



Jean Epstein tourne *La Femme du bout du monde*.

Jean Epstein

écrits sur le cinéma

1921-1953

édition chronologique en deux volumes

tome 1 : 1921-1947

préface d'HENRI LANGLOIS
introduction de PIERRE LEPROHON

cinéma club / seghers

191
44
071
EPS3

KA 1027/4

Cette édition a été mise au point
avec la coopération
de MARIE EPSTEIN

Elle est publiée avec le concours
du CENTRE NATIONAL DES LETTRES



La Loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'Article 41, d'une part, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite (alinéa 1^{er} de l'Article 40).
Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code Pénal.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, D'ADAPTATION
ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

© ÉDITIONS SEGHERS, PARIS, 1974.

Plan général de l'Édition

Tome 1

AVANT-PROPOS

JEAN EPSTEIN : L'ŒUVRE FILMIQUE, par Henri Langlois

JEAN EPSTEIN : L'ŒUVRE ÉCRITE, par Pierre Leprohon

LA LYROSOPHIE (extraits), par Jean Epstein

ECRITS SUR LE CINÉMA 1921-1947

MÉMOIRES INACHEVÉS

LES FILMS DE JEAN EPSTEIN vus par lui-même

★

LE CINÉMA ET LES LETTRES MODERNES (1921)

BONJOUR CINÉMA (1921)

Articles, Conférences, Propos, 1922-1926

LE CINÉMATOGRAPHE VU DE L'ETNA (1926)

Articles, Conférences, Propos, 1927-1935

PHOTOGÉNIE DE L'IMPONDÉRABLE (1935)

INTELLIGENCE D'UNE MACHINE (1946)

CINÉMA DU DIABLE (1947)

Articles, Conférences, Propos, 1946-1947

★

INDEX

Tome 2

ESPRIT DE CINÉMA (1946-1949)

Articles, Conférences, Propos, 1948-1951

ALCOOL ET CINÉMA

APPENDICE

LA CHUTE DE LA MAISON USHER
(découpage, version sonore)

★

FILMOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

★

INDEX GENERAL DES DEUX TOMES

Avant-propos

*Il y a des hommes accidentels
que la mort fixe dans une jeunesse éternelle
parce qu'ils ont lutté contre les habitudes.*

JEAN COCTEAU.

Hommage rendu à Jean Epstein
par la Cinémathèque Française au Festival de Cannes,
le 24 juin 1953.

LA LYROSOPHIE ¹

par Jean Epstein

*Un Polytechnicien se tue par amour.
J'ai pensé aux ponts métalliques qu'il aurait faits.*

(Jean Epstein dédiquait ainsi son livre
à un critique de ses amis.)

L'ouvrage publié en 1922 par Jean Epstein sous le titre *La Lyrosophie* n'est pas, à proprement parler un écrit sur le cinéma. Nous en donnons toutefois ici deux chapitres fondamentaux, car ils expriment déjà l'essentiel de la conception philosophique développée par Epstein dans ses écrits ultérieurs. Ces pages nous paraissent donc indispensables à la compréhension de ce qui suit.

*« Je n'estime à sa juste valeur une machine
que si je peux m'y émouvoir. »* (Jean Epstein.)

1

Les deux éléments de la lyrosophie

Lorsque la raison humaine édifie un système de compréhension de l'univers, scientifique ou philosophique, elle cherche à exclure, de cet ordre qu'elle instaure, tout sentiment. Cette exclusion provient de ce que la raison ne peut rien bâtir de raisonnable avec le concours du sentiment, les vérités de raison et de sentiment n'étant pas comparables entre elles. Ainsi, quelques observations et quelques déductions peuvent m'apprendre que mon meilleur ami est un menteur. Le sentiment que j'ai pour cet ami et, plus exactement, le sentiment que j'ai de cet ami ne me fera pas admettre que cet ami puisse me mentir. Je porterai ainsi en moi deux vérités contraires : l'une qu'il ment, l'autre qu'il ne peut mentir, et tantôt je m'abandonnerai à la première, tantôt à la seconde.

1. Editions de La Sirène,
1922.

Notre faculté affective, plus naturellement encore que notre raison, édifie un système de l'univers. Ce système on ne peut plus le dire exactement système de compréhension, mais système de connaissance. Il est hors de la raison, comme la raison est hors de lui. De sorte que nous possédons une double connaissance de toute chose, ainsi que tout à l'heure dans l'exemple du menteur incapable de mentir : l'une affective, l'autre raisonnable. Si je sais que la lumière est un phénomène électromagnétique et comment il la faut prendre pour faire de la bonne photographie, je sais d'autre part que je me sens différemment selon que la chambre où je travaille est claire ou sombre, que la journée est ensoleillée ou brumeuse. Je sais que le crépuscule me porte sur les nerfs, que l'enfant a peur de l'obscurité.

Généralement ces deux modes de connaissance sont bien distincts. Si, à un névropathe que l'obscurité inquiète, vous exposez que la lumière n'est qu'un phénomène électromagnétique, ne croyez point par là modifier son sentiment. Il arrivera même probablement que l'anxieux, prenant connaissance du mot électromagnétique affectivement, trouve dans ces syllabes un nouveau renfort à son angoisse.

Les sauvages, qui n'ont qu'une connaissance affective des éclipses de soleil, s'arrosent de larmes et hurlent de désespoir. L'astronome ne connaît l'éclipse que par chiffres, minutes, degrés et angles. Le sauvage sent uniquement; l'astronome sait uniquement. Mais nous, qui savons plus ou moins exactement et sentons aussi, savoir scientifiquement ce qu'est l'éclipse ne nous défend pas contre un pénible sentiment d'oppression lorsque nous voyons la lumière à demi s'éteindre. L'argument raisonnable est inefficace contre l'argument affectif. On a beau se convaincre scientifiquement que cette angoisse n'est pas fondée, l'angoisse subsiste néanmoins et, située hors de la raison, les preuves de la raison ne la touchent pas. Et si l'astronome n'éprouve pas d'angoisse du tout, ce qui d'ailleurs n'est pas sûr, il le doit non aux arguments de sa raison, inopérants contre le sentiment, mais à d'autres sentiments du genre de ceux dont j'ai parlé dans l'exemple du géologue, et surtout au fait qu'il détourne son attention de sa vie affective au point de ne pas la percevoir. Mais si cet astronome se recueillait, il trouverait probablement en lui une angoisse pareille à la nôtre.

C'est à parler généralement que les deux domaines, raisonnable et affectif, sont ainsi indépendants l'un de l'autre. Nous avons vu déjà le système kabbaliste les confondre et donner ainsi une étrange figure du monde. De ce système kabbaliste, nous avons retrouvé dans l'esprit d'aujourd'hui plus d'un caractère. La kabbale pourrait n'être pas une

La lyrosophie

métaphysique exceptionnelle et unique, mais simplement le cas particulier d'une méthode de connaissance sur le point de se reproduire.

Dans cette méthode, la connaissance n'est plus tantôt de raison et tantôt de sentiment. La connaissance y est simultanément sentimentale et raisonnable. Nous dirons qu'elle est lyrosophique et nous appellerons lyrosophie la figure de l'univers qu'elle édifie. La kabbale n'est qu'un cas particulier de lyrosophie. Mais si la kabbale, la plus étrange aventure de l'esprit humain, passa sans laisser de traces très marquées, c'est qu'à son époque les sciences n'avaient qu'une valeur de bibliothèque et de cabinet. Si un promeneur s'abandonne par accès à la merci d'une intuition excessive, au mieux et au pis, il ne lui arrivera que de découvrir une source ou de personnellement s'embourber dans un marais.

Aujourd'hui, c'est à une époque scientifique, à une époque dont toute la vie industrielle, sociale et, jusqu'au tout dernier moment, intellectuelle fut établie et précisément réglée par la raison, que chantent les sirènes de cette même aventure leur menace de la reproduire. On ne saurait dès maintenant dire que ce serait, si l'aventure s'accomplissait, un désastre. Non plus comme d'aucuns, encore peu nombreux et qui ignorent au juste ce qu'ils en espèrent, on ne peut dire à coup sûr que ce serait une glorieuse métamorphose de la civilisation. Métamorphose, oui, et brusque, et inattendue comme la détente d'un ressort depuis longtemps bandé. Mais, désastre ou victoire, décadence ou progrès, non seulement on ne peut l'estimer maintenant, mais encore probablement on ne pourra jamais l'estimer avec exactitude. Pas davantage, il n'y a lieu de prononcer si la métamorphose peut être retardée ou même détournée. Si elle se poursuit, elle aura été inévitable. Et inévitable veut dire nécessaire. Je crois qu'elle se fera non sans éclat. Car si le promeneur de tout à l'heure, inventeur de source ou enlisé, n'agit en bien ou en mal que sur lui-même, l'importance du fait change à supposer un mécanicien de rapide atteint de lyrisme par accès, abandonné à de foudroyantes intuitions, gonflé de sentiments qui cherchent où se satisfaire, bref un mécanicien ému et ému d'une émotion qui cherche sa cause et qui est prête à la découvrir où elle n'est pas.

Le lyrosophe est un savant incurablement ému, et ému, comme le mécanicien, d'une émotion qui cherche sa cause, c'est-à-dire ému du premier objet qui lui tombera dans l'esprit. Il est sujet au lyrisme qui est, du point de vue raisonnable, une infirmité. Comme un chirurgien dont les mains tremblent n'est pas un chirurgien sûr, ainsi le spéculateur dont l'esprit tremble n'est pas un savant sûr. Il n'importe que ce tremblement soit, somme toute, de poésie et d'amour; la science connaît du tremblement seulement qu'il est scientifiquement rédhitoire. Ce lyrisme est un coefficient personnel, et même le coefficient personnel le plus personnellement variable, c'est donc, pour la science, l'ennemi. A tel point que partout où il y a science, l'ordre est de se garder contre ce coefficient

personnel qui est le coefficient sentimental. Et l'aviateur, l'ingénieur des mines, et même le simple wattman de tramway, subissent, avant d'être titularisés dans leur emploi, un examen médical. Il s'agit, dit-on, de se rendre compte si physiquement ces hommes sont capables d'accomplir le service qu'on exige d'eux. Physiquement est ici plus largement entendu qu'on ne croit d'habitude, et même que ne croient les examinateurs. Ce que dans cet examen avant tout on dépiste, c'est une trop grande facilité d'émotion, c'est-à-dire un coefficient personnel trop fort. Car même ce tram coutumier et si bien domestiqué est une œuvre de science et de raison, et puisque, quoi qu'on fasse et bien à contrecœur, l'intervention d'un homme est nécessaire pour le faire marcher, au moins cette intervention doit être dans la mesure du possible a-sentimentalisée.

Il y a à retenir encore de cet exemple que le coefficient personnel est un élément organique, puisque c'est au médecin qu'on demande de l'évaluer. Étant organique, il ne peut guère être volontairement acquis ou exclu. Ceux qui, heureusement ou non, jouissent d'un coefficient fort sont à peu près incapables de s'en guérir. De sorte que si on arrivait un jour à une génération dont le coefficient sentimental fût incompatible avec ce qu'exige d'impassibilité l'ordre scientifique, la raison n'y pourrait rien. Elle serait acculée à l'alternative d'admettre l'émotion, ou de cesser d'être. Mais admettre l'émotion n'est aussi pour la raison qu'une manière de cesser d'être. Ce serait donc la fin irrévocable. Y allons-nous? Je me le demande.

La lyrosophie essentiellement, c'est, carrément admise par la raison, la collaboration de celle-ci et du coefficient sentimental. Elle s'oppose donc, dans un sens, à la science. Non seulement elle admet le coefficient personnel mais, dans la seule théorie qui en ait été faite, théorie qui est la kabbale, la lyrosophie appelait et provoquait cette participation du sentiment. Et chaque fois qu'on analysera l'esprit lyrosophique, avant tout il faudra lui reconnaître pour caractère cette confusion sur un même plan intellectuel de la connaissance de science et de celle de sentiment.

Le lyrosophe dit :

Vous reprenez beaucoup trop facilement dans Pascal cette division élémentaire entre l'esprit de finesse et celui de géométrie. C'est là une philosophie de persévérance, comme un catéchisme. C'est aussi une analyse, c'est-à-dire le travail d'approche précédant l'œuvre supérieure qui est synthèse. Le véritable plaisir de l'esprit, plaisir plein, est à la fois fin et géomètre, sentimental et raisonnable. Vous savez que le monde est d'une part sentiment, d'autre part raison, comme la pièce de monnaie a un côté pile et un côté face, un envers et un endroit. Mais c'est l'union de l'envers avec l'endroit, qui, seule, constitue entièrement une chose et vous donne son aspect véritable, complet, réel. Les deux aperçus plans vous permettent, en les unissant, de constituer un volume, c'est-à-dire un aspect d'ordre supérieur. Vous vous faites du monde une figure raison-

nable. C'est un grand mérite. N'oubliez pas cependant que la vraie valeur de cette figure humaine, c'est à l'échelle humaine qu'il faut la mesurer puisque vous êtes des hommes. Cette échelle humaine ne donne que des cotes sentimentales.

Je n'estime à sa juste valeur une machine que si je peux m'y émouvoir. La sirène à voyelles m'enchanté mieux quand je songe au plain-chant grégorien; et Mercure à son périhélie confirmant les théories d'Einstein quand, étendu dans l'herbe par un soir d'été, je baye aux étoiles; et les quatre temps du moteur de la Panhard, quand, pare-brise baissé, je respire avec gêne dans le vent du quatre-vingts à l'heure.

L'homme a commencé par sentir; il a continué par comprendre. Il ne peut s'arrêter là, parce qu'il ne peut pas s'arrêter du tout, sauf dans l'inertie de la mort. D'autres lui ont proposé alors de sentir avant de comprendre, ce qui est, en somme, très ordinaire. Personne ne lui a proposé de comprendre avant de sentir, ce qui est impossible. Je l'invite à développer toute son activité, à jouir en même temps de ses deux grandes facultés, à sentir et à comprendre simultanément. Voilà la lyrosophie. Et sur les deux mondes que vous avez travaillé à construire l'un de sentiment, l'autre de raison, je construis le mien, à la fois de raison et de sentiment. Cette nouvelle figure de l'univers, au-dessus des deux autres, est la figure lyrosophique.

2.

D'après ce que j'ai fait dire au lyrosophe, on pourrait entendre qu'il nous engage à pratiquer volontairement la lyrosophie. Si la lyrosophie n'était que voulue, elle serait peu de chose. Il faut plutôt comprendre les paroles prêtées par moi au lyrosophe, comme un conseil de ne pas résister à la lyrosophie qui naît en nous. Et cette naissance de la lyrosophie en nous et autour de nous n'étonnera plus maintenant, je pense, personne.

**Le débordement
sentimental en tant
que mécanisme
créateur
de lyrosophie**

J'ai indiqué plus haut, en effet, que nous étions, comme les kabbalistes, dans les conditions de subconscient requises pour être lyrosophes. J'ai dit comment nous subissions l'effet de toute une série de causes qui créent en nous un état chronique plus ou moins accusé de fatigue intellectuelle. Cette fatigue est éminemment propre à émanciper le subconscient de la tutelle où le tient la raison. Le débordement du subconscient sur toutes les données de la raison, débordement que la fatigue favorise ainsi, est un

débordement sentimental puisque le subconscient est un domaine essentiellement affectif.

Prenons un exemple, le plus simple qu'on imagine, schématique pour ainsi dire, afin d'avoir l'image du processus lyrosophique élémentaire, et d'y saisir ce débordement sentimental sur une notion raisonnable. Revenons pour cela au névropathe qui éprouve de l'angoisse dans l'obscurité. Dans l'espoir de guérir ou de diminuer son angoisse, ou plus simplement pour distraire cet émotif de sa peur, j'ai supposé qu'on lui exposait la théorie scientifique d'après laquelle la lumière serait un phénomène électromagnétique. Loin de soulager le nerveux, on offrirait ainsi à son angoisse un aliment nouveau. Le mot électromagnétique serait désormais associé par lui au sentiment de peur et d'inquiétude. Et si, dans un moment où l'angoisse laisse du répit au malade, celui-ci entend prononcer le mot électromagnétique ou tels autres mots qui lui rappellent la théorie de la lumière électromagnétique, ces mots auront pour lui une valeur sentimentale d'inquiétude, de tristesse et d'angoisse. Voilà un exemple simple de lyrosophie, de représentation raisonnable ayant acquis une valeur sentimentale.

Qu'il ait été pris dans la pathologie, n'enlève rien à la valeur de cet exemple. Rarement pathologique dit plus qu'exceptionnel, de sorte qu'un changement de proportions ferait rentrer la maladie dans la norme qui n'est, c'est bien entendu, par définition, que la majorité. J'ai choisi à dessein cet exemple névropathique : il présente, grossi et net, ce caractère d'émotivité excessive, prête à s'attacher tout ce qui passe à sa portée. Le lyrosophe n'est pas (pas encore peut-être) tout à fait aussi sentimental que ce malade, mais seule une différence de degré l'en sépare. Le principe du mécanisme lyrosophique est le même dans les deux cas.

La lyrosophie joint ainsi dans une même représentation ses deux connaissances : la connaissance de raison et la connaissance d'amour. Elle connaît mieux, puisqu'elle connaît deux fois. Et si le sentiment assurément gêne la science en tant qu'elle-même, il est d'autre part indiscutable qu'il l'augmente de tous les caractères que j'ai énumérés comme particuliers à lui. En outre de la précision scientifique, apparaît alors la précision sentimentale. Cette précision d'amour, une fois établie, est de beaucoup la plus rapide, étant infiniment rapide, instantanée comme une étincelle. Elle peut servir la science comme dans l'exemple cité du géologue, mais il est beaucoup plus important qu'elle transforme la science, qu'elle la pose sur le plan esthétique.

La lyrosophie double la vérité scientifique d'une vérité de sentiment. La science ne connaît de la vérité qu'une sorte de besoin et d'appétit; le

La lyrosophie comme science évoluée

sentiment est seul satisfaisant par sa certitude. A l'apogée de son existence, une vérité est toujours à la fois raison et sentiment : ainsi la Terre, centre du système solaire, dont j'ai déjà parlé. La vérité raisonnable de cette représentation fut tranchée sans retour, au moment même où la démonstration scientifique de la rotation fut énoncée. Alors il apparut combien une vérité de sentiment est plus sûre, chère, indépendante des contingences et vivace. Car, à force d'usages, la Terre centre du monde avait acquis valeur affective comme en témoignaient mythologies, religions et langages. Ce sentiment s'éprouvant supérieur à la science, plus véritable qu'elle, lui fit en cour de Rome un procès qu'il gagna. Fanatisme, dites-vous. Je n'y vois que bien de l'amour. Je n'y vois qu'un exemple, comme il y en a mille autres, d'une survie sentimentale quand la science, dont les floraisons brusques sont éphémères, passe la main. Je n'y vois qu'un exemple, comme il y en a mille autres, d'une notion lyrosophique analysée dans le temps, réduite à l'un de ses éléments par la défaillance prématurée de l'autre.

La lyrosophie est au confluent des deux connaissances

La lyrosophie conquiert l'ordre par l'amour, la science au profit de l'esthétique. L'esthétique est tenue en très mauvaise estime, et j'en connais qui bannissent jusqu'à son nom. De fait, l'esthétique a été compromise chaque fois que quelque chose pouvait être compromis, et cela fait bien souvent. On en a parlé tantôt comme de la pyrogravure, tantôt comme de la communion des saints. Taine a fait une triste dissertation sur la petite industrie dite d'art; il a parlé de tout ce qui dans l'art n'est pas de l'art, mais de la mise en scène et de l'accessoire. Muet sur l'essentiel, il se multiplie devant les fioritures et les paraphes, et n'explique avec une étonnante profondeur que des œuvres comme le dictionnaire Larousse ou même celui de l'Académie, les manuels de morale civique, les livres d'histoire, Quo Vadis ? à la rigueur, les Trois Mousquetaires au maximum, la peinture d'Edouard Detaille, le dessin d'Albert Guillaume et les dessus de boîte « A la Marquise de Sévigné ». Tout le monde a composé son petit morceau d'esthétique. Chaque poète de Montmartre ou de Montparnasse en parle comme d'un ouvrage pour dames, et chaque poète de l'Académie comme d'une visite à sa mère-grand. Le West-End Tailor, le tapissier décorateur, l'orthopédiste et le bottier détiennent chacun leur esthétique. Or, enfin, il s'est produit la seule découverte qui pût mettre terme à ce gâchis. On a présentement situé l'esthétique en psychologie. J'ai dit plus haut, d'après Abramowski, le rôle esthétique du subconscient.

Je tiens à le prédire. L'esthétique, qui n'était rien jusqu'ici, demain à cause de cette découverte et de celles qui en découleront, sera à peu près tout. Toutes les sciences, toutes les religions méprisaient l'esthétique. Les

arts se méprisaient entre eux. Il n'y avait d'esthétique que particulière, spéceuse, petite, agressive, filoutée, incertaine et troublée. Tout cela en dix ou vingt ans va changer. La psychologie expérimentale découvre un ordre esthétique. C'est là une phase de la vie intellectuelle de l'humanité dont on ne peut encore ni justement évaluer l'importance, ni prévoir tous les effets.

Il faut se rendre compte cependant que, quand l'espace et le temps nous permettent de juger dans un consentement universel, en dernier ressort, ce sont des jugements esthétiques que nous énonçons. Non pas qu'alors nous soyons délivrés du sentiment, de l'amour et des passions, mais parce que cet amour et ces passions et ce sentiment sont, à leur forme suprême, sous leur aspect le plus évolué, des sentiments esthétiques. « C'était une belle époque », « C'était le beau temps », dites-vous couramment, et, le disant, loin d'être indifférents, vous jugez esthétiquement. C'est ainsi que l'esthétique vous donne d'une chose, non pas sa valeur absolue, qui n'existe pas, mais sa valeur le moins variable, sa valeur le plus évoluée dans le temps et dans l'homme. La maturité de toute chose possède ainsi en propre un caractère esthétique. Une civilisation atteint son apogée en même temps qu'un style, et par style je ne veux pas seulement parler d'architecture et de mobilier, mais je veux dire un ensemble esthétique. C'est cette esthétique qui alors marque l'époque pour l'éternité humaine. Parmi la série des vérités, l'esthétique est donc la première par rang et la dernière en date, comme succédant à toutes les autres.

Il faut se rendre compte que l'époque présente pourrait non seulement apporter son esthétique particulière, une esthétique discernable dans quelque cinquante ans, mais encore apporter l'esthétique générale dont nous ne savons encore presque rien, et telle, cette esthétique générale, qu'elle succéderait, après les excommunications d'usage, à la science générale comme celle-ci succéda à la religion générale. Nous aurions immédiatement des choses une connaissance esthétique, c'est-à-dire la connaissance le moins variable, le plus proche de l'absolue impossible, le plus évoluée.

Il faut se rendre compte qu'alors la science serait délogée de ses positions, détournée de son cours, asservie, pervertie, cassée, dirigée, maîtrisée, commandée, transformée. La science connaissait; l'esthétique connaît également et sent en plus, dans le même temps. L'esthétique connaît donc au carré.

Il faut se rendre compte de ce que peut être l'esthétique, science en état d'amour, fidèle et non plus juste, contagieuse et non plus péremptoire, plus rapide, plus souple, plus satisfaisante.

Il faut se rendre compte que tous les arguments peuvent être doubles : de raison et de passion. Et le cœur n'aura plus de raisons que la raison puisse ignorer.

Il faut se rendre compte que l'esthétique fait ce geste d'une portée incalculable : elle pose la connaissance de raison dans le domaine sub-conscient des affections, domaine aussi des analogies et des métaphores, c'est-à-dire domaine de l'invention et de la découverte.

Il faut se rendre compte que l'esthétique c'est la lyrosophie.

Il faut se rendre compte.

écrits sur le cinéma

(1921-1947)

Nous avons adopté pour la présente édition un ordre strictement chronologique, fondé sur les dates probables de rédaction ou, à défaut, de publication des articles et ouvrages (une seule exception étant faite pour les « Mémoires »). Nous souhaitons permettre ainsi au lecteur de suivre exactement le cheminement et l'évolution de la pensée de l'auteur.

On constatera au cours de cette lecture, d'un texte à l'autre, des répétitions d'idées et de termes, parfois même des reprises de paragraphes entiers, avec ou sans variantes. Nous avons bien entendu respecté, à cet égard, la volonté de l'auteur, et nous n'avons par conséquent pas cherché à masquer ces répétitions, qui éclairent d'ailleurs à leur manière, tant en elles-mêmes que par leurs différents contextes, la démarche intellectuelle de Jean Epstein.

Si des exceptions ont été faites à cette règle, elles sont chaque fois justifiées et expliquées.

Il en est de même des titres et sous-titres qui figurent dans cet ouvrage et qui — sauf précision contraire — sont ceux qu'a voulu Jean Epstein ou sous lesquels en tout cas ses écrits ont été publiés.

« Vivre tel est le seul devoir que je me dois d'accomplir, premier que vienne la mort. Il ne s'agit pas d'écrire pour écrire, mais d'écrire pour mieux vivre... Il faut aussi vivre plus et davantage. »

Jean EPSTEIN, La Charité de Vivre, 1920 (inédit).

« Qu'importe la voie ou l'instrument, ce qui compte, c'est de vivre davantage, — d'éprouver et de connaître plus — de découvrir chaque fois du visible dans le non-vu, de l'audible dans le non-entendu, du compréhensible dans l'incompris, de l'aimable dans le non-aimé. »

Jean EPSTEIN, Le Cinéma du Diable, 1947.

L'impossible et le défendu¹

Rigoureusement inédits jusqu'à ce jour, ces « Mémoires » ont été rédigés par Jean Epstein dans les tout derniers mois de sa vie. Très tôt interrompus, ils ne couvrent que les années de jeunesse de l'auteur, et celles de ses premiers contacts avec le monde du cinéma. A ce titre, ils nous ont paru s'insérer nécessairement à cette place, avant les « écrits sur le cinéma » proprement dits, dont ils sont le prologue naturel.

Nous les faisons suivre d'un bref montage de notations de Jean Epstein lui-même sur ses principaux films, à seule fin que le lecteur ait à l'esprit, avant de poursuivre sa lecture, une idée claire de ce que fut la carrière de cinéaste de l'auteur de Bonjour Cinéma.

Le portier puis le gérant s'approchèrent des deux inconnus qui avaient déposé une lourde caisse noire sur la terrasse devant l'hôtel, et une discussion animée s'engagea entre les quatre hommes. Je ne comprenais pas leur italien mais je voyais leurs gestes s'exaspérer dans l'effort d'expliquer et de saisir quelque chose qui, en tout cas, ne pouvait être qu'anormal. Non sans peine, Elvire me persuada d'aller à notre promenade habituelle, en me promettant que les intrus avec leur inquiétant bagage seraient chassés pendant notre absence et que nous ne les reverrions jamais.

Mais, à notre retour, nous retrouvâmes la menace bien installée dans le hall où la sombre caisse et les étranges instruments qui en sortaient suscitaient tout un affaïement. Le dîner s'en trouva gâché, d'autant plus que les adultes y parlèrent d'une surprise, préparée un peu hardiment par la direction de l'hôtel, et la question fut aussi de savoir si les enfants pouvaient être sans dommage autorisés à assister à l'événement. Or, comme la compagnie sortait de table, l'obscurité se fit soudain, traversée seulement par un faisceau grouillant d'ombres et de lumières, qui jeta,

1. Pour ce texte, les sous-titres en marge ont été ajoutés par nos soins. (N.D.E.)

sur un mur, des spectres tremblants. Ces fantômes — pas si effrayants somme toute, plutôt drôles même — sautillaient au rythme d'un cliquetis rude et piquaient aux yeux, de sorte qu'on ne savait pas si les larmes venaient de cette brûlure ou du rire.

Tout à coup, les saccades des images débordèrent de l'écran pour se communiquer aux murs et secouer le parquet. Ma chaise s'agita d'une brève trépidation qui suffit à donner une nausée. Il y eut des cris, un bruit de sièges repoussés, de guéridons renversés, de verrerie brisée. La lampe de projection s'éteignit. Dans les ténèbres, la voix du gérant voulut dominer le brouhaha de la panique : il ne s'agissait que d'une légère secousse, tout à fait inoffensive et banale en cette saison et sur cette rive de l'Adriatique.

Longtemps, il fallut du courage à l'enfant que j'étais pour retourner voir, dans des antres étroits et obscurs, les images dont le tremblement risquait de s'insinuer dans les maçonneries, de désagréger les maisons, de détruire les villes. Elvire entraînait la première dans ces dangers, au prix desquels on découvrait un monde de liberté magique, où des apparitions grotesques se pourchassaient, renversaient et cassaient tout, se jetaient à l'eau sans se noyer, tombaient des toits sans se blesser, accomplissaient l'impossible et le défendu.

Dans ce royaume des plus belles vacances, deux héros vinrent à se disputer le premier rang. Les cousins de Versailles choisissaient Rigadin, gribouille honnête, lampiste toujours coupable, qui, par crainte de ne pas obéir assez à sa femme, sa concierge, sa belle-mère, son chef de bureau, se livrait à des excès de bonne conduite, certes catastrophiques, mais sans panache. Ce n'était pas de la commisération mais du respect qu'exigeait Max (Linder), cancre heureux, à qui tout réussissait et qui vivait, avec une seigneuriale élégance, une cynique prodigalité, des existences hors série, triomphalement anarchiques.

Apparurent ensuite des reines, et une étrange étiquette voulait que les visiteurs de marque en fussent assis le plus loin possible, alors que les gamins du pays s'assemblaient à toucher l'écran et pouvaient, tout à leur aise, étudier la fameuse harmonie du nez de Cléopâtre. Mais, vu d'un peu près, cet instrument de l'Histoire changeait ses mesures en proportions, perdait de sa grâce et devenait même un peu laid, sans rien perdre pourtant de son attrait fascinant. A l'amie de César et d'Antoine, succédèrent Eunice, Sémiramis, Thaïs et de belles martyres. Cependant, prétendues saintes, impératrices ou courtisanes, le journal du canton démasquait leur véritable et commune nature infernale. Peu de gens, à Fribourg en Suisse, qui ne tinssent à voir de leurs yeux comment des démons pouvaient être faites, et, chaque dimanche, le public remplissait la petite salle dont le propriétaire eut enfin de quoi garnir de velours quelques banquettes. Même le tenancier d'une brasserie osa projeter des films encore plus scandaleux, où Francesca Bertini, Pina Menichelli et

d'autres passionnées gymnastes traduisaient les joies et les peines du cœur en solennelles reptations, en évanouissements périlleux, en dislocations qui donnaient la chair de poule.

Cinéma et vérité

En 1914, en France et en Suisse, Chaplin s'appelait tantôt Charlot tantôt Julot; en Angleterre, il n'avait guère de nom qui lui appartînt, et nulle part, aucun droit à la moindre considération. C'était — il est vrai — un garçon sans éducation, ivre la plupart du temps, secoué de tics et de rots, qui ne pouvait apercevoir un mégot sans le ramasser ni rencontrer un mollet de fille sans tenter d'y mettre la main. On le voyait tout à fait malheureux, incapable d'apprendre les usages de n'importe quelle société, celle-ci fût-elle de gentlemen ou de pickpockets, trop sauvage pour savoir profitablement moquer les lois à la manière de Max, trop orgueilleux pour échapper aux censeurs par une fuite dans l'extrême humilité, à la façon de Rigadin. Ainsi il lui arrivait tant de désastres en dix minutes, qu'il ne lui restait même pas le temps d'être triste. Puis, cette fatalité put se desserrer dans la durée de deux bobines, et Charlot y trouva quelques loisirs, découvrit le luxe des chagrins d'amour et de la mélancolie.

Trois ans, ce Charlot fut le seul personnage intéressant de l'écran, parmi des récitants aphones, qui déclamaient on ne pouvait savoir quoi, mais qui cependant servaient le cinéma, en le tirant peu à peu de sa rotture, en lui concédant petit à petit quelque chose de leur lustre théâtral et mondain. Souvent, le vendredi, des étudiants lyonnais se donnaient le mot pour aller chahuter les minauderies de Suzanne Grandais, les belles attitudes des sociétaires du Français, les sous-titres pompeux. Ces petits scandales ne signifiaient nullement que nous nous demandions si le cinéma allait pouvoir ou non devenir un art et le quel; simplement, nous trouvions dans ces films une fausseté grotesque. En réponse à la même tare que leur exotisme ne parvenait pas à nous dissimuler, *Les Mystères de New York* recevaient aussi hebdomadairement un vif accueil de ricane-ments.

Un soir, il y eut un film de William Hart, comme la vue tout à coup donnée sur un autre monde, plus vivace et plus nourrissant que le monde réel, que le monde lu ou entendu. Et d'autres films avec Charles Ray, Norma Talmadge, Sessue Hayakawa, Douglas Fairbanks, Nazimova... Mais qui faisait ces films et comment? Les noms de Thomas Ince, David Griffith, Mack Sennett, Victor Sjöström cessèrent d'être un secret négligeable quand Pierre Henry, dans la première en date des revues de cinéma, *Ciné pour tous*, commença à les publier et à en dire l'importance. Désormais, il ne fut plus question de perdre du temps avec les siffleurs de mauvais films; il s'agissait de trouver le temps et l'argent pour

voir tout ce qui pouvait mériter d'être vu, parfois à raison de trois spectacles par dimanche, des Charpenne à Villeurbanne, de la Croix-Rousse à Perrache, quand les correspondances entre les trams permettaient de meubler l'après-midi de deux programmes dans des quartiers différents. Parmi tant de magnifiques images américaines, suédoises et peut-être déjà allemandes, la production française semblait alors ignorer la qualité cinématographique, dont la recette me paraissait pourtant simple et inépuisablement féconde : photographier avec soin les vraies choses sous leurs aspects les plus variés et les plus saisissants : de la vraie neige et c'était la poésie du *Trésor d'Arne*; de vraies chevauchées dans la vraie poussière d'un vrai vent de sable, et *Pour sauver sa race* en devenait un chef-d'œuvre; une véritable épicerie de village, et celle-ci faisait l'enchantement d'*Un timide*. Les films français paraissaient voués à n'être que des albums de poses et des catalogues de décors, quand les premières grandes œuvres de Gance, puis de L'Herbier, puis de Delluc révélèrent une tendance nouvelle, qui acceptait la leçon du réalisme américain, tout en le surfaissant ou en le bâclant, pour le soumettre davantage à des interprétations personnelles, à des déformations, mais aussi à des normes artistiques, à toutes sortes de réminiscences d'une culture inoubliable.

Auguste et Louis Lumière étaient encore deux à avoir inventé le cinéma. Depuis, c'est Louis tout seul ou personne ou tout le monde. Il m'est difficile de cesser de croire qu'Auguste y a été pour quelque chose. Je le voyais souvent, soit à l'Hôtel-Dieu de Lyon, où j'étais sous ses ordres, soit dans ses laboratoires où, avec son extrême gentillesse habituelle, il m'avait chargé de lui traduire la presse scientifique étrangère. Un jour, je m'enhardis à lui parler de cinéma, mais ce fut une déconfiture. Auguste Lumière tenait ces myriamètres de pellicule, qui déjà circulaient à travers le monde, pour la moindre raison de sa gloire d'inventeur, pour un résultat accidentel sans grand intérêt.

Méfiez-vous du succès du cinéma — me dit-il en somme. Ce n'est qu'un engouement passager. Le public oubliera cette amusette aussi vite qu'il s'en est épris.

A trente ans de distance, je ne prétends pas reproduire textuellement cet entretien, mais je puis assurer que les mots « engouement passager » y furent prononcés. Le temps présent donne tort et l'avenir ne semble pas proche, qui donnerait raison, à cette conclusion décevante d'une conversation dont j'avais espéré le plus sérieux encouragement et qui me laissa longtemps étonné.

D'autre part, je songeais à un sujet de thèse : une étude de littérature comparée, non pas de ce point de vue esthétique, qui indique les degrés

Un engouement passager

Blaise Cendrars

1920

du beau (gradation que chaque lecteur ne peut vraiment faire que selon son propre sentiment), mais d'après les progrès ou les reculs de l'organisation logique des styles. L'écriture de certains poète de l'époque — hachée, elliptique, allant par grands sauts d'analogie — fournissait un exemple d'une assez soudaine évolution de la pensée, par accélération et relâchement du raisonnement, par fatigue intellectuelle. J'envoyai un plan de ce travail à Blaise Cendrars dont je savais par cœur les *Dix-neuf poèmes élastiques* comme les meilleures citations à l'appui de ma théorie. Je n'osais trop espérer une réponse ; elle vint et stimulante. Une abondante correspondance s'ensuivit. Cendrars me proposa des rendez-vous à Paris, à Biarritz, à Marseille, où je ne pouvais me rendre, mais qui me confirmaient dans l'admiration de son ubiquité, déjà connue par *Panama* et *Le Transsibérien*. Enfin, Cendrars annonça son passage à Lyon. Je l'attendis chez moi, impatient et aussi un peu inquiet, car je n'avais encore à lui montrer qu'un brouillon lacunaire. J'attendis jusqu'à l'aube mais n'eus pas de visiteur. Trois jours plus tard, une carte de Cannes m'apprit que Cendrars m'avait, toute la nuit, cherché dans les cafés et porte-pot, où il pensait qu'on devait à coup sûr rencontrer les étudiants.

Je pus enfin remettre mon manuscrit à Cendrars, à Nice, dans une cellule peu éclairée, au plus haut étage d'un immense hôtel. Il faisait nuit. Tout mon souvenir de Cendrars est associé à de la nuit : un visage ravagé, rongé, pénétré et serti d'une ombre dont je ne peux le détacher; une manche, sans main ni bras, mais qui s'agite parfois, émerge un peu de l'obscurité et montre son vide noir.

Cendrars savait de magnifiques histoires. Il s'était baigné dans des lavoirs en or massif chez des rois de la pampa; il avait vécu en ami avec des essaims d'abeilles sauvages dans la forêt de Fontainebleau; il se faisait obéir des vents et de la fortune; il tutoyait des abbés mitrés et des éventreurs; il connaissait tous les alcools, tous les tabacs, tous les bistros, de Vancouver à Auckland, de Haarlem à Samarkande; il avait épousé l'aventure et le vaste monde. Si maintenant mon souvenir retouche quelque peu ces merveilles, surtout il en omet beaucoup. Quand je rapportais cet entretien à des camarades, ils s'étonnaient : à quel point, tout cela pouvait-il être vrai? A moi, c'était cette curiosité qui paraissait fausse, comme de s'informer si La Fontaine avait vraiment entendu un renard parler à un corbeau ou vraiment vu une dénommée Perrette casser son pot à lait, et en quel lieu et à quelle heure.

D'ailleurs, il y avait, à portée de l'unique main de Cendrars, une énorme malle en osier, d'autant plus énorme que la chambre était petite, et le poète parfois en soulevait le couvercle, plongeait son bras dans un froissement de papiers, faisait apparaître quelque instrument d'envoûtement irrésistible : un vocabulaire du parler des Pygmées, un brevet de trappeur, une photo de l'automate qu'Edison n'avait voulu montrer à personne et qui vivait dans un cachot. La conversation en vint au cinéma et j'aurais voulu savoir ce que Cendrars pensait de cette photogénie — comme on commençait à dire — qui faisait que certains objets paraissent plus vivants à l'écran que dans la réalité.

— C'est un mot cucu-praline-rhododendron, mais c'est un grand mystère! répondit Cendrars, en ajoutant, au chargement de sa malle, mon manuscrit que je sentais bien indigne de voisiner avec une si miraculeuse paperasse.

Le jour se levait quand je me retrouvai sur la Promenade des Anglais, et je devais être à huit heures au studio pour assister, pour la première fois, à des prises de vues. Dans un parc, le décor se dressait comme un reste de fragile maison dont un cyclone avait dû emporter le toit avec la moitié des murs. Jusque vers midi, il ne se passa rien dans cette ruine déserte, sinon qu'elle se mit à faire entendre des craquements et des cris de grillon, sous le soleil méditerranéen. Puis, quelques hommes, en cote de travail et en espadrilles, vinrent y promener paisiblement leur évidente lassitude. Un opérateur dressa son appareil sur un praticable et s'accroupit auprès des sacs de son matériel. Il attendait que ses aides eussent placé un vélum. Les aides attendaient des machinistes, chargés de fixer un battant de soutien. Le chef machiniste était parti chercher quelque chose au magasin. Le magasinier allait sans doute revenir bientôt, mais, à vrai dire, on manquait de renseignements sur son sort qui pouvait paraître inquiétant. Tout à coup, d'on ne savait quelles limbes, une interprète surgit sur le plateau, maquillée d'ocre et de rose, jolie comme une de ces statues de plâtre peint, qu'on voit sur les autels dans les campagnes. Mais la belle dame parut comprendre assez vite qu'en errant sans but à travers son appartement surchauffé et à demi dévasté, elle ne pouvait qu'inutilement compromettre sa dignité et la fraîcheur de son teint. D'un pas léger de déesse, sans avoir prononcé un mot, elle disparut dans les bosquets. Ce mouvement de retraite eut un succès de contagion et tout le monde abandonna le plateau pour aller déjeuner.

Vers le milieu de l'après-midi, par une chance probablement explicable, choses et gens se trouvèrent suffisamment prêts pour que le metteur en scène parût. C'était une femme majestueuse, bienveillante, infiniment

Germaine Dulac

sympathique, dont le sourire se communiqua à tous les visages, dont la gentillesse toucha chaque cœur. Déclenché par ce charme, un quatuor à cordes commença à murmurer une valse langoureuse. Germaine Dulac vint chuchoter quelques mots à l'oreille de l'opérateur dont les yeux s'illuminaient de la joie de comprendre. Dans une atmosphère si douce, il était à craindre que personne, en dépit de tout son zèle, n'eût plus le nerf de bouger seulement un doigt. Pourtant, quelques projecteurs s'allumèrent pour atténuer des ombres. Alors, la dame au visage coloré revint dans le décor. Mais, en contraste choquant avec l'aimable humeur de l'assistance, une moue boudeuse alourdissait les lèvres de la jeune femme, une mystérieuse rancune assombrissait son regard. Mme Dulac s'approcha de sa vedette pour l'exorciser, pour la pénétrer de suavité. Hélas! une longue accoutumance avait probablement insensibilisé l'actrice au magnétisme de son metteur en scène. Du jaune, le soleil passa successivement à l'orangé, au rose, au lilas, sans que Denise Lorys, malgré de louables efforts, réussît à adoucir son expression d'enfant fâchée.

— La patience, m'avait dit Cendrars, est la première vertu cinématographique.

Quant à la seconde vertu — l'idée m'en vint là — ce devait être l'impatience.

La Rose du rail

A la fin de l'été, Cendrars m'invita pour quelques jours à Saint-Gervais, où il accompagnait Gance qui réalisait là une partie d'un film jusqu'à ce moment intitulé *La Rose du rail*, depuis renommé *La Roue*. Sur beau papier bleuté, orné d'une image de rose pourpre, poussée et fleurie entre les traverses d'une voie ferrée, je reçus l'invitation de Cendrars comme le plus prestigieux passeport, car aucun honneur ne me semblait valoir celui de rencontrer Abel Gance dont *Mater Dolorosa*, *La Dixième Symphonie*, *J'accuse*, avaient triomphalement ouvert, au cinéma français, la voie de la qualité.

Très loin de la parfaite mais comme impersonnelle régularité photographique des Américains, Gance composait, avec science et hardiesse, des images qu'une singularité étudiée rendait plus frappantes, des groupements symboliques de figures, des éclairages intentionnellement contrastés et d'autant plus expressifs, pour traduire ses scénarios dont le romantisme convenait tout à fait à ce style. Sans doute, partout, beaucoup de metteurs en scène commençaient, bon gré, mal gré, à montrer les choses d'une façon qui était la leur. Mais, personne mieux que Gance n'apprenait au public que l'écran pouvait présenter des tableaux disposés par un maître, équilibrés dans leur mouvement comme une toile de Delacroix ou de Géricault, burinés par le jeu des lumières et des ombres comme une

œuvre de Rembrandt ou de Georges de la Tour. Cette utilisation d'influences picturales, aussi d'influences littéraires, réussissait enfin à imposer — quoique un peu à faux — l'idée que le cinéma était un art, apparenté aux autres arts. D'ailleurs, il n'y avait pas, dans les films de Gance, que cette tendance à commémorer de vieux emblèmes poétiques et des chefs-d'œuvre de la peinture ou de la statuaire; on y voyait aussi, même avant *La Roue*, des découvertes, brèves mais éblouissantes, de ce que le cinéma seul, à l'exclusion de toutes les autres techniques, est capable de représenter. De toute manière, Gance méritait d'apparaître comme un grand homme. Déjà une légende l'entourait, déjà presque oubliée aujourd'hui. On racontait qu'il avait fait raser une maison, abattre un rideau d'arbres, pour accorder un paysage à l'humeur des personnages qui devaient y évoluer; qu'il exigeait, si le scénario indiquait un collier de diamants, que ce fussent de vrais diamants, afin que l'image de l'écran pût aussi briller d'une incomparable qualité, d'un authentique éclat.

Mais, quand j'arrivai à Saint-Gervais, Gance, avec le gros de sa troupe, venait d'en partir définitivement. Il ne restait là que Cendrars avec une équipe secondaire, dirigée par Robert Boudrioz, pour achever quelques raccords. J'eus la consolation de loger dans la villa abandonnée par Gance, de visiter les chambres qu'il avait habitées, de voir le lit de camp où il s'était reposé. Dans les pièces et dans le jardin, traînaient des pages arrachées à des revues américaines de cinéma, que je n'avais encore jamais pu me procurer. Je recueillis soigneusement tous ces restes de hâtifs emballages. Sur le perron, je trouvai même une image de film, un fragment de bout d'essai, une relique. Dans le vestibule, des caisses de pellicule attendaient un camion, et leur odeur pharmaceutique, leur parfum d'acétone, saturait l'air de la maison et s'attachait aux vêtements.

Dans la journée, je voyais peu Cendrars qui était partout où on n'aurait jamais eu l'idée d'aller le chercher : sur la locomotive du chemin de fer à crémaillère; à la poste, en train de taper lui-même ses télégrammes en morse; au glacier des Bossons, avec un groupe de guides, à la recherche d'une boîte de maquillage et de je ne sais quels accessoires, tombés dans une crevasse. Je pensais m'instruire en aidant au déménagement d'un décor planté au col de Voza, en regardant, pendant des heures, Boudrioz s'efforcer, en vain, de faire aboyer un saint-bernard, devant l'objectif.

L'intérêt de ces journées était surtout d'amener les nuits où j'écoutais Cendrars dans l'une ou l'autre de nos mansardes contiguës ou sur une terrasse de la villa qu'à part nous, personne n'habitait plus. De sa voix rauque et sourde, de son souffle un peu court, Cendrars lisait, dans un murmure monotone, quelques feuillets tantôt de son *Moravagine*, tantôt

de son *Anthologie nègre*, mais plus volontiers il racontait des choses qu'il avait vues, des gens qu'il avait rencontrés, des moments qu'il avait vécus, tout un monde de féerie crudit, d'invraisemblable évidence. De littérature en général ou d'art quelconque, il était le moins possible question, comme de sujets un peu honteux, toujours promis à de saintes fureurs. Plus d'une fois, je sentis comme un danger au cours de ces longs tête-à-tête, trop longs pour la brève et incertaine connaissance que nous avions l'un de l'autre et qui oscillait brutalement entre des pointes de sympathie et des surprises d'incompatibilité. Cependant, j'acceptai le risque de déclencher une foudroyante irritation, en demandant :

— Qu'est-ce qu'un bon scénario?

— Personne ne le sait. Vous diriez aux gens que c'est jaune et rouge, que ça chante et que ça se promène sur la mer de Glace, ils iraient à l'affût.

Pourtant, Cendrars songeait à un film d'après Rabelais, avec d'étonnants gros plans de mangeaille. Je craignais que l'attirail de reconstitution d'une époque passée ne permît pas d'utiliser aussi largement les possibilités du cinéma qu'un sujet en prise directe sur l'actualité. Je pensais à un fait divers, le plus banal et le plus simple, dans l'atmosphère mouvementée d'une fête foraine.

Dans le train, en me quittant, Cendrars me dit qu'il avait lu mon manuscrit et qu'il allait s'employer à le faire publier par les éditions de la Sirène, alors à l'apogée de leur courte mais retentissante carrière. Ce livre, m'annonça Cendrars, allait faire l'effet d'un pavé dans une mare de grenouilles. D'abord, je voulus croire à cette prophétie, puis je m'en inquiétai; mais, vraiment, je ne voyais rien dans mon texte, qui parût la justifier.

Lyon et son mystère

À côté de nombreux ouvrages très modernes, la Sirène, fondée et dirigée par Paul Laffitte, publiait une collection de textes classiques, intitulée « Le Rat de Bibliothèque ». Richard Cantinelli, conservateur de la bibliothèque de la ville de Lyon, présidait à la composition de ces ouvrages élégamment traditionnels et en suivait l'impression dans l'atelier réputé de Marius Audin. Haut et puissant, solennellement aimable, ironiquement disert, seul dans la vaste salle lambrissée qui lui servait de bureau, Cantinelli m'apparut comme la majestueuse incarnation d'un de ces rois des rats, dont il y a des légendes. Il avait reçu de la Sirène, après trois ou quatre mois d'attente, le contrat à me faire signer, et il m'interrogea longuement. Sans doute, il tenait pour une inconvenance de prendre quelque chose tout à fait au sérieux, mais, toute désillusion étant prévue et acceptée d'avance, il ne pouvait s'empêcher de vouloir comprendre

Ecouter Cendrars

toutes les tentatives et y participer un peu, en les aidant de ses conseils. Je n'ai guère connu d'homme d'esprit plus civilisé, de fréquentation plus agréable. Je ne le vis troublé et passionné que dans les vicissitudes d'un procès qu'il fit à Henri Béraud. Celui-ci, dans un de ses romans, avait donné le nom de Cantinelli à un personnage pendable. Homonymie bien suspecte, à cause d'une querelle qui s'envenimait depuis des années entre le bibliothécaire et le romancier.

Malgré cette lyonnaiserie, Cantinelli vantait le charme mystérieux de la ville qu'il me proposait comme sujet ou tout au moins comme cadre d'un film dont on trouverait peut-être à improviser les moyens et où je pourrais m'essayer sans plus tarder. Oui, il y avait (il y a encore) à Lyon un vrai mystère : celui de ces sombres vampires qu'on voyait passer dans la nuit, comme d'infâmes enterrements, servis par une caste d'intouchables, ou qu'on rencontrait, tapis au bas des maisons, haletants de pestilence, en train de sucer leur immonde nourriture. Il arrivait qu'un groupe d'étudiants ou de fêtards saluât ces pompes d'un chant de défi à l'opprobre, d'une sorte d'hymne horrible et triomphal : *O preciosum stercus...* Je voyais un scénario, à la manière du *Masque de la mort rouge* de Poe : un bal, chatoyant de soieries, isolé dans sa lumière, ignorant la ténébreuse symbiose du branle des machines à peste et du cheminement de légions de cafards au ventre lourd, l'épaisse marée qui déjà assiégeait, minait, corrompait la fête...

Je ne fis pas de film, mais, avec Jean Lacroix, minutieux égotiste, et son ami le peintre Pierre Deval, nous fondâmes une petite revue qui devait s'appeler *Echantillon* et qui s'intitula *Promenoir*. Tout en alla ainsi, c'est-à-dire de travers, au cours des six numéros de cette publication qui n'en faisait qu'à sa tête, bien que nous en fussions les maîtres. Première expérience, surprenante, de la volonté, de la désobéissance, du caprice des choses qui, sitôt qu'elles ont commencé à naître, commencent à mener leur propre train, à changer, à échapper, pour le meilleur ou pour le pire, à l'intention de qui continue à les faire. Si médiocre qu'il fût, *Promenoir* devint l'occasion, dans le brouillard lyonnais, de quelques rencontres sympathiques : celle du peintre Claude Dalbanne qui se disait l'incarnation de Dieu le Père, en ajoutant — ce qui était indiscutable — que personne ne pouvait prouver le contraire; de Joseph Jolinon, dont la bouillante vitalité, confinée dans une étude d'avoué, menaçait chaque jour d'y exploser désastreusement, et s'épanchait en truculences dans les pages d'un premier roman; de Pierre Combet-Descombes qu'un maléfice indélébile avait fait illustrateur à vie de Baudelaire; de Georges Hilaire qui écrivait de jolis poèmes auxquels il ne s'intéressait guère, et

Promenoir

DANS CE NUMÉRO UN DE

Promenoir

Richard Cantinelli ■ Pierre Deval ■
Jean Epstein ■ Jean Lacroix ■ ■
Emmanuel Lévy ■ Auguste Lumière
Cristofe A. Lynch ■ ■ ■ ■ ■

février 1921

trois francs cinquante

qui devint préfet, ministre, proscrit; du taciturne Marcel Cimond et de ses amis de la société quasi secrète des Ziniar — des ignares, comme ces peintres et imagiers se nommaient eux-mêmes — parmi lesquels il était le seul sculpteur, impressionnant par ce silence dont il semblait s'être imprégné dans le contact de ses mains avec la pierre. D'autres camarades collaborèrent, mais sous la protection de pittoresques pseudonymes. Enfin, comme j'étais déjà à Paris, Lacroix publia notre premier et dernier, notre unique manifeste : Nous pourrions mais nous ne voulons pas continuer... Il était juste que, par un acte arbitraire, nous punissions les divagations arbitraires de notre indocile créature, en la suicidant.

1921

Vint le jour où mon livre, imprimé à Lyon sur l'avis de Cantinelli, se trouva expédié à Paris, à la Sirène. Peu après, je commençai à recevoir des lettres aimables des auteurs que j'avais cités dans cette *Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, et je m'en trouvai, à chacune, bien flatté, encore que l'usage de tels remerciements fût alors beaucoup plus répandu qu'il ne l'est maintenant. D'autres messages portaient des reproches. Je m'étonnai de ce qu'un écrivain aussi considérable que Gide daignât me faire part, en trois pages, de son mécontentement de n'avoir pas été mentionné. Aussi, je me sentais démesurément honoré par cet autographe et il fallut, plus tard, de pénibles circonstances pour me décider à le vendre à un collectionneur. Max Jacob se montra également outré de mon silence à son égard. Mais, pour Gide, son style ne témoignant d'aucun degré de désorganisation logique, ne pouvait servir en rien mon argumentation, et je ne prétendais pas juger toute la littérature ni la juger littérairement. Quant à Max Jacob, je ne saisisais pas toujours la structure complexe de sa pensée et j'avais simplement évité de m'y fourvoyer, ayant bien assez d'exemples ailleurs. Il y avait aussi des lettres d'un involontaire humour, comme celle de t'Serstevens qui me promettait une correction pour avoir classé parmi les débiles mentaux son ami Cendrars, lequel m'avait justement prédit tous ces grincements. Ils firent que le livre eut assez de presse et ne se vendit pas mal; que Paul Laffitte éprouva la curiosité de me voir et me convoqua à Paris. Un soir de 14 juillet, je pris le train et roulai sous un ciel illuminé de feux d'artifice, que j'agréai comme tirés en mon honneur.

Comme Cendrars, Laffitte était un poète. Dès qu'il pensait une chose, dès qu'il en parlait, elle devenait merveilleuse. Il semblait un voyant dans un monde d'aveugles. De ce qu'on croyait n'être qu'un escargot ou une tomate, il tirait un eldorado et un pactole. La combinaison était simple

Paul Laffitte

comme bonjour pourtant, et, au moindre succès, elle devenait authentiquement géniale. Mais, quand on le croyait tout à fait convaincu de ses repêchages de trésors ou de ses réformes des héritages, Laffitte freinait brusquement, effaçait ces brouillons d'un coup d'ironie, d'une anecdote d'humour noir, et demeurait longtemps silencieux, suçotant sa courte pipe, le plus souvent éteinte. En fait, il avait, seul ou avec son frère André, créé et conduit de remarquables entreprises, notamment le Film d'Art et la transformation de l'Hippodrome en géante salle de cinéma, ce qui fut jugé une folie vouée à la catastrophe et ce qui est devenu le Gaumont-Palace actuel. Puis, cette Sirène dont la marque, dessinée par Picasso, apparue deux ans auparavant sur de luxueuses et hardies présentations d'œuvres d'Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Salmon, Dufy, Léger, Lhote, Van Dongen, avait été aussitôt recherchée autant par de vrais lecteurs que par les bibliophiles et les snobs.

Félix Fénéon

A la façon dont Laffitte me rappela que je devais une visite à Félix Fénéon, le lecteur ou directeur littéraire de la Sirène, avec lequel je n'avais eu jusqu'alors aucun rapport, je devinai quelque chose d'inquiétant. Fénéon était un vieillard immense aux gestes lents. Sans doute était-il enrhumé, car il parlait du nez au point que je comprenais difficilement ce qu'il disait. Mais, en somme, il me complimentait très fort, il me félicitait énormément, il saluait mon œuvre très bas, si bas que je commençai à me sentir mal à l'aise. Pourtant, je ne savais pas encore que Fénéon préfaçait toujours ses critiques d'un bouquet de politesses à la chinoise et que la magnificence de ces éloges était proportionnée à la sévérité du jugement qui allait suivre. Quand les louanges n'en finissaient plus, c'était que la Sirène s'estimait misérablement indigne de publier le manuscrit du visiteur. Dans mon cas, il ne pouvait plus être question de refus, mais, si on avait laissé le temps à Fénéon de me conseiller, il m'aurait évité des omissions regrettables, de surprenantes lacunes...

Je déclenchai le petit discours que désormais je portais en moi comme un disque : je n'avais pas et, à mon âge, n'ayant encore rien produit d'autre, je ne pouvais pas avoir la prétention de distribuer des prix et des accessits à tous les grands auteurs modernes; je signalais seulement une forme d'évolution de la pensée et du style, caractérisée par une lassitude et un relâchement du raisonnement, et j'en donnais plusieurs exemples choisis parmi les plus probants. Quand un médecin publiait un mémoire sur la goutte, songeait-on à houspiller l'auteur parce qu'il n'avait pas traité des cas de tous les gens qui n'étaient pas gouteux?... Cependant, cet entretien me laissa l'impression d'avoir mal satisfait mon interlocuteur. Je devais apprendre que, tout en ayant évité de refuser mon

ouvrage, pour ne pas heurter l'influence de Cendrars qui était grande dans la maison, Fénéon n'avait pas non plus donné d'accord positif, et que mon manuscrit, parmi beaucoup d'autres au sort plus ou moins incertain, aurait sans doute mis longtemps à trouver le chemin d'une imprimerie parisienne, si Cantinelli n'avait pas tout naturellement suggéré à Laffitte de joindre ce livre à ceux qui se tiraient à Lyon, et n'avait ainsi amené, par la force des choses, une publication assez rapide.

Toutefois, le plus important me restait à faire, et plus difficilement depuis que je sentais en Fénéon un juge mal disposé. Dans ma poche, un cahier contenait le texte d'un mince volume sur le cinéma, que j'avais préparé durant l'hiver. Je m'en ouvris d'abord à Laffitte... Plus tard, j'eus souvent l'occasion d'éprouver le pouvoir de ce mot magique, cinéma, qu'il suffisait de prononcer pour faire surgir cinquante figurants dans un hameau qui semblait mort, pour disposer d'un paquebot ou d'un palais, pour apprivoiser tous les dragons et lever tous les obstacles. Mais, comme Laffitte, encore et toujours intéressé par le cinéma, approuvait d'enthousiasme tout ce que j'essayais de dire, multipliait mes suggestions par les siennes, refaisait mon scénario de la fête foraine, qui en devenait deux ou trois autres, c'était la première fois que je voyais le sésame agir... et la porte s'ouvrit :

— On sortira votre cahier dans la collection des tracts. Illustrez-le à votre idée, donnez-le à Cantinelli pour qu'il le fasse imprimer à Lyon comme *La Poésie*.

C'était trop beau. Trop, à cause de Fénéon dont on négligeait l'avis à nouveau et d'une façon peut-être encore plus cavalière. Mais, était-ce à moi de réparer cet imprudent oubli par un rappel qui pouvait être bien plus dangereux? D'ailleurs, Laffitte reprenait déjà :

— Je téléphone à Delluc. Allez-le voir.

Par correspondance, je me trouvais déjà en relation avec Louis Delluc dont je connaissais deux films, *La Fête espagnole* et *Le Silence*, d'une étonnante et sobre véracité, comme de réels faits, bien ordinaires, sur lesquels la fenêtre de l'écran donnait vue de façon pénétrante et indiscrète. Le spectateur en recevait l'impression qu'il espionnait, avec une répréhensible mais très excitante curiosité, ce qui se passait chez son voisin de palier ou dans le jardin d'à côté. Écrivain et journaliste, avec son livre *Cinéma et C^{ie}*, avec sa revue *Cinéa*, Delluc venait aussi de porter la critique cinématographique libre, ébauchée par Pierre Henry, au rang des œuvres où l'intelligence et la sensibilité trouvaient à s'exprimer, et, dans ce genre, personne encore n'a montré davantage de talent. L'air de Delluc était d'un parisianisme achevé, bien déroutant pour moi.

Louis Delluc

— Vous voilà, nouveau grand homme, qui vous faites vanter, recommander, par l'éditeur à la mode!... Et vous prétendez peut-être toucher le prix de vos articles... qui me causent les plus graves ennuis... par le mépris que vous y montrez à l'égard de nos grandes vedettes nationales... de mon ami Gabriel Signoret, par exemple, qui sera là dans cinq minutes pour vous tirer les oreilles... Ah, petite fleur de *Promenoir*, vous aimez trop le scandale! Il vous perdra!

Mais j'étais déjà perdu. Ce ton flatteur et insolent, cynique et amical, charmant et déçu, me coupait le souffle comme une douche écossaise. Et je crus rêver en entendant la suite :

— Sérieusement, puisque le cinéma vous intéresse et que vous m'aimez... Je vais bientôt commencer un film ou quelque chose d'approchant... Je n'en aurai que pour une dizaine de jours... Hélas, je n'ai, moi, ni assez de génie, ni assez de pèses, pour méditer un mois chaque plan... Mais, tout comme un grand metteur en scène, je veux m'offrir un assistant, un garçon de course, un régisseur, un chasse-mouche un peu célèbre... Vous pourrez être tout cela... Bien entendu, je vous paierai peu et vous m'admirez énormément... D'ailleurs, vous aurez tout à fait le droit ensuite de répandre sur moi les plus viles calomnies et de les monnayer dans les gazettes.

**Fernand Léger
et l'Esprit Nouveau**

J'employai une partie de la nuit à décrire cette dense journée à Cendrars qui séjournait alors à Rome, et, le lendemain, j'allai voir Fernand Léger dont l'atelier spacieux s'ouvrait au haut d'un escalier en colimaçon, long, raide, si étroit que j'eus l'angoisse d'y rester coincé, étouffant, incapable de continuer à monter comme de redescendre. A la sortie de ce boyau, la carrure de Léger, l'envergure de ses toiles, la robuste constitution des femmes-robots qui y étaient peintes, renouvelaient le problème du bateau enfermé dans une bouteille. S'il existait une harmonie entre la rude allure de l'homme qu'on ne pouvait imaginer qu'agissant carrément en tout, et la solidité des formes mécanisées qu'il peignait, il y avait aussi une sorte de désaccord entre l'intellectualisme délibéré de ces tableaux et le sens pratique, l'importance donnée à la réalité matérielle, qui marquaient, en formules souvent lapidaires, la pensée du peintre. D'autres œuvres, des dessins, que je n'osai trop ouvertement préférer, étaient d'une facture très différente, d'un réalisme si minutieux, si fouillé, qu'il en devenait effrayant et bien plus fantastique qu'un symbolisme d'agréments géométriques ne pouvait être. Ainsi, un certain portrait d'une personnalité végétale — souche ou racine d'arbre — faisait vraiment peur. Léger m'emmena à la terrasse de la Rotonde, encore modeste, où nous rencontrâmes Juan Gris, puis chez Brancusi dont l'atelier était

peuplé de créatures pythagoriques : somptueuses et pourtant très simples formes, pétrifications et métallisations de ces harmonies, empruntées à la mathématique vivante, que l'universel style aérodynamique a vulgarisées depuis.

Il me restait à faire une dernière visite, à la revue *L'Esprit nouveau*, dirigée par Amédée Ozenfant et Albert Jeanneret, deux peintres, les maîtres et d'ailleurs les seuls représentants de l'école puriste. Jeanneret commençait déjà à être plus connu comme rénovateur de l'architecture, sous le nom de Le Corbusier. Leur purisme pictural était une sorte de cubisme austère, tiré au cordeau, sur un plan de projection unique. Les révérends frères puristes, comme on les appelait parfois, pareillement graves et tout de noir vêtus, dans leur bureau où l'on voyait que chaque chaise, chaque planche, chaque feuille de papier avaient leur utilisation strictement déterminée, m'intimidèrent fort. Je me sentais dans un temple de la raison, peut-être devant l'ombre dédoublée d'Auguste Comte. Cependant, ces juges sévères acceptaient une série d'articles que j'avais écrits à l'instigation de Cendrars.

Aucun ciel ne peut se réduire au jeu d'un seul astre, mais je reconnaissais vivement, dans l'horoscope de mes rencontres avec Laffitte, Delluc, Léger, *L'Esprit nouveau*, l'influence, directe ou indirecte, qu'y avait eue Cendrars, et je m'attendais plutôt à ce qu'il me félicitât de n'avoir pas gaspillé le soutien qu'il m'avait prêté. Mais ce furent des semonces cruelles qui me parvinrent à Lyon. Paris était une babylone de folâtreries et d'iniquités, où je n'avais pas à me perdre; surtout, je devais faire arrêter immédiatement l'impression de mon *Bonjour cinéma*, parce que Cendrars, de son côté, écrivait sa conception du cinéma. Pourtant, je n'imaginais pas qu'il pourrait y avoir une ressemblance entre nos deux textes (en effet, celui de Cendrars, *l'ABC du cinéma*, paru quelques années plus tard, est tout autre chose que le mien). Au cours de ma seule rencontre un peu longue avec Cendrars, j'avais pressenti que nos relations n'iraient pas d'elles-mêmes, et déjà l'orage éclatait. Certes, Cendrars m'avait tendu l'étrier, mais je venais seulement d'y mettre le pied, je n'étais même pas encore en selle, tout à coup je recevais l'ordre de renoncer à mon cheval.

Désobéissant et soucieux, je revins à Paris, pour servir de régisseur à Delluc dans sa réalisation du *Tonnerre* d'après Mark Twain. Ma première mission, tout à fait classique mais qui me parut devoir être hérissée de féériques difficultés, fut de trouver un baromètre Louis XVI, une horloge à eau et un tub. Le seul obstacle que je rencontrai et qui n'offrit guère d'occasion aux hauts faits d'ingéniosité que je brûlais d'accomplir,

Le Tonnerre

fut l'embarras du choix. Sans raison de triompher, satisfait au moins d'avoir rempli ma tâche, j'amenai au studio un si superbe cadran de bronze doré, qu'il n'y eut pas assez de place pour lui dans l'unique décor, et une fort curieuse clepsydre hydraulique. Le rôle de celle-ci disparut soudain du scénario et on oublia l'engin dans un coin. Le tub, lui, était heureusement indispensable. Il représenta ma seule contribution efficace, que je puisse me rappeler, à cette mise en scène.

Durant les cinq ou six jours que durèrent les prises de vues, j'eus beaucoup guetter toutes les chances de me rendre utile, je n'en trouvai pas. Je fus vite démoralisé par la pensée que Delluc devait être bien déçu d'avoir engagé un assistant aussi incapable. Mais, comment aurais-je pu l'aider, quand lui-même semblait si ennuyé de trouver à peine à s'occuper? Avec un soupir, il interrompit sa promenade silencieuse sur le plateau, pour proposer à l'opérateur d'aller se placer un peu ailleurs, pour demander aux interprètes s'ils étaient d'humeur, encore qu'il fût très chaud, de se rencontrer devant l'objectif. Pleins de zèle, les acteurs commençaient à répéter, arrêtés soudain par le photographe qui exigeait une pose pour un cliché. Delluc levait les bras au ciel.

— Décidément, il est impossible de travailler!... Faire des photos dans un film! Est-ce qu'on se fait la barbe au milieu d'un repas?

Il avait été annoncé que la mise en scène du *Tonnerre* serait de Mme Eve Francis, mais elle venait peu et ne paraissait guère enthousiaste non plus, jamais très satisfaite de ce qui avait pu être fait en son absence, jamais bien décidée à le reprendre ou à le continuer. Bientôt, tout le monde parut également découragé, agacé, inquiet, embêté de se trouver là à faire quelque chose de décevant ou plutôt à le laisser se faire et se gauchir ainsi. Mais le film poursuivit sa réalisation, surtout comme de lui-même, en vertu de l'élan et de la cohésion qu'il avait reçus au départ, des habitudes qu'il avait prises, et parce que personne n'osait interrompre cette hasardeuse prolifération d'images, avant qu'elle n'eût épuisé sa vitalité et sa surnoiserie. Sans doute, Mme Francis et Delluc avaient dû se dégoûter de leur sujet dès le premier jour, en découvrant qu'ils n'étaient pas faits pour créer des œuvres comiques.

De Delluc à L'Herbier

Sur un autre plateau de même studio, Marcel L'Herbier tournait des scènes de *Villa Destin*. Pour avoir vu, de cet auteur, *Le Bercail*, *Le Carnaval des vérités*, *L'Homme du large*, et les avoir admirés presque à l'égal des œuvres de Gance, je me doutais du travail qui devait se faire là, de recherche et de mise en œuvre des pouvoirs originaux d'expression, dont il fallait peu à peu arracher le secret à la machine cinématographique. Que L'Herbier manquât de lyrisme et de simplicité, au moins il évitait

ainsi beaucoup de niaiseries; que son style fût précieux et sec, au moins il était précis et il donnait la première importance au développement de cette technique qui, si ingratement qu'elle ait été appréciée depuis, apportait à l'écran la constitution progressive d'un monde nouveau. Monde qui est simplement la raison d'être du cinéma; monde auquel les spectateurs d'aujourd'hui sont habitués comme à une autre réalité, mais qui ne s'est pas fait en un jour. C'était au méticuleux effort de cette création que j'aurais voulu assister, mais je n'osais même pas approcher trop des décors où j'entendais L'Herbier commander avec une extrême politesse, avec une impersonnelle froideur, avec une précision qui voyait tout, avec une autorité sans appel. Je me trouvais provisoirement enrôlé sous la bannière de Delluc et, pour pénétrer sur l'autre plateau, il m'aurait fallu franchir une frontière idéale entre deux clans, avec le sentiment, non pas bien sûr de passer à l'ennemi, mais tout de même de devenir une sorte de transfuge.

Souvent, Delluc montrait qu'il avait à se défendre contre un sentiment d'infériorité devant la maîtrise technique de certains autres réalisateurs, mais aussi il savait que si ses films, malgré leur modeste apparence, représentaient la tendance peut-être la plus originale du cinéma français, c'était justement grâce à cette simplicité qui leur évitait les occasions de subir l'influence des grands techniciens étrangers. Ainsi, Delluc s'en tenait à son système qui était de s'occuper presque uniquement du scénario. Qu'un metteur en scène voulût se mêler de ce qui se passait dans l'appareil de prises de vues et dans les laboratoires, le cas n'était-il pas aussi choquant que celui d'un client exigeant de descendre aux cuisines d'un restaurant, pour y touiller à son idée dans les casseroles? Imposer un jeu à des acteurs, cela ne comportait-il pas l'impolitesse de les supposer professionnellement incapables et le ridicule de prétendre guider un talent que soi-même on ne possédait pas? Dans ce laisser-aller, les films de Delluc exposaient très largement leurs excellentes intentions à tous les innombrables hasards d'une réalisation, et, dans leur réussite même, ils restaient d'une matière visuelle peu travaillée, d'un art cursif et léger, toujours comme inachevé. S'il connaissait bien ces faiblesses, Delluc n'y pouvait rien, parce qu'il y tenait aussi. S'il admirait, s'il semblait même envier la science cinématographique de L'Herbier (celle de Gance étant hors concours), il n'imaginait pas de pouvoir s'appliquer à la technique, parce qu'il la dédaignait aussi. Sous ce jour, dans l'entourage de Delluc, on était enclin à voir en L'Herbier un grand docteur assurément, mais docteur suspect de savoir excessif, donc d'hérésie, et d'hérésie d'autant plus redoutable que plus prestigieuse, professée dans une orgueilleuse réserve, au sein d'une cour de *happy few*.

Le Tonnerre terminé, je n'avais plus qu'à rentrer à Lyon. Dans les bureaux de *Cinéa*, je faisais mes adieux à Delluc, quand il me dit :

— Ah, je vois bien que vous ne m'admirez pas!... Alors que vous seriez si heureux de vous pavaner dans la garde noble de M. L'Herbier!... Voulez-vous que je lui demande de vous recevoir?

— Vous êtes grand et généreux.

— C'est peu dire... Parlons aussi de ce concours de scénarios de *Cinéa*... Votre *Week-end à la fête foraine* n'est pas maladroit... Mais, si vous receviez le premier prix, ce serait indécent, ça aurait l'air d'un coup monté entre nous... D'ailleurs, je ne suis pas en fonds... Ainsi, les cinq cents francs de ce premier prix resteront non attribués et le jury vous décerne le second prix de deux cents francs... Voyez, il faut toujours agir avec tact et profit.

Dès le lendemain, je me trouvai introduit dans le bureau de L'Herbier par un jeune géant courtois qui était Philippe Hériat. L'attention que L'Herbier m'accorda fut parfaite; parfait aussi, le soin avec lequel il s'enquit, auprès de la maison Gaumont, s'il pouvait m'inscrire en sur-nombre dans le personnel déjà prévu pour son prochain film; parfaite encore, la réponse, tout de même négative, qu'il regretta d'avoir à me donner. Mais je ne fus pas surpris de cet échec; je m'étais tout de suite senti arrêté par cette perfection dont L'Herbier s'entourait, comme par une défense invisible mais infranchissable, par le climat d'une autre planète où je n'aurais pas su vivre.

A la Sirène

La surprise vint dans une lettre de Cendrars qui allait commencer un film à Rome et qui m'envoyait un contrat, par lequel je devais être à sa disposition, nuit et jour, pour tous travaux cinématographiques et littéraires, et le suivre, en troisième classe, partout où il irait, pendant trois ans. J'étais enchanté. J'avais toujours rêvé cette aventure maxima : vendre mon âme au diable, et c'était une évidence — dont j'aurais dû m'être aperçu depuis longtemps — que le terrible attrait de Cendrars ne pouvait être que démoniaque. Il ne s'agissait — il est vrai — que d'un pacte de location, auquel il manquait le sceau du sang, mais, en ce xx^e siècle positiviste, je devais m'estimer déjà très heureux d'avoir rencontré cela.

— C'est de la folie! — cria Laffitte — Ni vous, ni Cendrars, vous ne pouvez signer un papier pareil... Vous resterez ici, ne serait-ce que parce que je vous prends comme secrétaire.

— Vous vous rendez compte que Cendrars va me casser la figure?

— Bah! ce sont des choses qu'on dit mais qu'on ne fait pas. J'arrangerai cela.

J'inaugurai mes fonctions à la Sirène en proposant de classer un amas de lettres en souffrance, que Laffitte avait peu lues et auxquelles il son-

geait encore moins à répondre, non par négligence ou distraction, mais par philosophie :

— Les gens qui ont vraiment quelque chose à me dire, sauront bien me trouver et, au moins, je verrai avec qui j'ai affaire... D'ailleurs, la plupart des questions qui agitent le monde, on s'aperçoit tôt ou tard qu'elles ne peuvent mener à rien ou qu'elles se résolvent d'elles-mêmes. Alors, à quoi bon s'en mêler? On ne ferait que du gâchis.

Cette méthode de survol, à bonne altitude, des contingences qui font l'asservissante besogne quotidienne, me laissait bien du temps pour écrire *La Lyrosophie* dans un petit bureau que je partageais avec Léon Moussinac. Chargé d'une nouvelle collection illustrée, que la Sirène consacrait à des adaptations de films renommés, Moussinac avait quelques loisirs aussi et nous discussions nos projets et nos difficultés. Pour moi, je me dépitais peu à peu, je trouvais de plus en plus lents et longs ces mois de stage auprès de Laffitte. Celui-ci pourtant ne cessa de me témoigner un intérêt encourageant et comme paternel, mais j'y soupçonnais une déception cachée, une inquiétude, de ne pas me voir m'envoler plus vite de mes propres ailes. Encore si j'avais pu être de la plus ordinaire utilité à la Sirène, mais, là comme dans *Le Tonnerre*, mon poste n'était qu'une humble sinécure et j'en vins à regretter, à me reprocher, d'avoir renoncé au diable et à ses œuvres.

D'habitude, je rejoignais Ozenfant et Jeanneret dans un bistro de cochers, où, en imposant à son appétit la discipline convenable, on pouvait déjeuner pour quatre francs. D'ailleurs, à la table de *L'Esprit nouveau*, la règle puriste n'admettait pas qu'on dépensât davantage pour des nourritures terrestres, et qui se permettait un supplément de dix sous — à moins d'avoir, bien à l'avance, annoncé, expliqué, excusé une telle débauche, dans un enchaînement de syllogismes tout à fait solides — provoquait un silence étonné, devenait la cible de regards si réprobateurs, qu'il n'avait plus qu'à laisser son péché dans son assiette. Parfois, Lhote, Metzinger, Maurice Raynal venaient s'installer à notre table. Alors, dans la fièvre et le fracas des paroles où s'affrontaient belliqueusement les systèmes picturaux, j'avais quelque chance de commander un baba au rhum de façon inaperçue, de l'avaler de même et de payer mon exorbitante addition sans me faire remarquer.

Dans l'après-midi, les bureaux de la Sirène s'animaient un peu. Bertrand Guégan, le chef de fabrication, dont le talent était typographique et gastronomique, mêlait les récits de ses bagarres avec les imprimeurs et de ses déboires avec un rôle de zèbre, de ses insomnieuses nuits sur les paquets d'épreuves et de ses festins au pays de Cocagne. Jean Cocteau apparaissait, disparaissait, reparaisait pour me poser une question sur le cinéma comme si déjà j'en avais vu tous les secrets, s'évanouissait à nouveau, s'escamotait lui-même entre deux portes. Pierrè de Massot parlait de sa sirène à lui, la mystérieuse Rrose Ssélav, en l'honneur de qui il

arrivait — on ne saura jamais par quels miracles — à matérialiser de petits livres de quatre pages, trente mots et deux clichés. Ce n'était pas faute d'inspiration, c'était que ni le papier ni l'impression ne se trouvaient dans les pas d'un cheval. Henry Champly faisait figure de romancier sérieux, qui savait que la chose littéraire ne consistait pas qu'en fougades. Souriant à tous, Jean-Victor Pellerin apportait une fantaisie qui manquait bien un peu d'énigmes pour le genre de la maison. Mais, réfugié dans le bureau du directeur musical, qui existait encore qu'on ne l'eût jamais vu, Erik Satie, l'air d'un répétiteur de mathématiques et d'un faune, confiait à quelque ami des cocasseries sublimes et sinistres, qui circulaient aussitôt. Deux ou trois fois, je vis Raymond Radiguet, très jeune, silencieux, réfléchi, plein de sourde colère — semblait-il — et de timidité. A peine moins rare et moins discret, Fénéon passait, emmitoufflé dans un épais cache-col.

Un soir, dans le bureau de Laffitte, Jean Galmot et Maurice Rostand se rencontrèrent comme la nuit et le jour, mais, au lieu de la conversation à grands contrastes, à laquelle je m'attendais, cela ne fit qu'une grisaille de politesses. Un autre jour, au sujet de la publication de son *Dedalus*, je fus envoyé chez James Joyce qui habitait, dans une pension de la rive gauche, une chambre étouffante, toute en peluche à pompons, en velours à glands, en lampes à cloche. Joyce était grippé et je n'en obtins que des grognements. Pour *L'Esprit nouveau*, j'allai interviewer Jules Romains et je voulus être enfin éclairci sur sa vision paroptique. Je pris donc la liberté de m'adresser au docteur Farigoule en même temps qu'au poète unanimiste, et je lui demandai :

— Croyez-vous vraiment qu'on puisse réellement apprendre à voir avec la peau de son dos?

— Et vous? — me répondit-il, en se levant pour signifier que l'entretien s'arrêtait là.

Les bons soirs étaient ceux où Léger m'emmenait au cirque.

Abel Gance

Pour la nuit de la Saint-Sylvestre, probablement sur l'intervention de Laffitte, je fus invité chez Gance, alors occupé au montage de son film-fleuve *La Roue*. Au sommet d'un bel immeuble moderne, je me trouvais tout à coup dans la salle gothique d'un donjon, non pas dans le murmure d'un cénacle, mais dans le tumulte héroïque d'un bivouac à la veille d'une grande bataille, la dernière à gagner à la fin d'une fameuse croisade. J'approchai du général en chef, qui surprenait par son calme souriant, sa douceur un peu mystique. Cet air eût été trop céleste, s'il n'avait été sous-tendu par une énergie et une autorité, dont on éprouvait tout de suite le rayonnement. Comme tous les conquérants, Gance drainait l'en-

thousiasme, attirait une nuée de partisans, parmi lesquels il y avait des reines de beauté et des bouffons, des banquiers et des poètes, des gladiateurs et des bas bleus, comme une levée en masse de pêcheurs de gloire et de lune. Chaud désordre où chacun espérait se révéler un jour de quelque capitale utilité à l'œuvre du maître, chacun attendait impatiemment sa chance de servir et de mériter. Mais je fus arraché à l'admiration de ce spectacle, par des cris menaçants :

— Le voilà, ce petit monsieur! ce cuistre, cet affreux, qui insulte Cendrars!

T'Serstevens me secouait par ma cravate, m'étranglait, en continuant à crier :

— Cendrars n'est pas fou! Non, monsieur, nous ne sommes pas fous, nous les poètes!

Des gens s'interposèrent, essayant de faire comprendre au frénétique champion que Cendrars lui-même avait préfacé ces prétendues injures...

Après cette algarade, j'eus plutôt envie de m'en aller, mais Léger me retint par un rappel à la politesse que je devais à Gance, notre hôte. Je résolus donc de ne partir que parmi les derniers, mais je connaissais très peu de personnes dans l'assemblée, je ne pouvais toujours rester accroché aux mêmes interlocuteurs et je finis par m'ennuyer beaucoup. A l'aube, comme d'aimables idiots s'amusaient à réveiller des inconnus par téléphone, il y eut une clameur et Cendrars parut. Il arrivait de Rome. Il eut l'air de ne pas me voir. Il monta sur une grande table, sur laquelle il se mit à danser une monstrueuse gigue.

1922

Guégan m'avait présenté à une femme maître de forges, qui pouvait commanditer un film mais qui dédaigna, comme sujet, un petit crime sentimental dans les remous d'une fête foraine. L'industrielle aurait préféré une adaptation de *Cendrillon*. Aussitôt, je transposai le conte en personnages et en mœurs de 1922 : Cendrillon-midinette, échappée à sa marâtre, rencontrait Bébert-prince-charmant, fortuné patron d'un manège d'aéroplanes; à bord de l'un de ceux-ci, la jolie pauvre fille perdait son unique parure de pacotille, qu'elle avait reçue d'une loterie-fée; etc.

— Toujours votre foire! — soupira la dame — Que diriez-vous de *Barbe-Bleue*?

C'était une grande idée! Il fallait montrer Landru, dans un vertige de montagnes russes, offrant des cœurs en pain d'épice à ses futures victimes, pour les envoûter.

L'Imprévu et le Prévu

— On dirait que, pour vous, il n'y a pas d'art sans mal de mer!... Je renonce à vous comprendre...

Je n'eus guère plus de succès avec un grand reporter retraité, qui, converti à l'islamisme, vivait avec son modeste harem, en banlieue. Il rêvait de faire filmer dans son jardin une sorte de poème inspiré des *Mille et Une Nuits*. Je voyais cette mille et deuxième nuit se dérouler chez un prince épris de modernisme sous son turban, amateur averti de la fête de Neuilly, qu'il avait transportée et installée chez lui, avec des toboggans constellés de gemmes, des water-chutes de cristal, faisant jaillir des gerbes d'or liquide.

— Je pense qu'il y a un malentendu, fit le musulman. Je ne suis pas un vrai sultan et je ne puis mettre un vrai trésor à votre disposition.

Léger s'était mis en tête de me réconcilier avec Cendrars. Un soir, ils passèrent me prendre à la Sirène. Je tendis ma main à Cendrars qui la heurta de la sienne. De mes années de collège en Suisse, je me rappelai soudain de curieuses expressions des indigènes : « On se la touche », « avant la cérémonie au cimetière, on se touchera avec la famille ». Je voulus parler très naturellement :

— Comment allez-vous? Je suis content de vous revoir.

— Bhmm... bhvv... — répondit Cendrars sans desserrer les mâchoires. C'était peut-être aussi du suisse, car il y avait, il y a encore, de hauts cantons helvétiques, dont on ne sait quasiment rien et qui restent d'un mystère fascinant.

En silence, nous allâmes jusqu'au bistro que Léger avait choisi pour ce dîner d'apaisement. Le menu commandé, Cendrars retomba dans son mutisme, tandis que Léger et moi, nous essayions, sans grand entrain, de nous accrocher à quelque sujet de conversation. Enfin, le patron vint poser sur la table les cafés et la bouteille de fine. Alors, d'un ton âpre et bas, comme une litanie d'attendus dont chacun suffisait pour conduire au bûcher, Cendrars se mit à réciter ses griefs et mes crimes : je n'avais pas de parole, je m'étais insinué à la Sirène, j'incarnais la perfidie, je respirais la bassesse, j'empestais... Ce monologue semblait devoir se poursuivre longtemps et n'exigeait pas absolument ma présence. Je me levai pour partir.

— Je n'avais pas prévu ça. Je suis bien embêté, me dit Léger.

Pour moi, j'avais prévu cela, mais j'étais bien embêté aussi.

Jean Benoit-Lévy et « Pasteur »

Dans un couple de bureaux voisins du mien, la Sirène avait offert provisoirement l'hospitalité à une petite société naissante, qui s'occupait bien de produire des films, mais uniquement des films éducatifs, et je ne devais rien qui pût m'intéresser dans le genre plat et neutre du cinéma

scolaire. Dix fois par jour, je rencontrais l'animateur de cette entreprise, sans même avoir l'idée de parler à un homme dont le souci d'illustrer méticuleusement les lois de l'hygiène ou l'art de planter les choux me paraissait d'une fadeur et d'une étroitesse inacceptables.

— Vous ne comprenez rien aux gens, disait Laffitte, en me rabrouant. Benoit-Lévy est un type épatant qui fera de grandes choses! Et il saurait vous utiliser, vous donner votre chance...

Cette chance que j'attendais, que je guettais, quand elle se présenta enfin, je ne la reconnus pas du tout pour ce qu'elle était. Je ne vis qu'un pis-aller dans la proposition que me fit Jean Benoit-Lévy, de mettre en scène un film, auquel il songeait pour le prochain centenaire de la naissance de Pasteur. Je ne pensai pas à la conviction avec laquelle Laffitte avait dû parler de moi, ni à l'insoupçonné goût de l'aventure, à l'extraordinaire confiance, qui décidaient soudain Benoit-Lévy à remettre le sort d'un grand film aux supposées capacités d'un apprenti à peu près dénué d'expérience et possédé de théories bizarres. Cette miraculeuse fortune, je la trouvais aussi naturelle que médiocre. Il ne pourrait évidemment être question de faire monter Pasteur sur des chevaux de bois, alors quoi?... photographier des éprouvettes, des maisons natales, des élevages de lapins enragés?... Mais Laffitte n'aurait pas compris mon refus. Aussi, j'éprouvai peu à peu qu'il me fallait me faire galonner metteur en scène, fût-ce au prix d'une première besogne terne.

Et ce fut tout de suite la bagarre, à laquelle je commençai par n'assister qu'en spectateur, mais où Benoit-Lévy, fiévreux et pointilleux, déjà se débattait pour constituer le film avec le concours d'administrations et de personnalités, qui tiraient à hue et à dia, voulaient ceci, voulaient cela, ne voulaient plus, s'accordaient puis s'excommuniaient, dictaient des conditions inconciliables. Les soirs d'optimisme, quand le loup, la chèvre et le chou paraissaient avoir accepté quelque ingénieuse paix, qui ne tenait d'ailleurs qu'à un fil, Benoit-Lévy, harassé mais indécourageable, disait :

— Tout de même, l'enfant se présente bien!

Soudain, on eut information d'un fœtus rival, couvé où cela? — on nous le donnait en mille — au sein même de l'Institut Pasteur! Effectivement, un jeune homme entreprenant, Andrew Brunelle, avec un médecin de ses amis, préparait un scénario et voulait en être aussi lui-même l'opérateur. S'il n'avait pas grande habitude de la photographie, il possédait une éblouissante caméra toute neuve. Le génie politique de Benoit-Lévy amena une alliance avec ce concurrent, mais le film, de ce coup, se trouva doté de deux scénarios et de deux metteurs en scène, en même temps que d'une brigade de directeurs artistiques, légués par les ministères, les commissions, les conseils qui subventionnaient. D'incontestable droit, la famille Pasteur et l'Institut Pasteur exerçaient en outre leur super-

vision. Cela faisait bien assez de monde pour qu'on ne fût jamais tout à fait d'accord sur rien.

Pourtant, on se mit aux prises de vues, en espérant que les scénarios consentiraient d'eux-mêmes à se désemmêler et à résoudre leurs incompatibilités, un jour ou l'autre.

Dans un large esprit de conciliation, il avait été voté que chaque scène serait tournée deux fois : d'une part, à mon idée, par l'opérateur Floury avec sa vieille boîte Pathé; d'autre part, à l'idée de Brunelle, par lui-même, au moyen de son appareil superbement verni et nickelé. Mais le maniement de cette machine qui s'enrayait dans les finesses de sa précision, posait des problèmes incroyablement subtils, devant lesquels Floury, appelé enfin au secours, était obligé de se récuser, si expert qu'il fût. En général, on ne pouvait donc impressionner qu'un seul négatif. Brunelle confiait à qui voulait l'entendre, qu'il me tenait pour responsable de ses déconvenues et qu'il m'estropierait prochainement. En attendant, de petits journaux me découvraient des origines moldo-valaques ou germano-américaines, tout à fait incompatibles avec la réalisation d'un film bien français.

Bien qu'il fût dans la force de l'âge, Edmond Floury pouvait être dit un vieux de la vieille, parce qu'il avait autant d'années de métier que le cinéma en comptait d'existence. Dans l'échange où Floury avait tout à m'apprendre des routines professionnelles élémentaires et où je devais lui communiquer ma passion des angles insolites et des perspectives déconcertantes, il réussit beaucoup mieux que moi. D'abord, soucieux de ne pas révéler mon ignorance de ce qui était vraiment réalisable ou irréalisable, je préparais avec prudence mes instructions, certain seulement de me heurter, au moins une fois sur deux, à une déclaration d'impossibilité. Cependant, ce domaine de l'impossible se prit à rétrécir et Floury commença à se résigner à des pratiques qu'il n'approuvait certes pas mais contre lesquelles il avait épuisé ses arguments. Nos rapports furent toujours très amicaux et il surveillait Brunelle du coin de l'œil, s'inquiétait de me protéger contre un attentat qu'il croyait possible, ne me laissait pas, la nuit tombée, traverser seul la cour de l'hôtel pour aller à la cabine téléphonique.

Nous étions revenus à Paris pour quelques jours. Tard un soir, par la porte entrebâillée de mon bureau, Floury passa la tête et me cria d'une voix étouffée :

— Enfermez-vous! Il a un revolver, il vous tuera!

A travers la cloison qui me séparait du bureau de Benoit-Lévy, je pouvais entendre la rumeur d'une discussion plutôt animée. Lorsque le silence fut revenu, je me risquai dans le couloir, puis dans la pièce voisine, où il n'y avait plus personne. Personne non plus dans les vastes locaux de la Sirène où tout était éteint. Il ne me restait plus qu'à m'en

aller. Sous la voûte de la porte cochère, dans l'obscurité, je me heurtai à un être vivant.

— C'est vous? Une chance encore! me dit la voix de Brunelle. J'étais allé aux waters, je suis parti le dernier et maintenant je trouve la porte fermée, je ne sais comment sortir. Vous avez sans doute la clef?

Nous repartîmes de Paris sans Brunelle qui avait vendu sa part dans le film, mais accompagnés d'un professeur de dessin, inspecteur de l'enseignement primaire, Adrien Bruneau. De Dole à Alès, de Narbonne à Strasbourg, la mission de Bruneau fut de garantir la respectueuse orthodoxie, avec laquelle les paysages où avait vécu Pasteur et les souvenirs qu'il y avait laissés, devaient être utilisés par le film. Mais, tout en sachant la différence entre ce qu'il était permis de faire et ce de quoi on pouvait seulement parler en privé, ce professeur éprouvait devant toute nouveauté, spécialement devant la nouveauté cinématographique, cette sorte d'irrésistible attendrissement que suscitent généralement les tout petits enfants et les très jeunes chiens fous. S'il n'avait tenu qu'au goût personnel de ce surveillant, j'aurais bien pu me servir de balançoires et d'un *scenic-railway* pour expliquer la polarisation de la lumière. Malheureusement, beaucoup d'autres censeurs se montraient intraitables et imbattables en matière de haute convenance. Ce faillit être un scandale, arrêté juste à temps, quand Pasteur enfant — enfant d'un milieu très modeste — fut sur le point de déjeuner en buvant dans un bol un peu ébréché. Comment avais-je pu imaginer que, dans une aussi irréprochable famille de tanneurs, il y ait eu autre chose que de la vaisselle parfaite et comme vierge! Qu'on fît de Pasteur un héros, cela se justifiait pleinement, mais pourquoi bêtifier en héroïsant? Pourquoi créer un saint désincarné, qui, pour être laïc, n'en ressemblerait pas moins aux doucereuses idoles auréolées, vendues autour de Saint-Sulpice?

Auprès de quelques anciens de l'Institut Pasteur, j'avais recueilli des bribes d'une autre tradition, qui, sans doute, devait avoir aussi ses déformations, mais qui donnait de Pasteur une figure bien plus humaine, rudement humaine et intéressante. Jaloux de ses travaux, Pasteur ne souffrait aucune initiative chez ses assistants qui tremblaient devant lui. Un jour, le jeune Dr Roux, seul dans le laboratoire, avait entrepris quelque recherche à son idée, quand il entendit le roulement de la voiture qui ramenait le maître plus tôt que de coutume. Roux eut juste le temps de se cacher sous un escalier (qu'on me montra), mais Pasteur, apercevant le dispositif expérimental, installé et laissé par son élève, ne fut pas long à retrouver le coupable et à en obtenir le repentir par des arguments frappants... Lors des expériences de Melun sur les brebis charbonneuses, où Pasteur, pressé

Histoire et légende

par les polémiques, avait joué son va-tout sur un vaccin encore peu éprouvé, les nouvelles furent d'abord mauvaises. Pris d'angoisse, reprochant à ses aides de l'avoir témérairement poussé à un essai spectaculaire mais prématuré, le savant s'enferma dans sa chambre, se mit au lit, se crut perdu. Quelle scène (qui me fut interdite), ce drame d'un homme soudain doutant de son génie, croyant son œuvre et sa gloire compromises! Enfin une dépêche annonça une révolution dans la température des moutons, la victoire! Instantanément guéri, reniant son découragement, Pasteur partit pour Melun. Là, aux complimenteurs qui se pressaient autour de sa calèche, il répondit par l'apostrophe devenue fameuse : « Hommes de peu de foi!... » Au congrès d'Edimbourg, Pasteur, paré de toutes ses décorations, conduit en landau découvert, saluait la foule qui l'acclamait. Dans la voiture, à côté de son mari, Mme Pasteur parcourait une lettre arrivée de Paris; en face de ses parents, un grand adolescent près de ses vingt ans se sentait fier de prendre part à ce triomphe. Soudain, Mme Pasteur s'exclama, rougit; elle découvrait, par cette lettre d'une amie, une frasque commise par le jeune Pasteur quelques jours auparavant. Surpris par le trouble de sa femme, l'illustre solennisant s'enquit de l'affaire et aussitôt, à la volée, souffleta son fils devant plusieurs milliers de témoins. Geste shakespearien où se peignaient un caractère de fer et de feu, une vie de dures habitudes, sans lesquelles il n'y aurait pas eu tant de mérite et de gloire. Mais il ne pouvait être question de souffler mot de cette histoire au Dr Pasteur Vallery-Radot.

Dans tout l'air qu'on respirait entre les murs de l'Institut Pasteur, on trouvait encore quelque chose de la redoutable autorité et du vertueux décorum, imposés par le fondateur. Un jour qu'un inoffensif roman avait glissé hors de ma serviette, le Dr Legroux qui organisait là nos prises de vues, me rendit le volume, en le tenant par le coin d'une page, pincé entre deux ongles, comme un chose parfaitement répugnante. Legroux exigeait que les objets fussent posés rigoureusement d'aplomb devant l'objectif. Je reprenais une éprouvette, le docteur la redressait à nouveau; alors je faisais incliner l'appareil de Floury et je restais gagnant.

— Une éprouvette doit toujours avoir l'air d'une éprouvette, disait Legroux.

— Mais les spectateurs doivent aussi y apercevoir quelque chose qu'ils n'y ont encore jamais vu.

— Vous ne prétendez tout de même pas nous apprendre ce que c'est qu'une éprouvette?

Plus romantique était un vieux garçon de laboratoire, qui avait trépané des dizaines de milliers de lapins et qui veillait sur la salle du traitement antirabique. Là, le pauvre spectacle de quelques gens venant présenter leur ventre à une brève piqûre ne prenait de valeur que par imagination de l'invisible et légendaire fléau, par ressouvenir d'une très ancienne peur, comme de l'an mille.

— La rage, c'est comme tout, ça se perd... marmonnait le laborantin à cheveux blancs. De mon jeune temps, il y avait de gros chiens furieux partout... Ce sont les vétérinaires qui font du tort à la maladie, ils n'y croient plus... Encore en Bretagne, ça se maintient... Et les Bretons, c'est ce qu'il y a de plus dur à désenrager... On les loge dans un petit hôtel sur le boulevard, où le patron est habitué à leurs manières... Mon bon monsieur, il faut du courage pour y aller voir... Il y en a qui grimpent aux murs, d'autres qu'il faut mettre dans la cave...

La poésie du bonhomme fut dépassée par la réalité quand, quelques années plus tard, des voleurs mirent au pillage les clapiers de l'Institut Pasteur à Garches et laissèrent s'en échapper des dizaines ou des centaines de lapins saturés de virus. Dans toute la région, les maires firent afficher des avis d'alerte et j'habitais justement une de ces communes où les gens tremblèrent à l'idée d'avalier du civet enragé ou d'être mordus dans leur potager par une bestiole errante, devenue plus féroce qu'un tigre. Cependant, on n'apprit ensuite aucune contamination, aucun accident, et la menace de cette vagabonde virulence s'éteignit dans l'oubli.

Si idéalement ressuscité que Pasteur dût paraître dans le film, il y eut une grave affaire de petites verrues, dont le visage réel du savant avait porté deux ou trois, mais dont l'acteur, Henri Mosnier, ne possédait qu'une ou deux, mal placées de surcroît. Question simple pour un maquilleur, mais la difficulté s'y mit et y prospéra, car, plus on examinait des portraits dignes de foi, plus on s'embrouillait dans le compte et dans les positions et dans les volumes de ces excroissances, au sujet desquelles des doctrines ennemies bientôt s'affrontèrent haineusement. Tantôt Mosnier portait les verrues d'une vérité historique, tantôt celles d'une autre; et parfois il essayait d'ingénieux compromis, dans l'espoir de ne fâcher personne mais avec le résultat de provoquer l'indignation de tous.

Puisque idéalisation il devait y avoir, j'entrepris de réussir un de ces gros plans pâles, émergeant d'un halo blanc, comme en savaient admirablement faire les Suédois. Mais personne ne put ou ne voulut nous livrer le procédé, aussi nous travaillâmes, Floury et moi, toute une journée, à emmailloter Jean Rauzéna, réincarnation du petit Meister, dans des épaisseurs de cellophane, qui se multipliaient de la ceinture aux oreilles, pour former une cangue aux épaules et sous le menton, pour envelopper aussi la nuque, les tempes, le front, pour couronner enfin la tête d'un matelas-auréole. Bien que ce fût son premier rôle, le jeune comédien rissolait dans sa transparente carapace avec une bonne volonté et un stoïcisme déjà tout professionnels. Il nous fallut une nuit de réflexion pour reconnaître que notre système ne pouvait conduire à rien et une autre journée pour trouver la bonne technique, dont nous fûmes si enchantés que les interprètes de tous les différents âges de Pasteur durent « passer à la cellophane ».

Les pouvoirs magiques des images

Au début du montage, je me rendis compte tout à coup de l'énorme proportion de perspectives plongeantes que j'avais utilisées. Le film ne se présenterait-il pas comme la vie et l'œuvre de Pasteur vues d'un ballon ? Je résolus de confier mon inquiétude à Gance qui n'y pouvait rien au point où en étaient les choses, mais qui m'invitait souvent à passer quelques heures avec lui. Il avait l'esprit métaphysique et nous échangeions avec plaisir nos remarques sur les pouvoirs encore mal connus et mystérieux, encore magiques, des images animées. Ces propos étaient presque le seul agrément des dimanches passés au bord de l'Oise, dans un groupe vaguement naturaliste, qui ne méritait certes pas, mais qui était très fier, de s'entendre surnommé « les culs-nus » par les villageois. Parmi les habitués, une jeune fille, autant dire une enfant, avec un regard comme un abîme d'innocence et le maintien recueilli d'une première communiant : Maryse Querlin, romancière des ventres maudits et des filles-mères. Sauf le Dr Winter, personne ne paraissait animé d'une grande ardeur sportive. Pour le principe, il fallait cependant consacrer une heure ou deux à sautiller autour d'un filet de tennis ou d'arceaux de croquet, en poussant quelques cris de saine joie. Je souhaitais la pluie qui m'amenait le loisir de parler davantage avec Gance. Il avait écrit une tragédie en alexandrins, *La Victoire de Samothrace*, et la destinait à la Comédie-Française. Il voulait de moi une préface à cette œuvre, me faisant là un honneur dont l'excès m'eût ridiculisé. Mais je n'osais simplement refuser et cherchais chaque fois un nouveau biais pour sortir de ce pas difficile.

— Et vos plans plongeants vous empêchent toujours de dormir ?

— J'ai eu un autre étonnement : pour la plupart, il ne plongent plus assez... On dirait qu'ils se sont aplatis... A force de les voir en projection...

— Épatant ! vous hypnotisez la pellicule !... Mais, c'est vrai que plus on regarde les images, plus elles changent, parfois à votre idée, parfois à la leur... Cela aussi, il faudrait le prévoir en tournant.

Depuis un an, Gance montait *La Roue*, et l'un de ses assistants, Albert Dieudonné, qui devait être plus tard le principal interprète du grand film *Napoléon*, nous rejoignait souvent, Floury et moi, pour le déjeuner, dans un bistro de Joinville, près des laboratoires Pathé. A tue-tête, avec une verdeur que je n'essaye pas de reproduire mais qui faisait rougir la fille de salle et effarouchait nos voisins, Dieudonné racontait ses souvenirs, déjà innombrables, de scénariste et de comédien, d'un âge révolu, de l'époque dite des chars à bancs, parce qu'alors, dès l'aube, les troupes s'en allaient dans ces véhicules vers la forêt de Fontainebleau, pour y tourner, chacune, son film entier dans la journée. Age où Max Linder avait été merveilleusement riche en gagnant un louis par cachet ; où Gaumont s'était attaché des scénaristes au mois, qui ne pouvaient quitter leur bureau sans permission et qui devaient produire les sujets à la demande ; où les opérateurs étaient cassés s'ils n'avaient pas toujours, pour tourner, placé leur objectif à la hauteur réglementaire de quatre-

vingts centimètres au-dessus du sol, si, à l'écran, on pouvait apercevoir soit le dessus soit le dessous d'une table.

Mon film monté, il s'agit de le soumettre au visa définitif de la famille Pasteur... Les illustres verrues passaient sans trop susciter de critiques et déjà je respirais plus librement, quand un cri aigu me glaça de terreur.

— Non, monsieur, non!... C'est inadmissible!... Mettez-lui sa redingote!

On voyait à l'écran, par un jour d'été, dans son laboratoire ensoleillé, Pasteur, en gilet noir et en manches de chemise, penché sur son microscope. La vérité historique était que Pasteur n'avait jamais, jamais enlevé sa redingote pour regarder dans un microscope ni d'ailleurs en aucune autre circonstance qu'on pût se rappeler.

— Voyons, disait, conciliante, Mme Pasteur qui était, je crois, la petite-fille du savant, dans votre décor, on la voit, cette redingote, accrochée à un portemanteau... Alors, votre acteur n'a qu'à la mettre...

Ce fut la seule objection au film, mais elle était sérieuse. Je me précipitai aux laboratoires Pathé où on se mit à noircir au pochoir, image par image, les indécentes blancheurs. Mais c'était aller de mal en pis : Pasteur eut l'air de porter une chemise extrêmement sale. Il fallut se résigner à tailler et retailler cette scandaleuse scène jusqu'à une brièveté qui lui permit de passer comme inaperçue. Depuis lors d'ailleurs, à cet endroit du film, chaque fois qu'on le présentait à quelque censeur pointilleux, je me trouvais pris d'une quinte de toux ou j'avais quelque remarque à faire sur un tout autre sujet, et, pendant la distraction ainsi provoquée, les terribles plans avaient le temps de filer comme s'ils n'avaient jamais existé.

Puis ce fut la première présentation publique au grand amphithéâtre de la Sorbonne, où j'aurais toussé en vain. Aussi bien, j'étais trop occupé à veiller sur la stabilité de l'appareil de projection, hardiment planté sur trois gradins, pour suivre ce qui se passait à l'écran. Tout s'y passa de façon convenable, à en juger par les réactions de la salle. La pellicule avait peut-être encore changé? Au dernier moment, Pasteur avait peut-être enfilé sa redingote? Je ne sais, je n'ai jamais revu le film qui n'avait plus besoin de mes services. Et, tout à coup, je me sentis extraordinairement désœuvré, lancé dans une habitude d'activité extérieure, qui ne se trouvait plus de but, ni même assez de n'importe quoi à faire. J'imaginais qu'une locomotive pût éprouver une impression analogue, après avoir soudain perdu, par suite d'une rupture d'attelage, tout son train de wagons.

Le cinéma rêvé

Sans rien de bien remarquable, mais film honnête, tel qu'il devait être pour répondre à la circonstance qui l'avait fait naître, *Pasteur* reçut de la presse un accueil normal, dignement exprimé, ainsi qu'il convenait dans le cas d'un sujet si noble. A l'heureuse conformité de ce résultat avec toutes les prévisions, Benoit-Lévy avait consacré tous ses efforts. Il ne m'avait ménagé ni les recommandations pratiques ni les conseils normalisateurs; il avait veillé au grain et paré à cent périls tout au long de notre route.

Enfin, à travers moi, il avait atteint son but, tandis que je ne reconnaisais, dans ces six bobines, presque rien du cinéma comme je l'entendais et que je me sentais plutôt honteux d'un premier essai si docilement quelconque.

Néanmoins, Ricciotto Canudo m'invita avec chaleur à faire partie de son Club du septième art. Cela ne signifiait pas grand-chose, car le poète franco-italien ne savait rien dire ni faire sinon très chaleureusement et, s'il découvrait la moindre trace de bonne intention chez les gens, il s'en contentait pour les accueillir dans son appartement décoré de lierre et de violettes. On y rencontrait comme un second choix des intellectuels et des littérateurs qui avaient voulu, mais n'avaient pu, s'accrocher à l'étoile de Gance. De son profil romain, de sa fougue à la D'Annunzio, Canudo dominait et animait ces assemblées et les dîners qu'il organisait mensuellement. Avec une surprenante éloquence qui débutait dans des bégaiements et jaillissait soudain en brillantes cascades, il annonçait la poésie des images animées, il appelait à la découverte de domaines que le cinéma n'avait pas encore explorés. Belles mais vagues paroles qui n'exprimaient guère qu'un pressentiment, complètement ignorant des moyens avec lesquels on pourrait entreprendre la glorieuse aventure. Dans ce flou, des auditeurs qui ne savaient pas non plus de quelle façon le film était capable de retraduire quelles réalités, logeaient à l'aise toutes leurs chimères.

Ici s'achève le manuscrit de Jean Epstein.

LES FILMS DE JEAN EPSTEIN VUS PAR LUI-MÊME

*La grâce de Dieu est notre seul horaire sans accident.
On arrive dans la patrie des surprises.
C'est le pays qu'on nous avait promis.*

**Pasteur
1922**

« J'y ai surpris — dans la cinégraphie du fragile appareil de ces expériences reconstituées à l'Institut Pasteur de Paris — la beauté pas encore assez connue, des objets dits inanimés et tous prodigieusement vivants. »

**L'Auberge rouge
1923**

« A côté du rythme des images, au-dessus de lui, plus important encore est le rythme psychologique qui se traduit par le rythme de la vie des personnages à l'écran et par le rythme du scénario lui-même.

« Si j'ai obligé mes acteurs de *L'Auberge rouge* à ces gestes lents, à cette allure de vie un peu rêveuse, c'est justement par recherche d'un rythme psychologique convenable au roman de Balzac. »

**Cœur fidèle
1923**

« Je rêve d'un drame à bord d'un manège de chevaux de bois, parce que le tragique ainsi centrifugé décuplerait la photogénie et ajouterait celle du vertige et de la rotation. »

« ... La clef de voûte du cinéma, le gros plan exprime au maximum cette photogénie du mouvement. »

« L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. A l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. Les montagnes, ainsi que cet Etna, signifient. Chaque accessoire devient un personnage. »

« Pour moi, le plus grand acteur, la plus forte personnalité que j'ai connue intimement est la Seine de Paris à Rouen. »

« ... Je crois que l'âge du cinéma kaléidoscope est passé. Le cinéma doit désormais être appelé : la photographie des illusions du cœur », c'est-à-dire : « De la pensée qu'il enregistre à travers les corps, amplifie et parfois crée où elle n'était pas. »

« La vie ne se déduit pas comme ces tables à thé chinoises qui s'engendrent douze successivement l'une de l'autre. Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations... »

« Le langage cinématographique est prodigieusement concret, direct, brutal et vivant. Nous avons dû nous arrêter un temps pour étudier, c'est-à-dire aimer certains éléments nus du langage que nous apprenions, mais il est étrange qu'on songe à nous reprocher de passer à d'autres exercices plus complexes. »

« Je traite tout scénario comme original depuis le premier moment de la réalisation jusqu'au dernier. J'avais lu Mauprat, il y a 15 ans. Je ne l'ai relu que pour corriger les titres après l'achèvement du film. Mauprat est le souvenir de ma première compréhension, enthousiaste et très superficielle du romantisme.

La Montagne infidèle
1923

La Belle Nivernaise
1923

Le Lion des Mogols
1924
L'Affiche
1924
Le Double Amour
1925

Les Aventures
de Robert Macaire
1925-1926

Mauprat
1926

Six et demi onze
1926-1927

La Glace
à trois faces
1927

La Chute
de la Maison Usher
1928

Finis Terrae
1928

Sa tête
1929

Mor Vran
1929-1930

« J'irai même jusqu'à dire que le cinéma est polythéiste et théogène. »
« Le soleil et un Kodak figurent au générique du film — en vedettes américaines. »

« Art d'événement ou le mouvement dans le temps : les événements ne se succèdent pas et pourtant se répondent exactement. Les fragments de plusieurs années viennent s'implanter dans un seul aujourd'hui. L'avenir éclate parmi les souvenirs. Cette chronologie est celle de l'esprit humain. »

« L'Ame au ralenti. »

« Je ne connais rien d'absolument plus émouvant qu'au ralenti un visage se délivrant d'une expression. Car c'est la dramaturgie, l'âme elle-même du film que ce procédé intéresse. »

« Les Approches de la Vérité : aucun décor, aucun costume n'auront le pli, l'allure de la vérité. Aucun faux professionnel n'aura les admirables gestes techniques du gabier ou du pêcheur. »

« C'est tout bonnement un fait divers, un de ces faits divers que nous trouvons chaque matin dans les journaux. »

« ... J'ai tourné à Livilliers de petits paysages qui m'ont paru (dans leur réalité, j'entends) très grands. »

« Ce n'est pas inventer. J'ai essayé. Il est défendu d'inventer et déjà je sens mon scénario parisien fondre comme peau de chagrin, un autre naître. »

« Les hommes devant vous changent, se confient, s'enhardissent, vivent sans gêne, ne dégagent plus que sympathie, acceptent la vôtre, donnent ce qu'ils ont — le film est près de naître. »

« On trouve toujours quelque coin où essayer de faire quelque chose. Le reste, ce qui ne sera pas de vous, ce qui ne pourra l'être, sera du métier. On ne peut pas faire que ce qu'on a envie de faire. Si c'était possible, je ne serais pas si sûr du résultat. Il faut de la lumière et de l'ombre. »

« Un architecte n'a pas toujours envie d'habiter les maisons qu'on lui commande. Un maniaque lui commanderait, par exemple, une maison avec quatre salles à manger, eh bien, il faudrait chercher à y placer quand même un carreau qui vous plaît. Ne serait-ce que cela. »

« Il y a toujours un rapport secret entre le voyageur et la terre qu'il paraît choisir pour s'arrêter. Sur ce secret, le cinématographe se penche. »

« Que chaque terre ait ainsi, comme son ciel, son goût, qui ne le sente? Mais où le cinématographe nous surprend, c'est qu'il dépeigne infailliblement ce goût-là, et, dans ce goût, ce qui y est unique et premier. »

« Je reçois et lis votre article sur *La Femme*. J'en suis surpris et peiné. *La Femme* est un film que j'aime et dont je suis sûr. Je suis persuadé que c'est vous qui faites une erreur dont vous reviendrez et dont je me garderai de vous en vouloir. »

L'Or des mers
1931

L'Homme à l'Hispano
1932-1933

**La Châtelaine
du Liban**
1933

La Chanson d'Armor
1934

La Bretagne
1936
La Bourgogne
1936

**La Femme
du bout du monde**
1937

Le Tempestaire
1947

Les Feux de la mer
1948

« Le ralenti du son : en détaillant et en séparant les bruits, en créant une sorte de gros plan du son, le ralenti peut permettre à tous les êtres, à tous les objets de parler. »

« Le phare qui assure la sauvegarde de tant de vies humaines en péril sur la mer est assurément un des symboles de l'entraide humaine, la plus spontanée et la plus heureuse. Les gardiens de phares ne se préoccupent pas de la nationalité des navires auxquels ils offrent leur rayon de lumière. Ils ont une mission impérieuse : le phare ne doit pas s'éteindre. »

★

« Les théories qui précèdent les œuvres sont aléatoires et légères. Personne, je pense, n'a fait de films d'après des théories; mais, quelquefois, des théories, d'après un film. »

Table.

Préface de M. Blaise Cendrars.

C C I Introduction

Première Partie : Les Littératures

C II La Sous-Littérature

C III La Littérature et le Beau

Deuxième Partie : La Littérature Moderne

C IV L'a peu près

C V Pas de Simplicité

C VI Spontanéité, impulsivité

C VII Les descriptions précises, brèves

C VIII Religion de la science

C IX Allégorie, ~~et~~ grammaire...

C X Impression : rêve...

C XI « Sentir avant de comprendre »

C XII * Les médullaires.

C XIII La Répétition

C XIV Le ~~raisonnement~~ ^{raisonnement} et la métaphore

C XV Le ~~seul~~ plan intellectuel unique

C XVI La métaphore abstraite

C XVII La vie végétative

~~C XVIII L'artifice typographique~~

C XIX Cinéma et Lettres

C XX La Poésie d'Alcibiade

Troisième Partie : La Fatigue Lyrique

C XXI La Fatigue intellectuelle facteur

de civilisation

C XXII La Fatigue Intellectuelle

C XXIII La Fatigue dans l'émotivité

devenue

LE CINÉMA ET LES LETTRES MODERNES

(1921)

La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence

Nous ne donnons ci-après que les pages de « La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel Etat d'Intelligence » relatives au cinéma (chapitre 18 - p. 169 à 180 de la première édition).

Editions de La Sirène, Paris, 1921.

Le cinéma sature la littérature moderne. Réciproquement cet art mystérieux a admis beaucoup de littérature. La collaboration ciné-littéraire a surtout, il est vrai, produit jusqu'ici, les adaptations du *Crime de Sylvestre Bonnard* et de *Travail*, films qu'on ne blâmera jamais assez et qui dévoient la pousse fragile d'un mode d'expression encore hésitant, mais le plus exact et subtil qu'on ait jamais connu.

Si la vue d'un film quelconque, dont le metteur en scène ignore ne connaît en fait de lettres que l'Académie et consorts, nous fait songer, malgré le metteur en scène ou plutôt à son insu, à la littérature moderne, c'est qu'il existe vraiment, entre cette littérature et le cinéma, une naturelle circulation d'échanges qui démontre plus d'une parenté.

D'abord :

La littérature moderne et le cinéma sont également ennemis du théâtre. Aucune tentative de conciliation n'y fera rien. Deux esthétiques, comme deux religions, ne peuvent vivre côte à côte, différentes, sans se combattre. Sous le double assaut des lettres modernes et du cinéma, le théâtre, s'il ne meurt point, s'affaiblira progressivement. C'est couru d'avance. Ce théâtre où un bon acteur lutte contre un monologue de quarante vers, réguliers à faux, pour vivre malgré la surcharge du verbiage, que peut-il opposer à l'écran où apparaît la moindre secousse fibrillaire et où un homme qui n'a même pas besoin de jouer, me ravit, parce que, simplement homme, le plus bel animal de la terre, il marche, court, s'arrête et se retourne parfois pour tendre son visage en pâture au spectateur vorace.

Pour, ainsi, se mutuellement soutenir, la jeune littérature et le cinéma doivent superposer leurs esthétiques.

La succession des détails qui remplace le développement chez les auteurs modernes et les gros premiers plans dus à Griffith relèvent de cette esthétique de proximité.

Entre le spectacle et le spectateur, aucune rampe.

On ne regarde pas la vie, on la pénètre.

Cette pénétration permet toutes les intimités. Un visage, sous la loupe, fait la roue, étale sa géographie fervente.

Des cataractes électriques ruissellent dans les failles de ce relief qui m'arrive recuit aux 3 000 degrés de l'arc.

C'est le miracle de la présence réelle,
la vie manifeste,
ouverte comme une belle grenade,
pelée de son écorce,
assimilable,
barbare.

Théâtre de la peau.

Aucun tressaillement ne m'échappe.

Un déplacement de plans désole mon équilibre.

Projeté sur l'écran j'atterris dans l'interligne des lèvres.

Quelle vallée de larmes, et muette!

Sa double aile s'énervé et tremble, chancelle, décolle, se dérobe et fuit :

Splendide alerte d'une bouche qui s'ouvre.

Auprès d'un drame ainsi suivi à la jumelle de muscle en muscle, quel théâtre de parole n'est point misérable!

On ne raconte plus, on indique. Cela laisse le plaisir d'une découverte et d'une construction. Plus personnellement et sans entraves, l'image s'organise.

A l'écran la qualité essentielle du geste est de ne point s'achever. Le visage n'exprime pas comme celui du mime, mais, mieux, suggère. Ce rire interrompu, comme on l'imagine à partir de son avènement entrevu. Et sur cette paume qui, à peine, s'ouvre, vers quelle large route de gestes, l'idée, alors, s'oriente.

Pourquoi?

a) Esthétique de proximité

c) Esthétique de succession

D'une action qui habilement s'amorce, le développement n'ajoute rien à l'intelligence. On prévoit, on devine.

Les données d'un problème suffisent à qui connaît l'arithmétique.

L'ennui de lire tout au long une solution un peu facile qu'on trouve soi-même plus vite.

Surtout, le vide d'un geste que la pensée plus rapide prend à son berceau et, dès lors, précède.

« Movies », disent les Anglais ayant compris peut-être que la première fidélité de ce qui représente la vie, est de grouiller comme elle. Une bousculade de détails constitue un poème, et le découpage d'un film enchevêtre et mêle, goutte à goutte, les spectacles. Plus tard seulement on centrifuge, et du culot se prélève l'impression générale. Cinéma et lettres tout bouge. La succession rapide et angulaire tend vers le cercle parfait du simultanéisme impossible. L'utopie physiologique de voir ensemble se remplace par l'approximation : voir vite.

d) Esthétique de rapidité mentale

Il est au moins possible que la vitesse de penser puisse s'accroître au cours de la vie d'un homme et des générations successives. Tous les hommes ne pensent pas avec la même vitesse.

Les films passés vite nous entraînent à penser vite. Un mode d'éducation peut-être.

A la suite de quelques Douglas Fairbanks, j'ai eu des courbatures, mais point d'ennui.

Cette vitesse de pensée que le cinéma enregistre et mesure, et qui explique en partie l'esthétique de suggestion et de succession, se retrouve dans la littérature. En quelques secondes il faut forcer la porte de dix métaphores, sinon la compréhension sombre. Tout le monde ne peut pas suivre; les gens à pensée lente sont en retard en littérature comme au cinéma et assassinent le voisin de questions continuelles.

Dans les *Illuminations* de Rimbaud en moyenne une image par seconde de lecture à haute voix;

Dans les *Dix-Neuf Poèmes élastiques* de M. Blaise Cendrars, même moyenne; parfois légèrement plus faible.

D'autre part, chez Marinetti, on ne trouve guère plus d'une image pour cinq secondes.

La même différence que pour les films.

b) Esthétique de suggestion

En littérature « pas de sentimentalité! » en apparence.

Au cinéma la sentimentalité est impossible.

Impossible à cause des gros premiers plans, de la précision photographique. Que faire de fleurs platoniques quand s'offre la peau d'un visage que violentent quarante lampes à arc?

Les Américains qui ont relativement compris certains côtés du cinéma, n'ont pas toujours compris celui-là.

Le poème : une chevauchée de métaphores qui se cabrent.

M. Abel Gance, le premier, eut l'idée de la métaphore visuelle. Sauf une lenteur qui la fausse et un symbolisme qui la déguise, c'est une découverte.

Le principe de la métaphore visuelle est exact en vie onirique ou normale; à l'écran, il s'impose.

A l'écran, une foule. Une voiture passe difficilement. Ovation. Des chapeaux se lèvent. Des mains et des mouchoirs, taches claires, au-dessus des têtes, s'agitent. Une indéniable analogie appelle ces vers d'Apollinaire :

« Quand les mains de la foule y feuillaient aussi »

et ces autres :

« Et des mains, vers le ciel plein de lacs de lumière
s'envolaient quelquefois comme des oiseaux blancs. »

Aussitôt j'imagine, surimpression, naissant au fondu, puis qui surgit plus nette et tout de suite s'interrompt :

Des feuilles mortes qui tombent et tourbillonnent, puis un vol d'oiseaux.

Mais : VITE (2 mètres)

SANS SYMBOLISME

(que les oiseaux ne soient pas des colombes ou des corbeaux, mais simplement des oiseaux).

Avant cinq ans, on écrira des poèmes cinématographiques : 150 mètres et 100 images en chapelet sur un fil que suivra l'intelligence.

e) Esthétique de sensualité

f) Esthétique de métaphores

g) Esthétique momentanée

Rares sont les critiques littéraires qui n'ont pas écrit qu'une belle image poétique doit être éternelle. C'est idiot. D'abord éternelle ne veut rien dire. Mettons : durable. Une image ne peut pas être durable. Scientifiquement, le réflexe de beauté se fatigue : l'image devient, en vieillissant, cliché. Racine, au temps de Racine, devait offrir des images nombreuses à ses auditeurs et de bien inattendues. Qu'en reste-t-il aujourd'hui? Des plati-

tudes. Là où le texte soutenait la diction, aujourd'hui, la diction sauve le texte. Comment se pourrait-il qu'une œuvre résiste à un tel contresens? De Racine il ne reste que le rythme, la moitié de ce qu'il fut. Du cliché peut naître une image à condition que d'abord on l'oublie. Oublions Racine. N'en parlons plus de trois cents ans. Une oreille neuve le retrouvera et, enfin sincère, y sentira de l'agrément.

Toujours l'écriture vieillit, mais plus ou moins vite. L'écriture actuelle vieillira très rapidement. Ce n'est pas un reproche. Je sais qu'il y a des gens qui jugent de la valeur des œuvres d'art par la durée de leur succès. Ils prononcent : « Ça restera ou ça ne restera pas. » Ils parlent de postérité, de siècles, de millénaires et d'éternité comme plus haut. Ils méprisent la mode. Ils ne savent pas estimer leur plaisir davantage que les jeux pâles des générations mortes.

Tout de même, il faudrait qu'on nous fiche la paix avec ce chantage aux sentiments. Mon bisaïeul aimait Lamartine et portait des pantalons à sous-pied. Le respect filial ne m'oblige pas au sous-pied et m'obligerait à *Jocelyn*? On ne lit pas les chefs-d'œuvre et quand on les lit, tombes! quelle danse sur vos dalles ! Une page qui dure n'est pas toujours une page complète : elle est trop générale. Certaines œuvres étreignent si exactement une étape que l'étape brûlée, elles ne sont plus qu'une peau sèche. Mais pour les compagnons de route quel miroir! Même dans les classes, ce que le cuistre goûte à Corneille, Corneille, cela justement, le méprisait. A mon pire ennemi, je ne souhaite pas de devenir classique et pot à sottises.

Les écoles littéraires précipitent leur succession. Celles qui serrent de près les sentiments des hommes, voient qu'en dix ans, hommes et sentiments changent. La précision fait vite d'une littérature une brousse impraticable. Le symbolisme déjà s'ennuie, mais il a contenu des plaisirs. Un style ne suffit plus à occuper toute une génération. En vingt ans la voie du beau aborde une nouvelle courbe. La vitesse de la pensée s'est accrue. Les fatigues se précipitent. Que ce qu'on appelle à tort et à travers le cubisme vive par mois et non plus par années, cela ne prouve rien à sa charge. On brûle les petites gares. Les hommes d'il y a cinquante ans s'essoufflent parfois à vouloir suivre. La plupart blâment. Cette querelle des Anciens et des Modernes que depuis l'origine de l'homme les Modernes gagnent.

Le film comme la littérature contemporaine accélère d'instables métamorphoses. De l'automne au printemps, l'esthétique change. On parle des canons éternels de la beauté quand deux catalogues successifs du Bon Marché confondent ces radotages. La mode des costumes est l'appel à la volupté le plus exact, le plus modulé. Le film y emprunte certains charmes, et il est la si fidèle image de nos engouements que, vieux de cinq ans, il ne convient plus qu'à la lanterne du forain.

BONJOUR CINÉMA
(1921)

Les dessins et compositions typographiques et photographiques
insérés dans cette partie de notre ouvrage
sont ceux de l'édition originale. Ils sont dus à Claude Dalbanne.
(Editions de La Sirène, Paris, 1921.)



BONJOUR CINEMA
Couverture de l'édition originale.



MAZINOVA

SUPREME


★

★

★


PERLE

CHAMPAGNISEE



MOURIR DE RIRE

VACABOND
SOLDAT
POMPIER
VIOLONISTE



CHARLOT

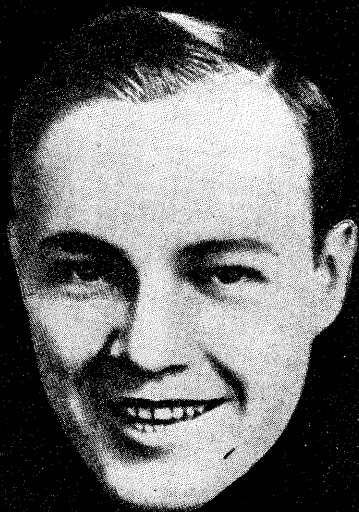
ROI FRISÉ
ET SI TRISTE

VOYAGE
PÂTINE
FAIT UNE CURE
JOUE CARMEN
S'ÉVADE
ET MENE UNE VIE DE CHIEN

MOURIR DE RIRE

JEUNESSE

ET
CHARLES
RAY



DANS
HOME,
SWEET HOME

FILMS
PARAMOUNT

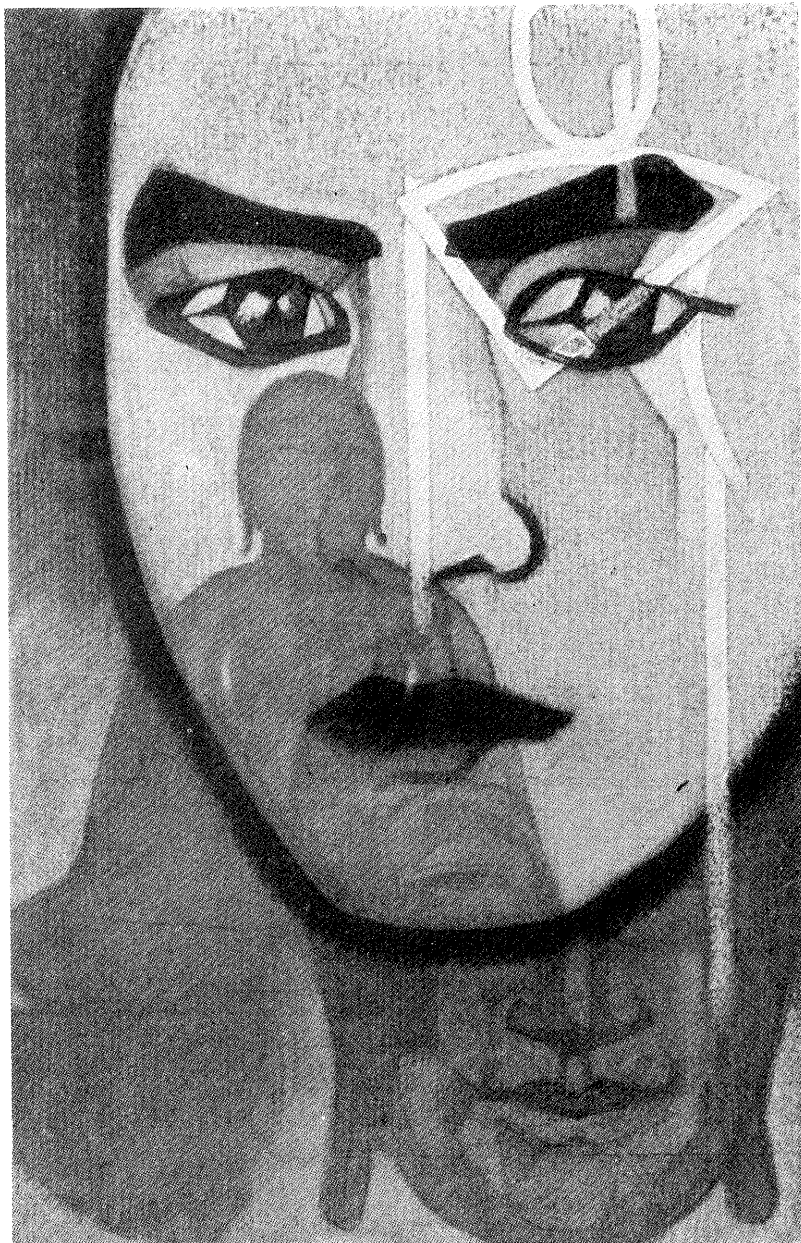
"DOUGLAS-SPORT
SEDUIT"

CROISIÈRE
AUX ILES DU SALUT

\$5000



Y
COMPRIS LE NAUFRAGE ET LES
FIANÇAILLES A LA NAGE



Sessue
Hayakawa.



Alla
Nazimova.

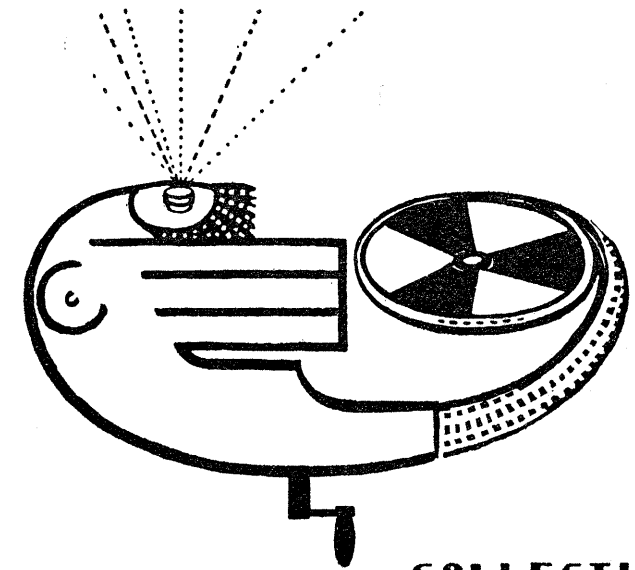


Charles
Ray.

bonjour

JEAN EPSTEIN

Cinema



**COLLECTION
DES TRACTS**

**EDITIONS DE LA
SIRENE**
29 BOULEVARD MALESHERBES
PARIS 19 21

RAYMOND LUILLE

Livre de l'Ami et de l'Aimé

Un vol. in-16 raisin 6 fr.

DURANTY

La Cause du Beau Guillaume

Un vol. in-8 couronne. 8 fr.

PAUL LAFFITTE

JÉROBOAM DU LA FINANCE SANS MÉNINGITE

Un vol. in-16 carré 6 fr.

BLAISE CENDRARS

LA FIN DU MONDE

FILMÉE PAR L'ANGE N-D.
Aquarelles et dessins de Fernand Léger
1.200 exemplaires in-4° raisin, sur vélin fort
Lafuma, ornés d'aquarelles reproduites au
patron (26-1225). 20 fr.

JEAN COCTEAU

Carte Blanche. Un vol. in-8 oblong, tiré à 2.000 exem-
plaires (Collection des Tracts). Net. 6 fr.
La Noce massacrée. I. - Visites à Maurice
Barres. Un vol. in-8 couronne 4 fr.
Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique.
(Collection des Tracts). Un vol. oblong 4 fr.

MAX JACOB

Cinématoma

Un vol. sur bel alfa
vergé . . . 12 fr.

PREMIÈRE PARTIE

1. Orchestre, Séances continuelles

2. LE 14^{me} ÉPISE

3. Orchestre, Aller et Retour.

4. LE SENS 1^{BIS}

5. Orchestre, Vers l'écran.

6. Orchestre, Ecran.

ENTRACTE

Mise en scène de Claude Dalbanne

THIS PROGRAMME IS SUBJECT TO ALTERATION

DEUXIÈME PARTIE.

7. Orchestre, Deuil.

8. Orchestre, Litanie des Photo-
génies.

9. Grossissement

10. CINÉ MYSTIQUE

BONSOIR

LOUIS DELLUC

LA JUNGLE DU CINÉMA ROMANS

Un volume in-8 couronne. Net. 7 fr.

1. Première publication partielle dans la revue *Cinéma*, n° 12-13 des 10 juin et 22 juillet 1921.

* Les intertitres en lettres majuscules sont de Jean Epstein.

Le sens 1 bis 1

Je ne veux pas lui tendre le piège de le surestimer. Mais qu'en dirais-je qui soit suffisant? L'émotion existe comme celle du peintre ou du sculpteur, et indépendante. A peine commence-t-on à s'apercevoir qu'il s'est produit un art inespéré. Simplement tout neuf. Il faut se rendre compte de ce que cela représente. Le dessin vit périr les mamouths. L'Olympe entendit numérotter les muses. A leur chiffre officiel qui est, pouvant se réduire à la demi-douzaine, d'ailleurs un bluff, l'homme depuis n'ajoutait que des manières, des interprétations et des rallonges. De petites sensibilités coulèrent à pic d'avoir heurté la pyrogravure. Assurément, le livre, le rail, l'automobile furent un étonnement, mais pourvu d'ancêtres. Variétés, voici l'espèce nouvelle née mystérieusement.

Devant le cinéma, dès qu'il ne fut plus hermaphrodite de science et d'art, et que ce dernier sexe l'emporta, nous fûmes désespérés. Jusqu'à lui presque exclusivement le devoir fut de comprendre des aphorismes magistraux : courbature. Il fallut comprendre. C'était une autre affaire. Longtemps nous ne comprîmes rien, rien, et rien, et encore rien.

Époque où le cinéma fut la distraction pour sortie de collégiens, un lieu de rendez-vous obscur assez, ou un tour de physique un peu somnambule. Ce terrible risque des vessies pour des lanternes. Et dupes, les prudents le furent de ne pas reconnaître tôt que ces populaires, stupides — oui, c'est entendu — feuilletonesques, grandguignolesques, rocambolesques *Mystères de New York* marquent une époque, un style, une civilisation, Dieu merci, déjà plus au gaz. Belles histoires qui n'en finissent jamais et recommencent. *Les Trois Mousquetaires*, *Fantomas*, *Du côté de chez*

A Madame Richard Cantinelli.
Août 1921.

De même qu'il y a des gens insensibles à la musique, de même il y en a, et davantage, qui sont insensibles à la photogénie. Du moins provisoirement.

Swann, et puis celle-là, extra-dry, goût américain. « La femme la plus assassinée du monde », dit Armand Rio.

Les messieurs graves et insuffisamment trop cultivés applaudirent aux vies des fourmis, aux métamorphoses des larves. Exclusivement. Pour instruire la jeunesse des autres.

Puis le schisme du théâtre photographié.

Ce n'était pas ça. C'en était même le contraire. A cet art si neuf qu'il n'en existait alors que le pressentiment, les mots, même aujourd'hui, manquent pour avoir trop servi à des images hélas inoubliées. Poésie et philosophie nouvelles. Il faut une gomme à effacer les styles, puis construire ingénument. Sommes-nous capables de tant d'amputations? Ni esprit, ni intrigue, ni théâtre. *Les Mystères de New York*, on avoue plus facilement aujourd'hui qu'on en a vu quelques épisodes, ne sont pas seulement un imbroglio à demi-dénouements automatiques, sinon Monsieur Decourcelle les eût joyeusement enterrés. Généralement, le cinéma rend mal l'anecdote. Et « action dramatique » y est erreur. Le drame qui agit est déjà à moitié résolu et roule sur la pente curative de la crise. La véritable tragédie est en suspens. Elle menace tous les visages. Elle est dans le rideau de la fenêtre et le loquet de la porte. Chaque goutte d'encre peut la faire fleurir au bout du stylographe. Elle se dissout dans le verre d'eau. Toute la chambre se sature de drame à tous les stades. Le cigare fume comme une menace sur la gorge du cendrier. Poussière de trahison. Le tapis étale des arabesques vénéneuses et les bras du fauteuil tremblent. Maintenant la souffrance est en surfusion. Attente. On ne voit encore rien, mais le cristal tragique qui va créer le bloc du drame est tombé quelque part. Son onde avance. Cercles concentriques. Elle roule de relais en relais. Secondes.

Le téléphone sonne. Tout est perdu.

Alors, vraiment, vous tenez tant que cela à savoir s'ils se marient au bout. Mais IL N'Y A PAS de films qui finissent mal, et on entre dans le bonheur à l'heure prévue par l'horaire.

Le cinéma est vrai; une histoire est mensonge. On le pourrait soutenir avec apparence de raison. Mieux, j'aime dire que leurs vérités sont autres. A l'écran les conventions sont honteuses. Le coup de théâtre y est simplement cocasse, et si Chaplin en exprime tant de tragique, c'est un tragique risible. L'éloquence crève. Inutile, la présentation des personnages; la vie est extraordinaire. J'aime l'angoisse des rencontres. Illogique, l'exposition. L'événement nous prend les jambes comme un piège à loups. Le dénouement ne peut être autre chose qu'une transition de nœud à nœud. De sorte qu'on ne change pas beaucoup d'altitude sentimentale. Le drame est continu comme la vie. Les gestes le réfléchissent, mais ne l'avancent ni ne le retardent. Alors pourquoi raconter des histoires, des récits qui supposent toujours des événements ordonnés, une chronologie, la gradation des

faits et des sentiments. Les perspectives ne sont qu'illusions d'optique. La vie ne se déduit pas comme ces tables à thé chinoises qui s'engendrent douze successivement l'une de l'autre. Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations, sans queue ni tête; sans commencement, sans milieu, et sans fin; sans endroit et sans envers; on peut les regarder dans tous les sens; la droite devient la gauche; sans limites de passé ou d'avenir, elles sont le présent.

Le cinéma assimile mal l'armature raisonnable du feuilleton, et, indifférent à elle, à peine soutenu par l'atmosphère des circonstances, étale des secondes d'un goût particulier. *Soupçon tragique* est une histoire incroyable: adultère et chirurgie. Hayakawa, tragédien stupéfié, balaie le scénario. Quelques demi-minutes offrent le magnifique spectacle de sa démarche équilibrée. Il traverse naturellement une pièce, et porte le buste un peu oblique. Il tend ses gants à un domestique. Ouvre une porte. Puis, étant sorti, la ferme. Photogénie, photogénie pure, mobilité scandée.

Je désire des films où il se passe non rien, mais pas grand-chose. N'ayez crainte, on ne s'y trompera pas. Le plus humble détail rend le son du drame sous-entendu. Ce chronomètre est la Destinée. Ce Tireur d'épines est la pensée de tout un pauvre homme, épousseté avec plus de tendresse que n'en gagnera jamais le Parthénon. L'émotion est peureuse. Le fracas d'un express qui déraile du viaduc ne plaît pas toujours à ses mœurs familières. Mais dans une quotidienne poignée de main, plutôt elle montre son beau visage frangé de larmes. D'une pluie que peut-on tirer de tristesse! Comme cette cour de ferme est toute l'innocence quand, dans la chambre, les amants s'étonnent d'un arrière-goût. Les portes se ferment comme les écluses d'une destinée. L'œil des serrures est impassible. Vingt ans de vie aboutissent à un mur, un vrai mur de pierres, et tout est à recommencer si on en a encore le courage. Le dos de Hayakawa est tendu comme un visage volontaire. Ses épaules refusent, nient et abjurent. Le carrefour est un germe de routes qui fusent vers ailleurs. Charlot vagabond soulève la poussière avec ses grands souliers. Il a tourné le dos. Sur son dos il a mis un baluchon qui ne contient peut-être qu'une brique, pour se défendre des mauvaises rencontres. Il s'en va. S'en aller.

Ne dites pas: Symboles et Naturalisme. Les mots n'ont pas encore été trouvés, et ceux-là jurent. Je souhaite qu'il n'y en ait pas. Images sans métaphore. L'écran généralise et détermine. Il ne s'agit pas d'un soir, mais du soir, et le vôtre en fait partie. Le visage, et j'y retrouve tous ceux que j'ai vus, fantôme de souvenirs. La vie se morcelle en individus nouveaux. Au lieu d'une bouche, la bouche, larve de baisers, essence du tact. Tout frémit de maléfices. Je suis inquiet. Dans une nature nouvelle, un autre monde. Le gros plan transmue l'homme. Toute ma pensée, dix secondes, gravite autour d'un sourire. Majesté sournoise et muette, lui aussi pense et vit. Attente et menace. Maturité de ce reptile aérien. Les mots manquent. Les mots n'ont pas été trouvés. Qu'aurait dit Paracelse?

MAÎTRES
IDOLS

LES PERSONNES
QUI N'AURAIENT
PAS ASSISTÉ

CHAS
RAY
CHAPLIN

AU DEBUT DE LA
SEANCE PEU
VENT RESTER

Le Bell-Howell est un cerveau en métal, standardisé, fabriqué, répandu à quelques milliers d'exemplaires, qui transforme le monde extérieur à lui en art. Le Bell-Howell est un artiste et ce n'est que derrière lui qu'il y a d'autres artistes : metteur en scène et opérateur. Une sensibilité enfin est achetable et se trouve dans le commerce et paye des droits de douane comme le café ou les tapis d'Orient. Le gramophone est, de ce point de vue, raté ou simplement à découvrir. Il faudrait chercher ce qu'il déforme et où il choisit. A-t-on enregistré sur disque le bruit des rues, des moteurs, des halls de gare? On pourrait bien s'apercevoir un jour que le gramophone est fait pour la musique comme le ciné pour le théâtre, c'est-à-dire pas du tout, et qu'il a sa voie propre. Car il faut utiliser cette découverte inespérée d'un sujet qui est objet, sans conscience c'est-à-dire sans hésitations ni scrupules, sans vénalité, ni complaisance, ni erreur possibles, artiste entièrement honnête, exclusivement artiste, artiste-type.

Un exemple encore. Des observations minutieuses de M. Walter Moore Coleman¹ montrent qu'à certains moments tous les mouvements (locomoteurs, respiratoires, masticateurs, etc.) d'une réunion d'individus les plus divers pouvant comprendre des hommes et des animaux, sans être le moins du monde synchrones, admettent un certain rythme, une certaine fréquence soit uniformes, soit dans un rapport musical simple. Ainsi, un jour, tandis que les lions, les tigres, les ours, les antilopes au Zoo de Regent's Park marchaient ou mâchaient leur nourriture à 88 mouvements par minute, les soldats se promenaient sur les pelouses à 88 pas par minute, les léopards et les pumas marchaient à 132, c'est-à-dire dans le rapport 3/2, do-sol, des enfants couraient à 116, c'est-à-dire dans le rapport 3/4, do-fa. Il y a donc là une sorte d'euphonie, d'orchestration, de consonance, dont les causes sont pour le moins obscures. On sait combien les scènes de foule au ciné, quand il y a vraie foule mentalement active, produisent un effet rythmé, poétique, photogénique. La cause en est que le cinéma mieux et autrement que notre œil sait dégager cette cadence, inscrire ce rythme, le fondamental avec ses harmoniques. Rappelez-vous comme Griffith fait continuellement bouger ses personnages, quitte même à les faire osciller en mesure, presque d'un pied sur l'autre, dans beaucoup de scènes du *Pauvre amour*. C'est ici que le ciné trouvera un jour sa prosodie propre.

Le vrai poète — Apollinaire a eu beau dire — n'en est pas assassiné. Je ne comprends pas. Certains se détournent quand on leur tend cette splendeur nouvelle. Ils se plaignent d'impuretés. Non, mais est-ce d'aujourd'hui qu'on taille les diamants? Je redouble d'amour. Tout est gonflé d'attente. Des sources de vie jaillissent de coins qu'on croyait stériles et explorés. L'épiderme étale une tendresse lumineuse. La cadence des scènes de foule est une chanson. Regardez donc. Un homme qui marche, cet homme quelconque, un passant : la réalité d'aujourd'hui fardée pour une éternité d'art. Embaument mobile.

1. *Mental Biology*, Second Part, Woobridge and Co., London.

Oui, il y a des impuretés : littérature, intrigue et esprit, accessoires ennemis. L'esprit surtout est le petit côté des choses. Le cinéma voit grand. Comparez ce que le ciné fait de l'Aventure, l'Aventure avec un grand A, et ce que de cette même Aventure fait un homme spirituel, M. Pierre Mac Orlan. D'une part une tragédie multiple, brutale, simple, vraie. Épisodes de crime pitoyable comme une souffrance de chien. Le naufrage des paradis foutus. D'autre part un petit livre de sourires malins — aux Éditions de la Sirène — qui rabotent les aspérités d'un chef-d'œuvre. La passion véritable comporte toujours du mauvais goût parce qu'elle est entière, crieuse, violente, dénuée d'éducation et de convenances. M. Mac Orlan la recoiffe et la maquille d'esprit; au lieu de la belle sorcière il n'y a plus qu'une vieille dame qui permet qu'on se fiche d'elle.

Pas de peinture. Danger des tableaux vivants en contraste de blanc et de noir. Clichés pour lanterne magique. Cadavres impressionnistes.

Pas de textes. Le vrai film s'en passe. *Le Lys brisé* aurait pu le faire.

Mais du surnaturel. Le cinéma est surnaturel par essence. Tout se transforme selon les quatre photogénies. Raymond Lulle n'a point connu de si belle poudre de projection et de sympathie. Tous les volumes se déplacent et mûrissent jusqu'à éclater. Vie recuite des atomes, le mouvement brownien est sensuel comme une hanche de femme ou de jeune homme. Les collines durcissent comme des muscles. L'univers est nerveux. Lumière philosophale. L'atmosphère est gonflée d'amour.

Je regarde.

GROSSISSEMENT¹

Jamais je ne pourrais dire combien j'aime les gros plans américains. Nets. Brusquement l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose. Maintenant la Tragédie est anatomique. Le décor du cinquième acte est ce coin de joue que déchire sec le sourire. L'attente du dénouement fibrillaire où convergent 1 000 mètres d'intrigue me satisfait plus que le reste. Des prodromes peauciers ruissellent sous l'épiderme. Les ombres se déplacent, tremblent, hésitent. Quelque chose se décide. Un vent d'émotion souligne la bouche de nuages. L'orographie du visage vacille. Secousses sismiques. Des rides capillaires cherchent où cliver la faille. Une vague les emporte. Crescendo. Un muscle piaffe. La lèvre est arrosée de tics comme un rideau de théâtre. Tout est mouvement, déséquilibre, crise. Déclat. La bouche cède comme une déhiscence de fruit mûr. Une commissure latéralement effile au bistouri l'orgue du sourire.

Le gros plan est l'âme du cinéma. Il peut être bref, car la photogénie est une valeur de l'ordre de la seconde. S'il est long, je n'y trouve pas un

1. Article paru dans *Pro-memoirs*, n° 1 et 2, de février-mars 1921.

plaisir continu. Des paroxysmes intermittents m'émeuvent comme des piqûres. Jusqu'aujourd'hui je n'ai jamais vu de photogénie pure durant une minute entière. Il faut donc admettre qu'elle est une étincelle et une exception par à-coups. Cela impose un découpage mille fois plus minutieux que celui des meilleurs films, même américains. Du hachis. Le visage qui appareille vers le rire est d'une beauté plus belle que le rire. A interrompre. J'aime la bouche qui va parler et se tait encore, le geste qui oscille entre la droite et la gauche, le recul avant le saut, et le saut avant le butoir, le devenir, l'hésitation, le ressort bandé, le prélude, et, mieux, le piano qu'on accorde avant l'ouverture. La photogénie se conjugue aux futur et impératif. Elle n'admet pas l'état.

Je n'ai jamais compris les gros plans immobiles. Ils abdiquent leur essence qui est le mouvement. Les jambes du saint Jean-Baptiste sont une dissonance chronologique comme les aiguilles d'une montre dont l'une serait à l'heure et l'autre à la demie, dans une même montre. Rodin, ou quelque autre, l'expliquait : pour donner l'impression de mouvement. Divine illusion ? Non, truc pour jouet de concours Lépine et à breveter si on ne veut pas le voir servir à la fabrication des soldats de plomb. Paraît-il, en promenant l'œil de gauche à droite sur *L'Embarquement* de Watteau, on l'anime. La moto des affiches s'emballe en côte au moyen de symboles : hachures, tirets, blancs. Donc, à droit ou à tort, on s'efforce pour dissimuler une ankylose. Le peintre et le sculpteur pelotent la vie, mais cette garce qui a de belles et vraies jambes s'ensauve au nez de l'artiste perclus d'inertie. La statuaire paralysée de marbre, la peinture ligotée de toile sont réduites à la frime pour capter le mouvement indispensible. Artifices de lecture. Ne dites pas : l'obstacle et la limite font l'art, boiteux qui avez le culte de votre béquille. Le cinéma prouve votre erreur. Lui tout entier est mouvement, sans obligation de stabilité ni d'équilibre. La photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité. Dérivée du temps, elle est l'accélération. Elle oppose la circonstance à l'état, le rapport à la dimension. Multiplication et démultiplication. Cette beauté nouvelle est sinieuse comme un cours de Bourse. Elle n'est plus fonction d'une variable, mais variable elle-même.

La clef de voûte du cinéma, le gros plan, exprime au maximum cette photogénie du mouvement. Immobile, il frise le contresens. Que non seulement le visage débrouille ses expressions, mais que tête et objectif roulent près et loin, gauche et droite. On circonviendrait l'exacte mise au point.

Le paysage peut être un état d'âme. Il est surtout un état. Repos. Aussi tel que le donne le plus souvent le documentaire de la Bretagne pittoresque ou du voyage au Japon, il est une faute grave. Mais « la danse du paysage » est photogénique. Par la fenêtre du wagon et le hublot du navire le monde acquiert une vivacité nouvelle, cinématographique. Là

route est une route, mais le sol qui fuit sous le ventre à quatre cœurs battants d'une auto, me transporte d'aise. Les tunnels de l'Oberland et du Semmering me gobent et ma tête, dépassant le gabarit, cogne leur voûte. Le mal de mer est décidément agréable. L'avion et moi à son bord, tombons. Mes genoux plient. Ce domaine reste à exploiter. Je désire un drame à bord d'un manège de chevaux de bois ou, plus moderne, d'aéroplanes. La foire en bas et autour progressivement se brouillerait. Le tragique ainsi centrifugé décuplerait sa photogénie y ajoutant celle du vertige et de la rotation. Je désire une danse prise successivement des quatre directions cardinales. Puis, à coups de panoramique ou de pied tournant, la salle telle que la voit le couple de danseurs. Un découpage intelligent reconstituera, par renchaînés, la vie de la danse, double selon le spectateur et le danseur, objective et subjective, si j'ose dire. Je désire qu'un personnage allant à la rencontre d'un autre, j'y aille avec lui non pas derrière, ni devant, ni à côté de lui, mais en lui, et que je regarde par ses yeux et que je voie sa main se tendre de dessous moi comme si c'était la mienne propre, et que des interruptions de film opaque imitent jusqu'à nos clignements de paupières.

Il ne faut pas exclure le paysage, mais l'adapter. J'ai vu ainsi *Souvenir d'été* à Stockholm. De Stockholm point. Mais des nageurs et des nageuses à qui sans doute on n'avait même pas demandé l'autorisation de les tourner. Plongeons. Il y avait des gosses et des vieux, des hommes et des femmes. Tous se fichaient pas mal de l'appareil et s'amusaient follement. Et moi donc ! Une barque chargée de promeneurs et d'animation. Ailleurs des gens pêchaient. Une foule attendait je ne sais plus quel spectacle ; on passait, et difficilement, entre ces groupes. Terrasses de cafés. Balançoires. Courses sur l'herbe et parmi les roseaux. Partout des hommes, de la vie, du grouillement, de la vérité.

Voilà par quoi il faut remplacer le PathécOLOR où je cherche toujours « Bonne fête » en lettres d'or dans le coin.

Mais il faut y introduire le gros plan, ou sinon c'est volontairement handicaper un genre. Comme un promeneur se baisse pour mieux voir une herbe, un insecte ou un caillou, l'objectif doit enclaver dans une vue de champs un gros plan de fleur, de fruit ou de bête : natures vivantes. Jamais je ne voyage solennellement comme ces opérateurs. Je regarde, je flaire, je palpe. Gros plan, gros plan, gros plan. Non pas les points de vue recommandés, les horizons du Touring-Club, mais des détails naturels, indigènes et photogéniques. Vitrites, cafés, mêmes pas mal pouilleux, la buraliste, des gestes coutumiers faits avec leur pleine portée de réalisation, une foire, la poussière des autos, une atmosphère.

Le film de paysage est, quant à présent, une multiplication par zéro. On y cherche le pittoresque. Le pittoresque au cinéma est zéro, rien, néant. Autant parler couleurs à un aveugle. Le film n'est susceptible que de photogénie. Pittoresque et photogénie ne coïncident que par hasard.



Toute la nullité des films tournés aux environs de la Promenade des Anglais découle de cette confusion. Les couchers de soleil en sont une autre preuve.

En attendant, et déjà des possibilités se dessinent, le drame au microscope, une hystophysiologie passionnelle, une classification des sentiments amoureux en qui prennent et qui ne prennent pas le *Gram*, qu'au lieu de cartomancienne les jeunes filles iront consulter, nous avons dans le gros plan une première analyse. On l'ignore presque, non qu'il faille, mais qu'il y a là un style tout prêt, une dramaturgie minutieuse, écorchée et grêle. Aux antipodes du théâtre où tout se joue avec la pédale, le premier plan amplificateur exige la sourdine. Ouragan de murmures. Une conviction intérieure hisse le masque. Il ne s'agit pas d'interpréter : ce qui importe, c'est l'acte de foi en son double. Jusqu'au point où une distraction devienne une distraction de l'autre. Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise. La pellicule n'est qu'un relais entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement. C'est pourquoi les gestes qui portent le plus à l'écran sont des gestes nerveux.

Paradoxe, ou plutôt exception, que le nervosisme qui exagère souvent les réactions, soit photogénique, quand l'écran est impitoyable pour les gestes le moins du monde forcés. Chaplin a créé le héros surmené. Tout son jeu est en réflexes de nerveux fatigué. Une sonnette ou un klakson le font sursauter, le dressent debout et inquiet, la main sur le cœur à cause de l'érythisme de la pointe. Ce n'est pas tant un exemple qu'un synopsis de sa neurasthénie photogénique. La première fois que j'ai vu Nazimova vivre une enfance à haute tension, trépidante et exothermique, j'ai deviné qu'elle était russe; un des peuples les plus nerveux de la terre. Et les petits gestes courts, rapides, secs, on dirait involontaires de Lilian Gish qui court comme l'aiguille des secondes d'un chronomètre. Les mains de Louise Glaum pianotent sans arrêt un air d'inquiétude. Maë Murray, Buster Keaton, etc.

Le gros plan est le drame en prise directe. « J'aime la princesse lointaine », dit un Monsieur. Ici le démultiplicateur verbal est supprimé. L'amour, je le vois. Il baisse à demi les paupières, élève latéralement l'arc des sourcils, s'inscrit sur le front tendu, gonfle les masséters, durcit la houppe du menton, scintille sur la bouche et au bord des narines. Un bel éclairage : que la princesse lointaine est loin. Nous n'avons plus tellement la bouche en cul de poule qu'on doive nous présenter le sacrifice d'Iphigénie à travers un récit d'alexandrins. Nous sommes autres. Nous avons remplacé l'éventail par le ventilateur, et tout à l'avenant. Nous demandons à voir; par mentalité d'expérimentation, par désir de poésie plus exacte, par habitude d'analyse, par besoin d'erreurs inédites.

Le gros plan est un renforçateur. Déjà par les seules dimensions. Si la tendresse exprimée par un visage dix fois géant n'est sans doute pas dix

fois plus émouvante, c'est qu'ici dix et mille et cent mille auraient une signification analogue, erronée, et pouvoir affirmer seulement deux serait de conséquences prodigieuses. Mais, quelle que soit sa valeur numérique, cet agrandissement agit sur l'émotion, et moins la confirme que la transforme, et, moi, m'inquiète. Des séries croissantes ou décroissantes, dosées, obtiendraient des effets de finesse encore exceptionnels et chanceux. Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima.

Le gros plan limite et dirige l'attention. Il me force, indicateur d'émotion. Je n'ai ni le droit, ni les moyens d'être distrait. Impératif présent du verbe comprendre. Comme le pétrole est en puissance dans le paysage que l'ingénieur à tâtons sonde, ainsi la photogénie là se dissimule et toute une rhétorique nouvelle. Je n'ai le droit de penser à rien autre qu'à ce téléphone. C'est un monstre, une tour et un personnage. Puissance et portée de son chuchotement. Autour de ce pylone les destinées tournent et y entrent et en sortent comme d'un pigeonnier acoustique. Dans ce fil peut circuler l'illusion de ma volonté, un rire que j'aime ou un chiffre, ou une attente ou un silence. C'est une borne sensible, un nœud solide, un relais, un transformateur mystérieux dont peut sourdre tout le bien et tout le mal. Il a l'air d'une idée.

On ne s'évade pas de l'iris. Autour, le noir; rien où accrocher l'attention.

Art cyclope. Art monosens. Rétine iconoptique. Toute la vie et toute l'attention sont dans l'œil. L'œil ne voit que l'écran. Et sur l'écran il n'y a qu'un visage comme un grand soleil. Hayakawa braque comme un revolver son masque incandescent. Empaquetées de noir, rangées dans les alvéoles des fauteuils, dirigées vers la source d'émotion par leur côté gélatine, les sensibilités de toute la salle convergent, comme dans un entonnoir, vers le film. Tout le reste est barré, exclu, périmé. La musique même dont on a l'habitude n'est qu'un surcroît d'anesthésie de ce qui n'est pas oculaire. Elle nous délivre de nos oreilles comme la pastille Valda nous délivre de notre palais. Un orchestre de ciné ne doit pas prétendre à des effets. Qu'il fournisse un rythme et de préférence monotone. On ne peut à la fois écouter et regarder. S'il y a litige, la vue l'emporte toujours comme le sens le mieux développé, le plus spécialisé et le plus vulgaire (en moyenne). Une musique qui attire l'attention et l'imitation des bruits simplement dérangeant.

Bien que la vue soit déjà, à la connaissance de tous, le sens le plus développé, et même au point de vue que notre intelligence et nos mœurs

sont visuels, jamais cependant il n'y eut de procédé émotif aussi homogène, aussi exclusivement optique que le cinéma. Véritablement, le cinéma crée un régime de conscience particulier, à un seul sens. Et une fois qu'on s'est habitué à user de cet état intellectuel nouveau et agréable extrêmement, il devient une sorte de besoin, tabac ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux.

L'émotion cinématographique est donc particulièrement intense. Le gros plan surtout la déclenche. Blasés, je ne dis pas petits-maîtres, nous le sommes tous et le devenons. De plus en plus fort crie l'art sur son sentier de guerre. Déjà le forain, pour continuer à faire recette, doit perfectionner, de foire en foire, ses vertiges, accélérer les manèges; artiste, étonner et émouvoir. L'habitude des sensations fortes que le cinéma est essentiellement capable de nous donner, émousse les sensations théâtrales, d'un ordre bien plus pauvre d'ailleurs. Gare au théâtre!

Si le cinéma grossit l'émotion, il la grossit dans tous les sens. L'agrément y est plus agrément, mais le défaut plus défaut.

CINÉ MYSTIQUE¹

Je veux, intransigeant, l'être.

Sans histoire, sans hygiène, sans pédagogie, raconte, cinéma-merveille, l'homme miette par miette. Uniquement ça, et tout le reste tu t'en fiches. Ailleurs l'imbroglia, la phrase pirouette, ici le pur plaisir de voir la vie agile. Feuilletez l'homme. Ce marin dont le col si bleu trop tendre s'échancre de hâle, saute sur le marchepied d'un tram bureaucrate. Quatre secondes de poésie musculaire. L'élan. Le saut. Un pied adhère. L'autre de surcroît signe en l'air une courbe. Aussitôt je cherche les cordages acrobates et le profil méditatif des paquebots sans sexe déterminé. Ça dure à peine mais c'est ce qui importe et suffit.

Dans la houle d'une vraie foule je ramasse les pépites du sourire. Tout est inespéré. Ailleurs une moue sensible comme le cheveu hygromètre, et la bouche se déroule pour un cri muet. Mille jambes et mille bras s'entrelacent, se brouillent, se débrouillent, se chevauchent, se lient, se fondent et se multiplient. Pas un millimètre carré de cet écran qui soit en repos. Et ces gens qui vulgairement courent au spectacle de quelque pauvre diable chamarré de décorations, détiennent et dégagent une cadence prodigieuse. Tout mousse, trépide, crépite, déborde, bourgeoine, mue, pèle, s'élance. C'est le poème.

Il n'y aura plus d'acteurs, mais des hommes scrupuleusement vivants. Le geste peut être beau, mais le bourgeon de pensée, d'où il s'échappe importe davantage. Le cinéma sournoisement radiographe vous pèle jus-

1. Publication partielle dans *Cineas*, n° 6 du 10 juin 1921 et n° 12-13, du 22 juillet 1921.

qu'au noyau, jusqu'à votre sincère idée qu'il étale. Jouer n'est pas vivre. Il faut être. A l'écran tout le monde est nu, d'une nudité nouvelle. Les intentions se lisent et pour la première fois, évangile! les intentions suffisent dans cet art de la bonne volonté. Art spirite. La pensée s'enregistre et si bien qu'elle supprime le reste et compte seule. Comme une machine inactive, l'acteur au repos peut paraître lourd, maladroit et morne. Ou malingre, ou enfantin, ou petit, ou ridé. L'étincelle du sentiment crépète entre deux épidermes : tout change. Un retour d'adolescence flambe comme un retour de flamme. L'enfant mûrit comme un prodige. Une femme s'étire à la taille immense de l'amour. La beauté est une beauté de caractère, c'est-à-dire d'énergie. Il n'y a plus de conventions parce qu'elles y sont toutes, spontanément. Mais aucune grimace n'arrive ici à remplacer une sensibilité absente.

L'habitude prépare les gestes pour l'écran. Elle les charge de pensée, les rend exacts, sobres et sincères. Un effort truqué est ridicule, mais l'ouvrier qui vraiment s'applique et trime à boulonner son joint, émeut autant, mais peut-être pas davantage que la banalité demi-mondaine de ton sourire professionnel, petite actrice. Conviction, désir, utilité. Un but connu équilibre le développement. Beauté labile, chaque seconde l'efface et de nouveau l'esquisse. *Corpora non agunt nisi fixata*, et cela aussi est approximatif.

La fatigue est photogénique. Parce qu'elle est, déjà en elle-même, tragique, pimentée et perverse, d'expérience et donc de sympathie universelles. Chacun la juge en connaisseur. Il n'y a pas d'amateurs. De fatigue, nous sommes tous érudits et professionnels, esthètes neurasthéniques. Parce qu'elle fait réapparaître sous l'homme arable un sous-sol animal. L'animal est photogénique, homme ou bête. Simple, pur, brute, l'homme en particulier perd alors sa maladresse cérébrale. Redevenu organisme et organique, jongleur, acrobate, jockey ou bête de luxe comme l'axolotl des aquariums, chaque mouvement, des mains entre les bouteilles volantes, ou thoracique pour inspirer, m'attache mieux qu'une idylle. Ce n'est pas qu'à ce moment il n'y pense pas. Il ne pense pas à autre chose. Actualité catégorique comme dans ce contraire de la distraction également photogénique.

Habitude, fatigue, animalité, distraction sont diversement le témoignage d'une pensée exclusive.

OR LE CINÉMA EST MYSTIQUE.

Il attache une valeur tout importante à ce qui représente extérieurement les actes de l'intelligence. Il est mauvais peintre, mauvais sculpteur, mauvais romancier. Il se pourrait qu'il ne soit pas un art, mais autre chose, mais mieux. Cela le distingue qu'à travers les corps il enregistre la pensée. Il l'amplifie et même parfois la crée où elle n'était pas. Un



visage n'est jamais photogénique, mais son émotion quelquefois. Encore une fois, jouer n'est pas vivre. Il faut penser, se donner, s'adonner, croire, désirer; sans prétention, ni retenue; ni spéculations, ni métaphysique; mais, acteurs, sincérité, soumission, bonne volonté, volonté.

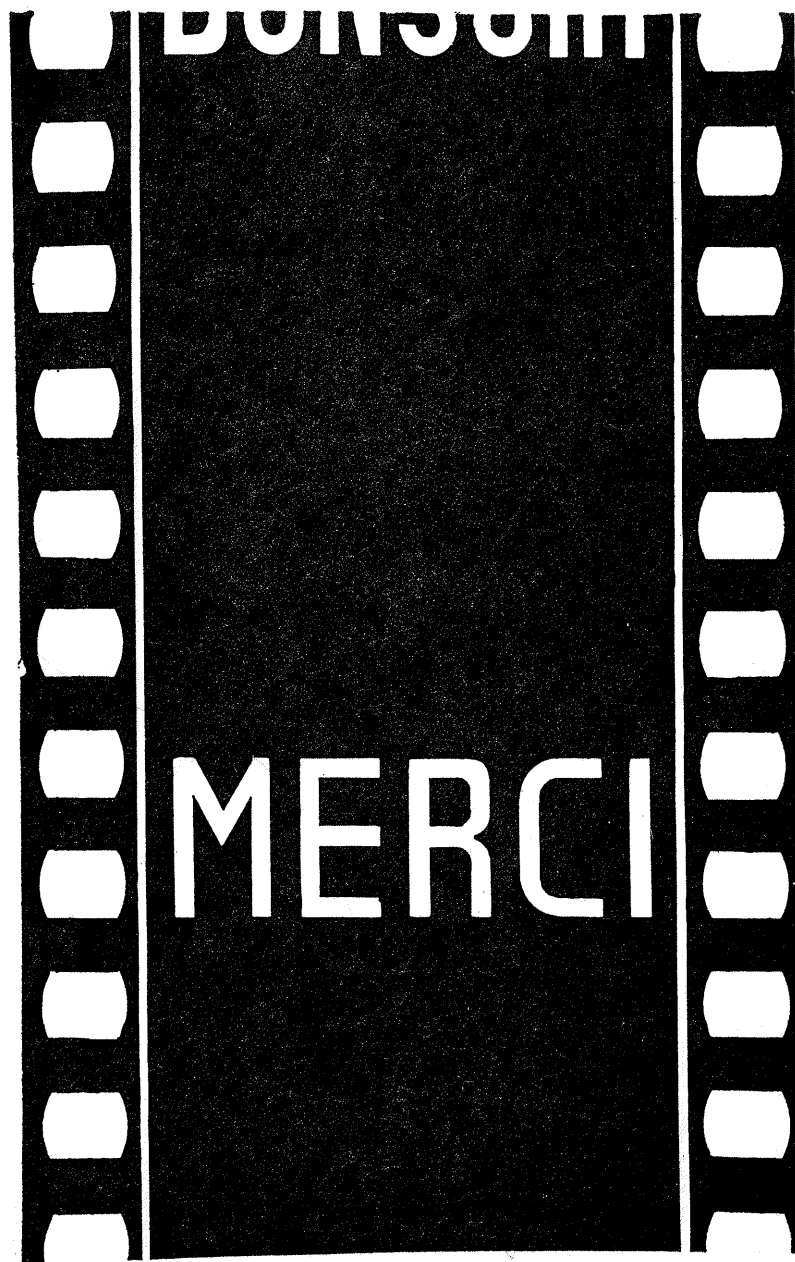
Une idée simple, niaise, ridicule, si elle parvient dans un acteur élu à le remplacer, à vivre au lieu de lui et par lui, le drame tout entier et pour toujours est noué. Le reste est accessoire. La sottise du scénario sera sublime. Le fait divers sera immuable, et les gros plans universels, nourrissants, mystérieux, nourrissants, mystérieux, classiques : l'amour ou la douleur ou le désir faits hommes. Transparent comme un aquarium, l'acteur est parfait s'il se supprime pour laisser voir l'incarnation.

Le ciné nomme, mais visuellement, les choses, et, spectateur, je ne doute pas une seconde qu'elles existent. Tout ce drame et tant d'amour ne sont que lumière et ombre. Un carré de drap blanc, seule matière, suffit à répercuter si violemment toute la substance photogénique. Je vois ce qui n'est pas, et je le vois, cet irréel, spécifiquement. Des acteurs qui croyaient vivre, se manifestent ici plus que morts, moins que nuls, négatifs, et d'autres ou des objets inertes soudain sentent, méditent, se transforment, menacent et vivent une vie d'insecte accélérée, vingt métamorphoses à la fois. D'où sortant, la foule qui s'y est instruite autrement que vous, fauteurs de films anti-alcooliques, ne croyez, conserve le souvenir d'une terre nouvelle, d'une réalité seconde, muette, lumineuse, rapide et labile. Bien mieux qu'une idée, c'est un sentiment que le ciné apporte au monde.

Pendant les films, le vieux monsieur répète à sa femme : Que c'est bête, cette histoire, ma bonne amie. Eh oui, vieux monsieur, toutes les histoires sont bêtes à l'écran. Croyez-moi, c'est ce qui y est admirable. Il reste le sentiment. Mais les sentiments ne vous intéressent plus¹.

1. L'édition originale de « Bonjour cinéma » comportait en outre quelques poèmes. Ceux-ci n'ont pas été repris dans la présente édition conformément à la volonté formelle de l'auteur. N.D.E.





ARTICLES, CONFÉRENCES, PROPOS (1922-1926)

RÉALISATION DE DÉTAIL

La main du receveur de tramway se lève et saisit la poignée du signal de départ. Elle incline obliquement la corde, et la poignée ensuite sur la corde. Elle se lève encore, s'arrête, hésite. Soudain le poignet s'enroule arrachant le coup de cloche. Voilà, lumière et vérité données, du cinéma. De tels fragments contiennent toute l'émotion et l'indépendance cinématographiques. Le hasard vous a-t-il jamais fait regarder la peau à travers une loupe : ciel étrange, les constellations de pores, bleues et brunes, respirent comme des branchies; anémones noyées. Un cheveu s'horripile et dresse sa vie en marge. Cela qu'on ne peut ni écrire, ni dire, ni peindre, le cinéma l'expose avec tant d'adresse et d'affinité qu'il le trouve jusqu'exilé dans Balzac ou menti par la Loie Fuller.

Commercialement une histoire est indispensable, et un argument, même dans le film idéal, nécessaire pour enduire l'image de sentiment. La décomposition d'un fait en ses éléments photogéniques est la première loi du film, sa grammaire, son algèbre, son ordre. Mais l'ordre toujours n'est rien sans amour. J'écris amour pour sentiment. Le sentiment ne peut jaillir, vulgairement, que d'une situation, donc d'une anecdote. Ainsi l'anecdote doit être; mais, comme l'objectif bégaye dès qu'il y touche, elle doit être invisible, sous-entendue, exprimée ni par un texte ni par une image : *entre*. De fait, qu'on passe de l'œil d'un homme à la ceinture d'une femme, cela dit, mais à l'endroit seul de la jonction, carrément un désir.

Plus une scène tient de récit, moins elle a de chances de rendre à l'écran; vice versa. Si le banquier doit se lever de son bureau et aller vers la porte, craignez d'en à la fois trop dire. Ce mouvement photographiera bien mieux divisé en trois et pris par ses éléments authentiques : par la semelle s'abattant sur le tapis, par le fauteuil reculant brusquement, par le mouvement du bras balancé dans la marche. Cette réduction en facteurs cinématographiques démasque naturellement dans un ridicule grossi les réalisateurs médiocres qui s'y risquent.

Je juge le réalisateur sur ce qu'il montre de détails bien montés.

Les gros plans de M. Marcel L'Herbier sont de la lumière solidifiée dans un état voisin de la tendresse. Le mari à tromper du *Carnaval des vérités* a failli s'empaler sur l'objectif. La fête tout entière était une suite d'idéogrammes précis frôlant l'œil, belle phrase en pellicule, presque une strophe. Le Bouge dans *L'Homme du large* prenait les visages à la corde comme, en course, des tournants dangereux. Le flou complet de la danse (*El Dorado*) en arrive à photographier littéralement un rythme. Encore : la table, avant et après, du *Bercail*, le bas de la robe en marche dans *Rose-France*, beaucoup d'autres.

Satellites emportés par la grâce de la nouveauté, les roues de *La Roue*, de M. Abel Gance, feront date. Deux mains sur un clavier sont *La X^e Symphonie* et, au début de *J'accuse*, la ronde, dont on ne soutiendra pourtant pas la nécessité épisodique, est, un peu trop rouge, parmi les plus beaux morceaux de films qu'il y ait.

Le Silence de M. Louis Delluc débute bien dans le courant d'air des vingt manières psychologiques d'ouvrir une porte et des vingt autres de la fermer. Dans tout l'appartement, à la suite de M. Signoret, on se promène avec plaisir. Parmi les détails, épisodiquement nuls, que *Fumée noire* groupe autour d'un fait divers, lui aussi heureusement annulé à la fin, le dialogue à la toilette et la conversation des cocktails sont du cinéma en plein cœur, mais de la photo à côté.

La cigarette de *La Cigarette* était ennuyeuse, mais qu'un disque y tournait bien. Mieux encore que la scène du taxi cédé et que le tir à la cible de *Malencontre*, *La Belle Dame sans merci* photographie la subtilité affectueuse de Mme Germaine Dulac. Le film échangé entre l'actrice et le comte est aussi frileux et rusé, aussi bien capitonné et suspendu, et si moins fruit défendu et moins riche naturellement, peut être plus intérieur et plus cinéma que le cinéma du « silken Cecil ».

Je me rappelle encore une bien jolie moto dans *L'homme qui vendit son âme au diable*, de M. Pierre Caron.

Voilà quelques exemples, pas tous, naturellement.

Cinea, 17 mars 1922.

« De même le temps n'existe pas en lui-même, mais c'est des événements eux-mêmes que découle le sentiment de ce qui s'est accompli dans le passé, de ce qui est présent, de ce qui viendra par la suite; et personne, il faut le reconnaître, n'a le sentiment du temps en soi, considéré en dehors du mouvement des choses et de leur repos.

« Enfin lorsque l'on dit " la fille de Tyndare est enlevée, les peuples troyens sont soumis par les armes ", prenons garde qu'on n'aille par là nous forcer à reconnaître que ces événements sont doués d'une existence propre, puisque les générations d'hommes, dont ils furent des accidents, ont été depuis longtemps emportées par l'irrévocable passé. Car il n'y a pas d'événement accompli qui ne puisse être qualifié d'accident, soit des générations, soit des régions mêmes qui l'ont vu se produire. Enfin, sans la matière qui forme les corps, sans l'étendue et l'espace où toutes choses s'accomplissent, jamais le feu d'amour inspiré par la beauté de la fille de Tyndare n'eût gagné le cœur du Phrygien Pâris, ni allumé les combats fameux de cette guerre furieuse; jamais le cheval de bois n'eût enfanté dans la nuit, à l'insu des Troyens, tous ces fils de Grecs pour porter l'incendie dans Pergame. D'où il apparaît bien clairement que les événements accomplis sans exception n'ont pas d'existence propre comme la matière, qu'ils n'existent pas non plus à la manière du vide, mais qu'il est bien plus juste de les qualifier d'accidents de la matière et de l'étendue dans lesquelles les choses s'accomplissent. »

Albert Einstein a mis le temps à la mode; ou bien le temps, Einstein. Et le relativisme n'a fait qu'embrouiller davantage une question prêtant déjà naturellement aux confusions.

Ci-dessus : il n'y a pas de temps en soi, dit Lucrèce. Cela est faux ou vrai, selon qu'on se place. Le temps en soi n'existe pas, non plus que rien, et même cette inexistence essentielle paraît plus probable, que pour n'importe quoi, pour le temps. Car si on suppose assez facilement, quoique sans précision, une matière et un espace en eux et hors de nous, un temps extérieur à l'homme ne se conçoit guère. Seul le présent existe; par définition du présent; et le passé, seulement en fonction de ce présent, parce qu'il a été présent une fois et qu'il peut le redevenir une fois nouvelle; de même l'avenir, parce que et s'il devient présent. Or, le présent n'est pas du temps. Entre le passé et le futur, il est un joint prisonnier entre eux, mais dont ils sont tous les deux exclus. Le présent est, au milieu du temps, une exception au temps. La preuve en est qu'il échappe au chronomètre; les mesures du temps sont inaptes à le saisir, ombre qui s'écoule impunément à travers nos pièges à minutes. Vous regardez votre montre; le présent à strictement parler n'y est déjà plus; et, à tout aussi strictement parler, il y est encore, de nouveau, il y sera toujours d'un minuit à l'autre. Je pense, donc j'étais. Le *je* futur éclate en *je* passé; le présent n'est que cette mue prestidigitatrice, instantanée et incessante. Le présent n'est qu'une rencontre, une coïncidence, une intersection, point continu, instant illimité, éclair durable.

Mais il y a un temps psychologique, temps en nous, notre temps. Et il n'est point si sûr, quoi que Lucrèce veuille nous faire croire, que personne n'ait notion du temps considéré en dehors des mouvements extérieurs, s'il s'agit de ce temps-là. Tous les sentiments existent, au moins à

T.

l'état de prédisposition, mais le plus souvent bien mûris, en dehors et indépendamment des objets auxquels tout à l'heure ces sentiments paraîtront associés; et antérieurement à ces objets qui paraîtront susciter les sentiments. L'objet n'est qu'occasion et agent révélateur, mais non créateur du sentiment. Et c'est pareillement à l'occasion et au moyen d'une succession de phénomènes, qu'on peut avoir conscience de posséder une notion de temps. Mais il faut prendre garde et éviter une confusion facile; cette succession n'est que le moyen selon lequel, cette fois, cette notion se rend mieux apparente.

On reconnaît en effet que la vie normale d'un organisme s'accompagne tout aussi naturellement d'une production de sentiments que d'une production de température, d'anhydride carbonique, etc. Ces sentiments, peut-être assez mal déterminés au début, restent latents plus ou moins jusqu'à la circonstance qui, enfin, les fait paraître dans une manifestation plus grossièrement perceptible. Mais si vous dites d'un homme dont vous croyez qu'il vous fâchait il y a une heure : Maintenant, il m'est indifférent, n'oubliez pas qu'en fait, c'est vous qui êtes indifférent à lui, indifférent comme un accumulateur déchargé. L'amour qu'un individu tient en stock se manifeste subitement non à cause, mais à propos d'une femme. Cette femme n'a pas inspiré l'amour. Plus facilement l'amour aurait inspiré à l'homme, cette femme. En tout cas, c'est le sentiment qui la détermine, et non elle le. Et si je disais que les sentiments, produits de la vie d'un organisme, sont au début, assez mal déterminés, il faut entendre qu'ils sont déterminés tout de même. Le peureux ne produit que sa peur; le joyeux, que sa joie; et le sujet de la peur de l'un pourra servir à la joie de l'autre.

Pareillement la vie d'un organisme complet ne va pas sans produire dans cet organisme une notion de temps. Les qualités de cette notion la permettent de considérer comme une sorte de sentiment. Mais, comme n'importe quel objet, sauf au cas d'une surcharge et d'une surproduction sentimentales vraiment excessives et, alors, pathologiques, n'est pas capable d'attacher à lui et d'user un sentiment préexistant donné, ainsi aussi, seuls un aspect et une modalité particuliers des phénomènes sont propres à être l'occasion plus ou moins concrète où se manifeste vivement la notion de temps. Cette modalité est une succession de régularité variable, un rythme, ou sans régularité. Dire donc que l'homme n'a pas notion du temps en dehors du mouvement des choses, c'est dire environ que l'homme n'a pas notion de l'amour en dehors des objets qu'il aime en fait; c'est faux. La preuve de l'existence d'une telle notion de temps se trouve, et fort simple, dans le cas de ces dormeurs, ils sont nombreux, qui se réveillent à l'heure qu'ils veulent, à cinq minutes près. Cette faculté de régler la durée de son sommeil ne se concevrait pas sans une notion de durée, c'est-à-dire de temps psychologique.

Précisons la nature de ce temps psychologique; il est, j'ai dit presque,

de l'ordre des sentiments. En tout cas, entre lui et le domaine sentimental il y a une étroite union. Pour premier exemple de ces rapports, je cite la loi de mémoire, bien connue : quand on compare un souvenir à l'objet qui lui a donné naissance, ce souvenir paraît plus beau que l'objet, et, jusqu'à un certain point, d'autant plus beau que le souvenir est plus ancien. La durée se traduit donc ici en valeur esthétique. Et, comme c'est généralement que le temps transforme ainsi la qualité de toutes les représentations passées qui existent à l'état de souvenir ou d'oublié conditionnel; et comme dire que le temps modifie tout le bagage mnésique et cryptomnésique de l'individu, c'est dire qu'il modifie tout l'état psychique actuel de cet individu, ce temps peut être perçu et considéré en fonction de ce changement général qu'il apporte dans le domaine sentimental. Le temps psychologique n'est alors pas tenu pour un sentiment, mais pour une certaine variation du sentiment, sentiment second. Le temps psychologique est donc la dérivée de l'ensemble sentimental, comme l'accélération est celle de la vitesse. En voici une confirmation : si le temps psychologique se comporte réellement comme la dérivée de l'état sentimental, il doit croître de façon directement proportionnelle au nombre et à l'importance des variations dans l'état sentimental. C'est en effet ce qui a lieu; car si nous considérons un régime mental où les variations sentimentales sont extrêmement nombreuses et accusées, la pensée onirique par exemple, le temps y donne l'illusion de se développer avec une rapidité vertigineuse. Alors, rêvant, tandis que votre réveil sonne, cette sonnerie sert à échaffauder toute une histoire qui paraît, quand vous vous réveillez, le réveil sonnait encore, avoir duré trois jours. Trois jours d'un temps en dix secondes d'un autre temps, tous deux psychologiques, cela montre assez que ce temps psychologique est variable. Il n'est pas, serait-on porté à dire, le temps du tout, tel qu'on l'entend couramment.

Mais si couramment qu'on veuille l'entendre, le temps peut être variable; et il doit l'être. Mieux : il doit avoir varié. Car si le temps, le temps psychologique j'entends, se comporte comme une dérivée de l'état mental, ce qu'on peut admettre, il varie avec l'état mental. Et si les variations de l'état mental sont plus nombreuses, si la vitesse de pensée augmente, le temps paraîtra s'écouler plus rapidement. Or, la vitesse de pensée a changé; elle s'est accrue dans le temps, cela ne peut faire aucun doute. N'étant pas constante dans l'espace, c'est-à-dire présentant de larges variations d'individu à individu, de pays à pays, de race à race, comme on peut s'en assurer en mesurant le temps perdu de la compréhension chez divers sujets, il aurait été étonnant que la vitesse de pensée ait été invariable dans le temps. Le cinématographe permet des observations assez précises du phénomène, et surtout en permettra plus tard. Le film, en effet, par le découpage et le montage, enregistre et mesure en quelque sorte la vitesse de pensée. Et on sait de combien,

rien qu'en quelque dix ans, l'allure moyenne des films s'est accélérée. Cela, les progrès de technique mis à part, a bien sa signification. De façon tout aussi concluante que le film, la littérature dite moderne témoigne d'une rapidité accrue de pensée. Un poème d'Arthur Rimbaud présente en quinze lignes dix-neuf raccourcis. La pensée doit prendre une allure véritablement de galop pour comprendre un tel poème au cours d'une lecture à haute voix. Le lecteur est supposé capable de trouver immédiatement, en une fraction de seconde, le développement, l'analogie qui permet l'explication, et être, immédiatement, prêt à entendre, développer, comprendre un nouveau raccourci. Et même quand il n'y a pas de métaphores, une description se compose de quelques détails choisis, de quelques indications qui, à la vérité, ne décrivent pas, mais permettent au lecteur de décrire, suggèrent une description à la condition toutefois que ce lecteur pense suffisamment vite. Et si l'on a rompu la cangue de la syntaxe, c'est encore, n'en doutez pas, pour pouvoir suivre par l'écriture une pensée devenue plus rapide et qui, à force de course, dépassait son expression et lui échappait. Cet accroissement de la vitesse mentale avec la civilisation est une des plus importantes et des plus évidentes lois de l'évolution de l'intelligence; et, corollairement, il entraîne de toute nécessité une accélération du temps psychologique qui paraît s'écouler (ou s'écoule, ici c'est tout un) plus rapidement, comme dans les illusions oniriques. Cette accélération du temps psychologique, encore peu connue et mal analysée, n'est certes pas sans importance dans la vie intellectuelle de l'homme. Ce n'est donc pas sans fondement légitime que le populaire dit : Aujourd'hui la vie va plus vite. La vie? c'est nous qui vivons plus vite.

Le temps psychologique ainsi entendu confirme qu'on peut avoir notion de lui, comme je disais plus haut, en dehors du rythme des phénomènes, par leurs modifications.

Outre ce temps psychologique, il y a le temps mathématique. Celui-ci est, dit-on, relatif. Pas plus relatif assurément que l'autre. Surtout il n'existe pas, sinon qu'en convention, comme une mesure, un système de situation et de repère. Il n'est pas concevable en dehors des phénomènes dont il est un aspect, une perspective. Si toutes les montres s'arrêtaient une nuit sans lune et sans étoiles, sous un ciel de nuages, ce temps ne serait plus. La quatrième après trois dimensions, non moins supposée que ces trois autres, sans elles, ne vaut rien. Et si au lieu de considérer l'enlèvement de la fille de Tyndare. Lucrèce eût, à une époque plus rapide, parlé de l'accident des Batignolles, par exemple, il n'aurait pas eu l'idée de l'appeler simplement : un événement de la matière et de l'étendue, mais plutôt de la matière, de l'étendue et du temps (temps mathématique). Une telle expression, très ingénieuse, n'est pas néanmoins plus que géographique et descriptive. Le temps n'y donne qu'un supplément de relief apparent. Mais que dans le champ du stéréoscope s'introduise une mouche, adieu aux profondes ordonnances! Et que dans le

champ du temps apparaisse une comète inattendue, toutes les chronologies, tous les synoptiques, et même les horaires des chemins de fer pourraient être à refaire.

Alors qu'aucune variété, aucun nombre de catégories ne sont illimités, que l'homéométrie même d'Anaxagore souffre une fin, que les combinaisons des atomes ne sont pas arbitraires, l'homme, confondu par cette confusion des temps, introduisit l'horrible erreur d'un élément incalculable, l'éternité. Qu'est-ce? Ou bien une durée qui durerait toujours, mais durer toujours ce n'est plus durer; ou bien un temps illimité qui ne dure pas, mais un temps qui ne dure pas, n'est plus un temps. Aussi inimaginable que la quadrature du cercle, l'éternité n'est rien qu'un mot, et pas même une notion, à quoi on voudrait trouver un sens. Enfin il y a encore, absurdité plus grande de supposer à cette éternité un commencement, la perpétuité. Et dresser la liste des institutions humaines, telles l'amour par exemple, rendues absurdes par un infini de temps appliqué imaginativement à elles, serait une belle étude à faire.

Feuilles libres, avril-mai 1922.

COMMENT J'AI CONÇU ET EXÉCUTÉ LE FILM DU « CENTENAIRE DE PASTEUR »

L'art n'est qu'une éloquence. Le but suprême d'un artiste est de convaincre. Je ne crois pas qu'il y ait des hommes qui n'aient point encore aperçu du cinéma son côté artistique qui n'est d'ailleurs ni le seul, ni peut-être le plus difficile à saisir. Mais s'il y en avait qui ne crussent point à l'éloquence du cinéma, la force qu'on reconnaît, même et peut-être surtout de mauvais gré, à la persuasion dispensée par cette langue nouvelle, démontrerait leur erreur. La censure, par exemple, qu'on impose à chaque film, est sévère : elle est sévère parce qu'elle est faite à la mesure des puissances auxquelles elle prétend s'opposer. Cette rigueur discutable, en principe, n'est pas discutable comme preuve de la force antagoniste.

En même temps que la valeur persuasive du cinéma, ces obstacles dont on embarrasse sa carrière, et parmi lesquels la censure n'est encore qu'un des moindres, prouvent, si besoin est de prouver, l'extrême jeunesse du nouveau mode d'expression, et par conséquent son inexpérience pleine de gaucheries. La contrainte qui fit la société et que les sociétés, par une manière de reconnaissance, font à leur tour, s'arma toujours au début contre chacun des moyens que l'homme imagina successivement pour transmettre sa pensée, la rendre contagieuse et agissante. Et s'il est aujourd'hui moins licite d'à peu près tout dire que d'à peu près tout penser, et moins encore d'écrire que de parler, et moins enfin de ciné-

graphier que d'écrire, c'est que dans cet ordre : la pensée, la parole, l'écriture et le cinéma furent donnés à l'homme.

Eh bien, d'ailleurs, que d'une certaine malveillance qui n'est qu'une forme de l'hostilité inévitable entre deux civilisations, l'une qui passe, l'autre qui vient, surgissent aussi d'innombrables obstacles à l'expression cinématographique, jamais on ne dira assez toutes les difficultés de cette langue composée de mille éléments ennemis, sons rudes dont il faut faire des mots doux. Concilier les exigences aveuglantes de la lumière, les règles de l'or et les caprices de la pellicule, puis les caprices de l'or et les règles de la pellicule; dominer l'indocilité même dévouée, même affectueuse, de cinquante éléments humains; se boutonner quatre mois durant dans une idée de film, afin de ne rien sentir qu'au travers d'elle et y penser le jour, et d'y rêver dormant, et d'y croire assez pour y faire croire les autres, cela n'est point si simple que de s'asseoir devant une table avec de l'encre et du papier pour écrire son livre, ou devant sa toile pour peindre son tableau.

Le monde doit une partie de sa santé et de sa fortune à l'œuvre de Louis Pasteur. Une poésie puissante éclate dans le contraste entre ces formidables développements économiques, industriels, sociaux et les minutieuses expériences de laboratoire, germes magiques d'où ces développements sont nés. La cinégraphie du fragile appareil de ces expériences reconstituées à l'Institut Pasteur de Paris, se trouve être aussi attachante par elle-même. J'y ai surpris la beauté, encore pas assez connue, des objets dits inanimés, et tous prodigieusement vivants...

L'Illustré, décembre 1922.

Pasteur que je viens de tourner n'est pas un film d'aventures. Toutefois, comme tout film digne de ce nom, il en connut quelques-unes qui, pour s'être déroulées en marge de la pellicule et dans les coulisses de l'écran, n'en sont que plus curieuses. Mais il n'est pas temps encore de les dire.

Les souvenirs laissés par le passage d'un surhomme sont chargés d'un tel potentiel d'expression, que cette naïveté passe, qui consiste à multiplier les reliques au-delà des limites du vraisemblable. A Dôle commença notre voyage aux pierres, au milieu desquelles un visage effacé vécut authentiquement. Nous cherchions un reflet, oubliant que le seul reflet est celui, non des yeux dans les choses, mais des choses dans les yeux, éteint quand l'œil se ferme. Chaque pierre n'avait qu'un tort, celui d'être trop indifféremment digne de ceindre son mutisme de l'auréole dont toutes se prévalaient. La maison natale de Dôle et celle d'Arbois sont

pittoresques. Le tassement des murs au bord de l'étroit Canal des Tanneurs semble d'une Venise massive et moins pourrie que l'autre. Mais, quoi, nous n'étions pas ces marchands de cartes postales artistiques pour qui on nous prenait.

★

Beaucoup de Dôlois rappellent étonnamment la physionomie énergique et réfléchie de Louis Pasteur. Il n'aurait pas été impossible d'importer de Dôle un homme capable de représenter le héros du film avec une sorte de fidélité innée.

A Strasbourg, les maisons habitées par Pasteur ou prétendues telles commencent à se multiplier d'une façon gênante. Et, ne pouvant faire avec assez de netteté la part de l'histoire et de la légende, il fallut renoncer à les prendre toutes. Par contre, nous cinématographions la table authentique qui servit à Pasteur durant son séjour à Strasbourg, comme professeur à la faculté des sciences. Les choses vivent une vie auguste, plus qu'ailleurs encore, dans le film, flot muet qui coule par-dessus les têtes de toute une salle considérée.

Plutôt que des remarques que j'ai pu faire à Lille, à Melun, ou à Alais, je voudrais parler du plus cruel des mutismes du film : langue étrangère, sonnant fluide à nos oreilles, et qui demande pour être apprise des exploits sans comparaison possible. Je m'étonne combien le film, la plus vivante et la plus rapide des langues, laisse ignorer son architecture tourmentée. Moussinac, chroniqueur du film, pourra-t-il dire l'inextricable labyrinthe que signifie le verbe « tourner » ? Le pire n'est pas encore de se heurter aux obstacles, sous toutes formes de la matière : or, signatures, toile et bois des décors, travail des mains et des visages, boutades des lumières mal apprivoisées, aberrations de l'objectif. Ensuite et avant et pendant, et encore après, nous guette la paralysie des concessions. Deux mille et trois collaborations nous entourent comme une prison. Le film lui-même finalement nous reniera pour vivre sa vie.

Si vous êtes franc, vous ne direz pas : j'ai fait un film ! Mais vous ne saurez pas quoi dire.

L'Europe nouvelle, 30 décembre 1922.

A L'AFFUT DE PASTEUR

POURQUOI J'AI TOURNÉ « PASTEUR »

On ignore presque entièrement pourquoi on fait une chose sur le moment où on la fait. J'ai cru tourner *Pasteur* pour les raisons pour lesquelles on entreprend d'habitude un film en général, et tel film en particulier, raisons qui n'ont rien que de très ordinaire, et qui sont

suffisamment apparentes pour qu'on n'exige pas de ma part quelque révélation pourvue encore d'intérêt.

Les motifs réels d'un acte n'apparaissent souvent que tard, encore s'ils apparaissent, et se confondent facilement avec les effets, encore s'ils ne sont pas ces effets eux-mêmes. J'aurais plutôt quelques mots à écrire des effets qu'eut pour moi le fait de tourner *Pasteur* et que je suis disposé à prendre pour des sortes de causes posthumes.

Parmi les personnes qu'on rencontre, les plus intéressantes sont telles que tout ce qu'elles disent a seulement l'importance de nous renseigner ou de nous tromper sur ce qu'elles ne disent pas. Et c'est ce qu'elles ne disent pas qui est très grave.

Je crois, en fin de compte, que j'ai surtout tourné *Pasteur* pour me confirmer dans l'opinion que le cinéma était pareil à l'éloquence de ces personnes; que ce qu'il parvenait à exprimer n'était point si important que ce qu'il n'exprimait pas; que le grand silence cinématographique était coupé de silences seconds comme de profondes syncopes. Qu'on me comprenne bien; ce n'est pas une faiblesse ou un manque, c'est le caractère d'un art, c'est peut-être même le caractère, et caractère indispensable, de tout art. Car c'est au moment où seraient prononcées les paroles les plus précieuses que les mots faillissent. Ce qu'à force d'émotion le poète n'arrive enfin plus à dire, constitue la poésie elle-même. Les pensées les plus subtiles s'inscrivent sur l'envers illisible des mots les plus usuels, et entre les lignes, comme avec cette encre dite sympathique, parce que, sans doute, seules d'ineffables sympathies peuvent la déchiffrer.

Le cinéma, qui n'est qu'un langage, n'est point autre dans son éloquence. Tel scénario le contraint, semble-t-il, à narrer des péripéties désolantes. Le plus grand artiste homme verrait son talent succomber à une épreuve moindre. L'artiste objectif s'évade, sauvé par ces impuissances d'expression qui font sa force. La petite histoire que les critiques défendent à coups de résumés de scénarios, voudrait raconter comment l'héroïne échappe à la poursuite du traître. Quel traître? Je ne vois qu'une pluie de sabots contre la vitre de l'œil et la poussière qui s'élève comme un grand sentiment. Et quand le sous-titre annonce : « *Hélène* comprit enfin pourquoi Jean s'était sacrifié », espérez, vous, ne pas comprendre.

Je voudrais qu'on sût lire dans la transparence des images de film leur envers le plus secret. Cette autre face, la seule qui compte, de la petite histoire, s'appelle sujet. *Pasteur* peut être un sujet.

La Gazette des 7 Arts, 20 janvier 1923.

FERNAND LÉGER

Des hélices fauchent dans le ciel les gerbes de la lumière. Étourdies par ce shampooing, les comètes tombent, la queue ébouriffée comme Nazimova. Entre deux lunes électriques, une échelle s'étire. L'acrobate noir a revêtu son armure d'ellipses. Scaphandrier aérien, il a des cuisses roulées comme un beau cigare, et une montgolfière dans la tête. Des câbles pendent, image de la pesanteur. Au terminus, trois mille sémaphores bloquent les trois mille perpendiculaires de l'espace. Trust de tous les rayons de la sphère dont le centre est partout, et la circonférence, nulle part. Une rame de paraboles débouche des voies spirales. Les boulons sont grands comme des socles de statues. Une menace en nickel cabre son danger chirurgical. Squelette équilibré, calibré, cambré, bandé, le moteur digère sa force. Trois dents de la crémaillère qui, chaque matin, remonte la nuit à la devanture d'un autre aspect du jour. Je vois le pivot des météores, les contrepoids des nébuleuses, les orgues en colimaçon d'où jaillit le pollen des foudres.

Il y a dans les tableaux de Léger un ouragan secret dont ils frémissent comme bicoque dans tempête. La toile vibre, bouge, frétille, gondole, s'étire, germe, croît et mûrit dans un cadre qui craque aux jointures.

Ce qui orne la peinture de Léger de cette vie presque truculente, c'est d'abord le fractionnement. L'aspect des choses, pour lui, est un aspect par fragments. Toutes les surfaces se divisent, se tronquent, se décomposent, se brisent, comme on imagine qu'elles font dans l'œil à mille facettes de l'insecte. Géométrie descriptive dont la toile est le plan de bout. Au lieu de subir la perspective, ce peintre la fend, entre en elle, l'analyse et la dénoue, illusion par illusion. A la perspective du dehors il substitue ainsi la perspective du dedans, une perspective multiple, chatoyante, onduleuse, variable et contractile comme un cheveu hygromètre. Elle n'est pas la même à droite qu'à gauche, ni en haut qu'en bas. C'est dire que les fractions que le peintre présente de la réalité ne sont pas toutes aux mêmes dénominateurs de distance, ni de relief, ni de lumière. Cette variété de points de vue, de violents contrastes pigmentaires la syncopent comme de bons tambours. C'est alors qu'une danse saccadée rit au travers de toutes ses toiles.

La synthèse visuelle n'est donc pas complètement faite dans cette peinture. Elle est d'abord dé faite, et à un état d'analyse, non pas jusqu'aux éléments premiers, mais à certains de leurs groupes, succède une amorce de synthèses fragmentaires, synthèses limitées, partielles, interrompues et menées sur des plans très divers. L'ensemble définitif et général reste à construire. Le spectateur est mis en présence de tous les éléments du calcul, et il reçoit même quelques indications qui doivent l'aider à trouver la solution, mais le calcul reste néanmoins à faire. Car toutes les fractions des choses doivent être ramenées en esprit à un dénominateur commun par le jeu approprié des représentations

espace-temps; c'est seulement cette unification faite, et l'impression générale qui s'en dégage, perçue, qu'on peut dire d'une telle peinture qu'elle est achevée.

Mais il ne faudrait pas entendre ce que j'en écris, comme une appréciation d'inachevé et d'esquisse. Si la synthèse n'est point réalisée complètement par Léger, c'est qu'elle ne doit pas l'être. Ce travail qui reste à faire par le spectateur, dans les conditions voulues par le peintre et, si c'est un peintre, strictement réglées par lui, est indispensable pour embrayer la vie de la pensée et une vie profonde. Comme la littérature contemporaine exige un tout pareil effort de son lecteur, et produit l'émotion poétique à force de pensée rapide, de suite pressée d'associations d'idées, d'appel, grâce à cet effort, au subconscient plus qu'esthétique, esthétisant, ainsi la peinture contemporaine détermine, par la même voie, des faits de subconscient d'où monte pour chacun la poésie picturale. La fragmentation dont Léger use comme de la meilleure technique psychologique, n'a d'autre but que de provocation poétique, invocation sourcière à l'art intime du spectateur. Et en usant de cette fragmentation, Léger est en plein accord avec les habitudes mentales de l'époque. Et comment pourrait-il ne pas être en accord avec elles qui l'ont fait, moulé, dressé comme tous les organismes malléables qui ont vécu à même ce monde dur. Car ce fractionnement est aujourd'hui une habitude générale de l'esprit; et plus qu'une habitude, une sorte de précepte assez vénérable, de commandement obéi partout, dans l'industrie, le commerce, la banque, la science, la librairie, l'agriculture, sous les noms de spécialisations, spécialités, spécialistes. Chaque profession se spécialise, c'est-à-dire qu'elle se fractionne. Le déclic de l'obturateur tranche le mouvement du cheval en course et fige dans la gélatine, cette coupe, fraction du temps. L'écran étale des détails dont l'architecture est monumentale. La main, nous l'apprenons en plein drame, est plus importante que la tête, donc plus grande qu'elle, et du milieu de cette tête, à l'arrière-plan, l'œil seul avance sur nous comme un cratère de deuil, monté sur larmes. Léger qui se prête, affectueusement presque, à la bousculade du milieu ambiant, n'a rien laissé se perdre de ces leçons actuelles.

Porté au fractionnement, sur quel prétexte Léger va-t-il tendre de préférence sa peinture? L'objet mécanique est déjà par lui-même fractionné. Il porte joints, charnières, coutures, pivots. Il se plie, et se déplie, s'allonge et se rétrécit, tourne et roule. Des angles nets le terminent et le commencent. L'objet mécanique se monte, démonte, remonte. Un tour de clé divise la bicyclette en trois facteurs et dételle les roues prisonnières des droites du cadre. Il y a mille articulations dans un moteur, mille membres qui se visent, s'emboîtent, adhèrent et se dévisent. Tout est métamérisé en compartiments étanches.

En plus du fractionnement déjà existant en lui, l'objet mécanique par ses formes géométriques, manufacturées et ouvrières, se prête à un fractionnement ultérieur, plus que tout autre. C'est là un effet naturel de la symétrie qui apparaît dans ces objets, et y apparaît comme une suite nécessaire des procédés selon lesquels ces objets furent fabriqués. A un œil exercé, une symétrie ne peut longtemps dissimuler l'axe virtuel qui la fend. L'angle évoque sa bissectrice; le cercle, ses centre, diamètre et rayons; l'arc, sa corde; le polygone, ses diagonales; la voûte, sa clé; l'ellipse, ses foyers. Toutes les formes géométriques possèdent de telles faces de clivage, lignes de force, qui appellent le fractionnement et selon lesquelles le fractionnement s'impose.

L'objet mécanique présente encore un autre avantage dont Léger se rend bien compte. L'objet mécanique se prête à la déformation. On ne sait pas au juste, il est vrai, ce qu'ici déformation peut vouloir dire, puisqu'une forme type, non déformée, ne peut être imaginée que comme une forme non encore perçue, c'est-à-dire ne peut pas être imaginée du tout. Déformation doit donc s'entendre comme déformation seconde d'une déformation précédente, mais au moins on ne discute plus la nécessité dans l'art de cette déformation de quelque ordre qu'elle soit. Or, si nécessaire qu'on l'admette, cette « interprétation », elle, il faut bien en convenir, choque ceux qui font profession d'être choqués. Au contraire du nu et aussi de la plupart des objets naturels, dont les formes ne varient que dans des limites étroites et exactement connues, l'objet mécanique est une forme en perpétuelle transformation. Point de jour qu'un aspect nouveau de la machine n'apparaisse. A cette création ininterrompue collaborent quotidiennement toutes les usines, tous les laboratoires de la terre. Ouvrez ce catalogue d'opticien, cette revue de métallurgie, chaque photo est le portrait d'un monstre imprévu. L'interprétation de l'objet mécanique ne transgresse donc pas si facilement les limites du vraisemblable, limites auxquelles le gros des spectateurs et même, il faut le dire, beaucoup de spectateurs avertis, se cramponnent désespérément. Dans le domaine mécanique, le vraisemblable, en s'approchant de l'invraisemblable, s'approche du vrai.

L'objet mécanique, qui se prête déjà à la déformation, se prête donc aussi et pour les mêmes raisons à l'invention du peintre. Car Léger ne déforme pas tant qu'il invente, ou plutôt il déforme tant qu'il invente, ou plutôt encore il ne déforme pas, mais déforme, construit, et fabrique des objets nouveaux, des objets en peinture. Ces objets de réalité picturale équivalent sentimentalement aux objets réels. Je veux dire qu'autant que l'objet réel, ils sont susceptibles de déterminer l'émotion esthétique, et même ils doivent être susceptibles de déterminer cette émotion mieux que l'objet réel. Sentimentalement la mécanique imaginée par le peintre doit surpasser la mécanique réelle. Cette loi de création d'équivalence, loi où l'équivalence n'est d'ailleurs qu'un minimum, loi

d'art, s'oppose à l'imitation que fait de la réalité le faux artiste. En 1917, Léger, le premier, comprit que l'équivalence de la nature mécanicienne était aujourd'hui plus à sa et à notre portée que l'équivalence de n'importe quoi d'autre. Fuyant la copie de la mécanique, il compose une mécanique d'imagination. Alors il crée des machines vivantes, sensibles, caractérisées; ces ogres automates, plésiosaures roulant sur billes, tarasques, sournaises, une descende de Marsiens à thorax cuirassé d'insecte, dans le bouge de la terre. Alors il crée, par contagion, des hommes machinisés, tubulaires, huilés, carrossés et, en un mot, vrais Adams pour l'Eve future de Villiers.

Les Feuilles libres, mars-avril 1923.

Vous me permettez, au début de cette causerie sur le cinéma, de saluer avec vous la mémoire d'un homme qui a beaucoup fait selon ses moyens pour la cause du cinéma meilleur.

Je veux parler du poète Canudo, président du Club des Amis du Septième Art, mort soudain il y a quelques semaines. D'ailleurs, votre groupe Nancy-Paris, dont nous inaugurons l'activité aujourd'hui, et qui a placé en moi, pour cette première causerie, une confiance dont je le remercie, avait songé aussi à prier Canudo pour une conférence ultérieure.

Canudo ne pourra plus venir.

Je crois que je n'oublierai jamais la dernière conversation que j'ai eue, peu de jours avant sa mort, avec Canudo, étendu déjà sur ce lit que sa destinée devait être de ne pas quitter vivant. Et bien qu'altité, malade, fiévreux, au lendemain d'une intervention chirurgicale, à la veille d'une autre, immobile, Canudo m'apparut aussi actif ce jour-là qu'actif intérieurement il savait être. Et nous parlâmes, même ce jour-là, de cinéma... de ce cinéma qu'il avait baptisé septième art, non pas tant, je pense, pour le distinguer des six autres, que pour le séparer nettement de tout ce qui est d'une façon hélas si florissante non-art cinématographique. Et Canudo, ce jour-là, m'a parlé aussi de vous. Il m'a dit qu'il espérait connaître votre groupe, qu'il espérait venir à vous un jour. Il m'a chargé de son salut pour vous. C'est pourquoi j'ai tenu à vous parler de lui, à vous transmettre son avant-dernière pensée, à vous porter l'ultime salut d'un poète.

Fidèle à la pensée de l'art jusqu'aux dernières minutes de lucidité, Canudo m'envoyait quelques jours après un projet de scénario. Cet envoi me fut remis samedi à 9 heures du soir et c'est deux heures plus tard que le poète abordait la vie nouvelle.

POUR SALUER CANUDO¹

1. Introduction à la conférence prononcée au groupe Paris-Nancy le 1^{er} décembre 1923. A l'exception des extraits reproduits également plus loin, le reste du texte de cette conférence a été repris dans *Le cinématographe vu de l'Etna* (cf. dans le présent ouvrage, p. 127).

La mort qui n'interrompt que la plus fragile et la plus trompeuse des apparences, n'est elle-même qu'une apparence, une mue. La vie, par la mort, se transforme en une vie plus pure, plus noble, tellement au-dessus de la vie terrestre, que le langage humain qui ne reconnaît pourtant pas volontiers les supériorités, a bien été obligé de reconnaître celle-là, l'appelant *sur-vie*, c'est-à-dire vie supérieure à la vie même.

Vivant, Canudo n'aurait pu être présent qu'ici ou là, survivant, il est présent ici et là, partout où l'on pense à lui, dans l'esprit attentif de chacun de nous.

Ce n'est pas seulement le nom de Canudo que j'ai voulu vous rap-peler par ces quelques mots, ce sont l'élan, la force qu'il donna à sa vie et à la vie de quelques-uns qui accompagnaient sa marche.

De cette force, de cet élan de Canudo, je vous apporte ici une ombre, car une partie des films que vous verrez tout à l'heure vient du Salon d'Automne de Paris et avait été choisie par Canudo peu de temps avant sa mort.

Et je crois que c'est le plus grand honneur auquel nous puissions prétendre, nous qui ne sommes encore que des vivants, liés encore par toutes les tares et toutes les misères de la vie physique, de collaborer même indirectement à la vie plus belle de ceux que la mort a déjà entourés de son respect et de sa gloire.

1923.

Appendices

L'essentiel du cinéma¹

Subissant, un jour, l'interview d'un journaliste, je dus répondre à plusieurs questions destinées, je crois, dans l'esprit de ce journaliste, à percer ce mystère de l'identité du cinéma. Et la première de ces questions était : « Est-ce que, pour vous, le cinéma, c'est surtout le documentaire? » Et je répondis : « Non. Le documentaire n'est qu'un côté accessoire du cinéma. »

La deuxième question du journaliste fut : « Est-ce que la grande mise en scène est, pour vous, un côté essentiel du cinéma? » Je répondis à cette deuxième question du journaliste : « Non. La grande mise en scène n'est qu'un côté accessoire du cinéma, je n'y attache que peu d'importance. » Le journaliste continua ses questions, car un journaliste n'est jamais à court de questions; il me demanda donc aussi :

1. Fragment inédit de la conférence du 1^{er} décembre 1923.

« Est-ce que les films stylisés dans le goût cubiste ou expressionniste sont pour vous l'essentiel du cinéma? »

Cette fois-ci, ma réponse fut encore plus catégorique : « Non. Ce n'est là qu'un accessoire du cinéma et presque une maladie de cet accessoire. » Je crois qu'on peut considérer cette stylisation extrême du décor, comme capable de détruire l'équilibre d'un film au profit d'un seul élément, tout à fait secondaire du film : le décor, vers lequel toute l'attention est attirée aux dépens du cinéma proprement dit. Rappelez-vous cette parole qui faisait partie du programme du théâtre d'art libre, à ses débuts : « La parole crée le décor, comme le reste. » Eh bien, je crois que le cinéma d'art, qui est en train de naître, aurait le devoir d'insérer, dans son programme, cette formule : « Le geste cinématographique crée le décor comme le reste. »

Le journaliste me demanda encore : « Est-ce que les films réalistes sont pour vous l'essentiel du cinéma? » Cette fois-ci, je ne répondis rien au journaliste, car j'avoue ne pas savoir ce que c'est que le réalisme en matière d'art. Il me semble que si un art n'est pas symbolique, ce n'est pas un art...

J'ai donc dit que ni le documentaire, ni la grande mise en scène, ni l'expressionnisme, ni le réalisme ne sont l'essentiel du cinéma. Je ne veux pas dire par là que certains films, classés dans ces divers genres, ne sont pas réellement de beaux films. Je veux dire simplement que ce côté documentaire, expressionniste, réaliste de ces films n'est qu'un côté accessoire dans la structure cinématographique de ces films. Ce côté, bien qu'accessoire, est pour les yeux peu exercés souvent plus apparent que la substance cinématographique elle-même et il peut tromper ainsi sur son importance réelle. Quand un plat est trop poivré, c'est le poivre que vous sentez le plus, mais ce n'est pas le poivre qui vous nourrit.

Nous avons donc passé en revue quelques condiments cinématographiques, quelques condiments de la photogénie. Nous revenons donc encore et toujours à la question : « Quels sont les aspects des choses, des êtres et des âmes, qui sont photogéniques, aspects auxquels l'art cinématographique a le devoir de se limiter? »

L'aspect photogénique est une composante des variables espace-temps. C'est là une formule importante. Si vous en voulez une traduction plus concrète, la voici : *un aspect est photogénique s'il se déplace et varie simultanément dans l'espace et le temps.*

1923.

Rythme et montage

C'est à ce problème de l'inscription cinématographique du temps que se rattachent toutes les questions relatives au rythme cinématographique auquel on a reconnu aujourd'hui une telle puissance esthétique.

On appelle passages rythmés dans un film, des passages composés de tableaux dont les longueurs sont strictement déterminées les unes par rapport aux autres. Pour qu'un passage rythmé produise un effet agréable à l'œil, il faut, outre ses qualités dramatiques, que les longueurs des passages soient entre elles dans un rapport simple. C'est surtout nécessaire pour un montage rapide où des bouts de 2 - 4 - 8 images créent un rythme qui sera forcément détruit par l'introduction d'une coupe de 5 ou 7 images. Il y a là une analogie très évidente avec les lois des accords musicaux.

Ce rythme des images, il faut le dire, n'est que l'aspect le plus extérieur du rythme cinématographique. A côté de lui, au-dessus de lui, plus important encore, est le rythme psychologique qui se traduit par le rythme de la vie des personnages à l'écran et par le rythme du scénario lui-même.

Croyez que si j'ai obligé mes acteurs de *l'Auberge rouge* à ces gestes lents, à cette allure de vie un peu rêveuse, c'est justement par recherche d'un rythme psychologique convenable au roman de Balzac. Ce rythme lent, maintenu, forcé, qu'on m'a naturellement beaucoup reproché, n'a pas été pourtant une erreur car il a contribué beaucoup, je crois, à créer, dès le début de *l'Auberge rouge*, une atmosphère d'attente, de mystère, d'inquiétude, à laquelle la majorité des spectateurs s'est laissée prendre.

Cette première clé de la photogénie : la mobilité simultanée suivant les quatre dimensions de l'espace-temps, ne s'applique pas seulement aux aspects extérieurs des choses; c'est là aussi la clé de la plus profonde dramaturgie cinématographique, laquelle reste d'ailleurs encore toute à réaliser. La pauvreté lamentable des scénarios provient en premier lieu de la méconnaissance de cette règle primordiale : il n'y a pas de sentiments inactifs, c'est-à-dire ne se déplaçant pas dans l'espace, il n'y a pas de sentiments invariables, c'est-à-dire ne se déplaçant pas dans le temps.

Un drame cinématographique devrait toujours être conçu en vue uniquement de cette perspective dramatique : une action déterminée par un sentiment donné poursuit son cours, tandis que le sentiment évoluant à son tour, tend à se trouver en contradiction avec l'action qu'il a primitivement déterminée. C'est là la façon dont on peut et on doit utiliser, dans le plan mental dramatique, la nouvelle perspective à quatre éléments du cinéma.

Quand, dans ma cabine de projection, je me fais projeter, souvent pour la 40^e ou la 50^e fois le film que je viens d'achever, le sentiment qui s'empare surtout de moi est un sentiment d'impuissance. A voir se dérouler devant moi ces 200 000 petites images que j'ai mis de longs jours à patiemment ou impatiemment assembler, je constate mille petits défauts, mille petites lacunes. Plus je regarde, plus je vois de ces défauts, de ces lacunes. Et mon sentiment d'impuissance vient de ce que ces défauts sont incorrigibles, ces lacunes sont ineffaçables!

Alors qu'un écrivain peut jusqu'au dernier moment sur ses épreuves modifier les expressions qui ne lui paraissent pas toujours également fidèles à sa pensée; alors qu'un romancier peut dans les éditions successives de son œuvre, introduire des variantes destinées à mieux produire l'émotion cherchée; alors que l'auteur dramatique peut, encore plus facilement, à chaque répétition, à chaque représentation même, insuffler à ses interprètes un accent plus sincère, un jeu plus émouvant; tous ces moyens de parfaire la fidélité, hélas, souvent trompeuse du mode d'expression, sont refusés à l'auteur de films. Le metteur en scène n'est comparable qu'à un photographe qui serait condamné à livrer toutes ses photos sans retouches! Il semble que le cinéma, le mode d'expression le plus moderne (après la téléphonie sans fil) ait voulu être moderne jusqu'au bout et ait cherché à émanciper le plus précocement qu'il était possible, les films de la tutelle de celui qui les a conçus. Sitôt qu'un film est achevé, parfois même avant qu'il ne soit achevé complètement, le film cesse d'être modifiable. Il échappe donc à son auteur. Il commence à vivre pour le bien, comme pour le mal, sa vie indépendante comme une sorte d'organisme autonome.

Et si, seul à seul avec mon film, j'éprouve déjà cette gêne de ne pouvoir continuer à modeler ce film au gré de mon idée, de ne pouvoir continuer à le créer, combien cette gêne est plus grande quand, dans une salle de spectacle, j'assiste à une projection publique. Je vais, par devoir professionnel, et aussi souvent pour me rendre compte du massacre que subissent mes films aux mains de certains, assister à la projection de chacun de mes films, dans plusieurs salles de Paris, de la banlieue, de la province, quand j'en ai l'occasion. Et je crois que c'est bien là que je passe les moments les plus désagréables de ma vie. Croyez bien que si vous, spectateurs, à ce moment, critiquez mon film, moi, assis anonymement à côté de l'un de vous, je critique aussi ce film et plus sévèrement, beaucoup plus sévèrement, que vous.

Je ne sais par quel effort, d'ailleurs très fatigant, de sensibilité, je parviens, à ce moment-là, à être en communication avec la pensée de chacun de vous. Je devine, sans que vous murmuriez même tout ce qui vous émeut et cela aussi qui ne vous émeut pas.

Le crissement d'un strapontin suffit à ma faculté temporaire de divination pour que je l'interprète comme une approbation ou une désap-

Quand dans ma cabine de projection...¹

1. Partie inédite de la conférence prononcée devant l'Association des étudiants de Montpellier en janvier 1924. L'essentiel en a été repris dans *Le cinématographe vu de l'Etna* (cf. dans le présent ouvrage, p. 127).

probation. Et à sa toux, je puis juger qu'un spectateur n'a pas compris justement l'image à laquelle je tenais le plus.

Mais quoi, j'ai beau comprendre ce que le spectateur pense, j'ai beau avoir deviné où il se trompe, j'ai beau désirer le remettre sur la voie de la bonne compréhension, je ne puis rien dire.

1924.

Présentation de « Cœur fidèle »¹

J'ai tant à dire que je ne sais par quoi commencer. Aussi bien le temps presse et je n'aurai pas le loisir de vous dire tout ce que j'ai sur le cœur.

Cœur fidèle est celui de mes films que je préfère. En tout autre art une telle assertion voudrait dire quelque chose. En littérature, si un écrivain vous dit : voici celui de mes livres que je préfère, cela veut dire que l'on peut juger cet auteur sur son œuvre préférée.

En matière cinématographique, il n'en est pas de même. Bien que *Cœur fidèle* soit celui de mes films que je préfère, vous ne pouvez pas me juger définitivement encore d'après lui. Vous ne pouvez juger d'après lui de ce que je peux faire, vous pouvez seulement juger ou plutôt préjuger de ce qu'un jour, je pourrai faire quand j'en aurai à ma disposition les moyens.

C'est que vous vous imaginez trop facilement qu'un metteur en scène est un personnage très indépendant, à la disposition de qui on a mis — non sans contrôle de comptabilité, mais sans contrôle moral — une somme d'argent considérable, un laps de temps indéfini, pour qu'il puisse en toute tranquillité faire un film selon la meilleure idée qu'il en a. Hélas, en réalité, il n'en est pas ainsi.

D'argent, personne n'est plus assez naïf pour croire qu'on en dispose facilement à crédits illimités.

De temps... J'ai dû composer le scénario de *Cœur fidèle* en une nuit de 6 heures du soir à 8 heures du matin, ce que je vous prie de ne pas répéter.

Et il me serait difficile de vous dire toutes les contraintes, dans lesquelles, nous, metteurs en scène, soucieux de la qualité morale de notre production, nous travaillons. C'est tout à fait par hasard, c'est tout à fait à force d'acharnement, de patience, de ruse, d'obstination, que nous parvenons à glisser dans nos films quelques-uns seulement de ces éléments dont nous voudrions pourtant que nos films fussent entièrement tissés.

C'est pourquoi je vous prie de croire que *Cœur fidèle* n'est pas encore le film où j'ai pu réaliser toutes mes idées, toutes mes espérances, toute

1. Partie inédite de la conférence prononcée devant l'Association des étudiants de Montpellier en janvier 1924.

ma foi cinématographique. Si vous voulez disons que c'est le moins mauvais de mes films.

On m'a, dans quelques journaux, reproché le scénario. Ce n'est qu'un mélodrame. C'est un mélodrame que j'ai intentionnellement fait tel, en me servant avec la plus froide et la plus consciente préméditation de toutes les ficelles du mélodrame populaire.

J'ai fait un mélodrame pour deux raisons.

D'abord, pour gagner la confiance de ceux si nombreux encore, qui croient bien à tort que seul le plus bas mélodrame peut intéresser le public. J'ai à peine besoin d'ajouter — à voix basse — que si je voulais gagner cette confiance c'était pour la tromper en faveur d'un intérêt supérieur. Car, si vous parlez à ces gens de scénarios originaux, ils haussent les épaules, mais des titres comme *Maudite et Chérie*, *Le Soir du crime*, les allèchent toujours. Voilà pourquoi *Cœur fidèle* s'appelle *Cœur fidèle*.

La deuxième raison qui m'a décidé à ce mélodrame est que, somme toute, je pouvais avoir l'ambition de concevoir un mélodrame tellement dépouillé de tous les artifices ordinairement attachés à ce genre, tellement sobre, tellement simple, qu'il parviendrait à se rapprocher du genre noble, par excellence, la tragédie. Et, de fait, à force de banalité voulue, étudiée, concentrée, j'ai fait un film assez étrange qui n'a du mélodrame même plus l'apparence.

La dernière fois que je parlais, peu de jours avant sa mort, avec le poète Canudo et que nous organisions ensemble les séances du Salon d'Automne, il voulut classer les films par genres et *Cœur fidèle* dans le réalisme. Depuis, j'ai quelquefois entendu répéter cette erreur : *Cœur fidèle* est un film réaliste.

Non, je ne puis l'admettre. Si j'avais à déterminer le genre de *Cœur fidèle*, je penserais au romantisme et au symbolisme et j'hésiterais longtemps avant de me décider.

Je ne vais pas vous raconter le scénario du film que vous verrez ce soir; je suppose que vous pouvez préférer la surprise de l'inédit. Mais je puis vous dire que ce mélodrame est tellement symbolique que la femme n'aurait point besoin de s'appeler Marie; la femme n'y pourrait s'appeler que la femme.

Petit-Paul est la force mauvaise de l'homme : le désir brutal; humain et animal, ivre et passionné comme Dionysos.

Jean est l'amour pur et noble, la force morale, supérieure à la force brute, d'une sérénité olympienne.

Et cela suffit pour vous expliquer pourquoi à la fin du film, Jean ne knock-out pas Petit-Paul avec ses poings pourtant solides. Ce knock-out que les acheteurs de Londres ont vivement regretté, devant moi, un jour, eût été une fin américaine. J'ai préféré y mettre une fin latine. •

Petit-Paul tombe indirectement frappé, tué par le rayonnement moral de Jean. Et cette victoire du bien sur le mal n'a justement pour moi de sens que parce que c'est une victoire obtenue par des moyens moraux.

Quant aux symboles, le film en est rempli. Ce manège, cette fête foraine ne peuvent-ils être l'image de la vie et si, à la fin du drame, vous voyez Jean et Marie retourner à la fête bruyante, cet épisode n'a pour moi qu'un sens, celui d'un retour à la vie.

1924.

LE REGARD DU VERRE¹

1. La première partie de cet article est reproduite dans *Le cinématographe vu de l'Etna*, chap. I.

... Mais je ne voudrais pas dire qu'il faille travailler au cinéma d'après les théories, ni celles-ci, ni d'autres. Les symphonies de mouvement, venues trop tard à la mode, sont maintenant bien ennuyeuses. Le caligarisme ne donne que des photographies de peintures qui ne sont ni meilleures, ni pires que celles du Salon des Artistes français. Le style « pompier » apparaît dès que l'invention cesse, aussi bien dans le cubisme que dans le montage « précipité » ou dans cette sorte de subjectivisme cinématographique qui, à force de surimpressions, devient ridicule. On ne peut écrire que si, soi-même, on sent et on pense. Je voudrais aborder chacun de mes films comme son train ce voyageur qui n'arrive à la gare qu'à l'avant-dernière minute mais avec encore six malles à enregistrer, le billet à prendre, la place à trouver. Il part, mais sait-il où? La grâce de Dieu est son seul horaire sans accidents. Il arrive dans la patrie des surprises. C'est le pays qu'on nous avait promis.

Les Cahiers du mois, n° 16-17, 1925.

L'OPÉRA DE L'ŒIL

C'est un vice morose, cette passion sans amour : des gens apparemment raisonnables s'assemblent autour d'un têtard et veulent l'empêcher de devenir grenouille. Leur présomption étant vaine et folle, augmente d'un les jeux de société ou, on ne sait, les arts d'agrément.

Le théâtre est un beau papillon. Mais à travers quelles coquilles d'œufs, quelles soies tressées de cocons, quelles fourrures de chenilles, en combien de siècles, il fora son jour ! TERENCE écoutant Racine aurait dit : Ce n'est pas du théâtre ! Et Racine écoutant Pirandello ?

Le spectacle cinématographique change aussi vite ses préceptes esthétiques que les autos, leurs lignes. Mais si pressé qu'il court, notre espoir, à quelques-uns, précède ses mues. Les tuteurs d'un enfant prodige s'effraient toujours à l'idée que leur phénomène lucratif mûrisse,

acquière sa force propre, sa forme adulte, sa norme. Le cinéma actuel est prématuré, accidentel, forcé, pathologique, tel que ces organistes virtuoses de sept ans. Il n'a pas de personnalité.

Le courant général d'opinion parmi les producteurs est à l'adaptation d'œuvres célèbres de la littérature et du théâtre. C'est tout à fait raisonnable. C'est tout à fait faux. Voit-on un théâtre qui ne porterait à la scène que des romans transformés? Il n'y aurait plus de théâtre.

Des hommes fort subtils demandent : « Mais y a-t-il un cinéma? » Nous sommes obligés de prendre un air humble : « Peut-être... »

Parmi toutes les merveilles du cinématographe, celle-ci me paraît être la plus écrasante : qu'il n'existe pas de bons scénarii (j'excepte toutes les espèces d'adaptations). Souvent la réalisation et l'interprétation succombent sous les louanges, plus souvent le scénario est assassiné autrement. Et, puisque en quinze ans de cinéma les augures s'assurent de n'avoir point vu un seul scénario magistral, le plus simple calcul de probabilités nous persuade de ce que, plus le temps s'écoule, et moins nous avons de chances d'être les heureux voyants. Un scénario très « public » est en général assez idiot. Un scénario subtil est en général impopulaire. On se passe d'exemples.

Le problème est sérieux, car il faut évidemment au cinéma des sujets de cinéma. Sinon l'écran n'est plus qu'un horrible *opéra de l'œil*. Cette débauche visuelle où nous gagnâmes nos premiers galons, Saint-Cyriens en panache et gants candides, ne provient pas d'autre part que de cette carence de la pensée cinématographique. Il est temps que la guerre profonde des tranchées commence au cinématographe. Il y aura moins de morts et plus de victoires dans ces rangs toujours précieux de l'avant-garde.

Évidemment l'écran est enceint de sa dramaturgie propre. Je vais au théâtre; je suis frappé par cent détails, scéniquement logiques, mais qui m'apparaissent absurdes jusqu'à susciter le rire : tant de portes s'ouvrent et se ferment; chacun entre, sort, rentre et personne n'est en retard. C'est un détail parmi beaucoup d'autres, mais ce n'est pas qu'un détail, *c'est un symptôme*. Quand un scénario est mal fait, vous y voyez les portes et les fenêtres jouer des rôles écrasants; les personnages exécuter des chassés croisés à la façon du théâtre, ou se présenter successivement à l'écran précédés de tout leur pédigree comme dans les romans. La dramaturgie du cinéma est plus explétive : elle prend ses caractères à pied d'œuvre.

Il y a là toute une étude à faire et qu'il ne faut pas encore tenter. Les théories qui précèdent les œuvres sont aléatoires et légères. Personne, je pense, n'a fait de film d'après des théories, mais, quelquefois des théories, d'après un film. Poètes, déjà des signes vous annoncent!

Pour moi, chaque scénario que je reçois, je le décachète avec un immense espoir...

Comoedia, 1^{er} janvier 1926.

L'OBJECTIF LUI-MÊME

Il y a peu de jours je recevais la visite d'un écrivain hongrois, M. Miklos N. Bandi, l'ami et le collaborateur de feu Viking Eggeling, qui fut le créateur du « film absolu ». M. Bandi suit avec attention la série de manifestations organisées au théâtre du Vieux-Colombier par les *Cahiers du Mois*. Il m'interrogeait avec inquiétude sur notre cinéma « d'avant-garde ». Cette même inquiétude, je l'ai retrouvée dans un article et dans une lettre de Carl Vincent, critique à *l'Indépendance belge*, dans des notes d'Albert Valentin du *Soir* (de Bruxelles), même ici, menaçant la conviction généreuse de Raoul Ploquin, et sous bien d'autres signatures.

Il s'agit de s'entendre. Certes, sinon d'abord un métier, on ne sait plus ce que pourrait être l'art. Une manière de poète sud-américain s'excitait un soir à me prouver que seul est art ce qui échappe aux nécessités premières. Il n'y aurait eu donc d'artiste que Josué vivant un instant incalculable d'une vie chef-d'œuvre, dans le déterminisme sursitaire par panne de gravitation universelle. Or, les apprentis de chaque métier en acquièrent d'abord, vaniteux, les trucs, puis la science profonde. C'est naturel. Mais le jeune nègre qui, dans les romans de Paul d'Ivoy, adorait à genoux les phares des automobiles où roulaient les explorateurs, aujourd'hui conduit son taxi dans Paris et dans New York. Il vaut mieux ne pas être en retard sur le nègre.

Le « film absolu » de Viking Eggeling (1919) — mouvements rythmés de formes assez compliquées à définir géométriquement, en blanc, gris et noir — provoquerait sans doute le plus grand plaisir abstrait de notre vieille avant-garde qui ne compte plus d'ailleurs que des écrivains. En France, en 1924, le peintre Fernand Léger, dans un esprit analogue, produisit un film que bien peu furent admis à voir. Dans d'autres films d'une inspiration beaucoup plus large, tels que cette admirable *Roue*, ce que les absolutistes obstinément retiennent encore aujourd'hui, blâmant le reste, ce sont ces passages purement plastiques. Or c'est dans ce reste qu'est, pour moi, beaucoup du vrai cœur et du profond génie de Gance. De même dans *Cœur fidèle* les tours de passe-passe de la fête foraine ont fort déséquilibré la façon dont je souhaitais qu'on comprît le film.

Le langage cinématographique est prodigieusement concret, direct, brutal et vivant. Nous avons dû nous arrêter un temps pour étudier, c'est-à-dire aimer, certains éléments nus du langage que nous apprenions,

mais il est étrange qu'on songe à nous reprocher de passer à d'autres exercices de grammaire plus complexes. M. Pierre Porte citait encore récemment des phrases de mon *Bonjour cinéma* (1921); il ne devrait pas. Irait-il aujourd'hui conseiller à Renault de construire ses voitures comme on les construisait il y a cinq ans? Si ce cinéma abstrait enchante quelques-uns, qu'ils achètent un kaléidoscope, jouet du second âge de l'enfance, auquel un dispositif fort simple pourrait imprimer une vitesse de rotation régulière et variable à volonté. Pour moi, je crois que l'âge du cinéma-kaléidoscope est passé.

En vérité il n'y a pas encore eu d'art du cinéma qu'à l'état de pré-disposition, d'esquisse, d'embryon ou d'effort échoué. Mais cet effort, si ralenti qu'il soit par les nécessités industrielles du danger desquelles il faut tenir compte comme on se prémunit contre les maladies, cet effort, si souvent vain, il faut le poursuivre.

L'anecdote est commune de ces petites Américaines, aujourd'hui vedettes millionnaires, qui pleurèrent toutes en se voyant pour la première fois à l'écran. Grossi vingt fois, trempé de lumière, silencieux et mûr, trahi à tue-tête, découvert comme un névropathe par son psychiâtre, publié nu et confondu, l'homme se trouve, par l'objectif cinématographique, coupé dans tous ses mensonges, confessé, intime, honteux et peut-être véritable. Les psychologues aujourd'hui nous apprennent que les mensonges sont notre grâce de vivre d'abord imaginée, puis apprise, puis acquise. Je conseille cette jolie expérience de psychanalyse cinématographique bien plus précise que le symbolisme tireur de cartes étymologiques selon l'école de Freud. La médecine mentale, l'inquisition judiciaire utiliseront un jour ce film confesseur où le sujet se voit objet vu. Et quand les dramaturges?

Quelquefois, comme vous passez rapidement dans un hall d'hôtel, un double ou triple jeu de miroirs vous procure une étrange et inopinée rencontre avec vous-même. D'abord vous ne vous reconnaissez pas. De même la reproduction cinématographique surprend une étonnante géométrie descriptive des gestes. Ceux-ci, happés sous tous les angles, projetés sur n'importe lequel des plans de l'espace ou sur plusieurs d'entre eux, cotés par rapport à des axes continuellement variables et inhabituels, apparaissent à volonté grandis ou diminués, multipliés ou divisés, déformés, expressifs. Car chacune de ces interprétations angulaires d'un geste à son sens profond et qui est intrinsèque puisque l'œil qui le révèle est un œil inhumain, sans mémoire, sans pensée. C'est de ce sens profond de la géométrie cinématographique que maintenant le drame peut se servir. Chaque image peut avoir sa propre fausse verticale par rapport à laquelle elle sera moralement ordonnée. Surtout, je ne veux pas dire, comme c'était aussi la mode de le proclamer il y a quelque temps, que chaque image de film doit être conçue comme vue par l'un des personnages de l'une ou l'autre image précédente. Ce subjectivisme est outré.

Pourquoi se priver de profiter de l'une des plus rares qualités de l'œil cinématographique, celle d'être un œil en dehors de l'œil, celle d'échapper à l'égoïsme tyrannique de notre vision personnelle. Pourquoi obliger l'émulsion sensible à seulement répéter les fonctions de notre rétine? Pourquoi ne pas saisir avec empressement une occasion presque unique d'ordonner un spectacle par rapport à un autre centre que celui de notre propre rayon visuel. *L'objectif est lui-même.*

Et il l'est au point que déjà l'individualité il ne la perçoit pas comme nous. Pour nous, c'est le tout qui est l'individu et la partie n'a pas de vie propre. L'homme est l'individu, sa main est une fraction sans personnalité. Le cinématographe représente les êtres autrement : la main pour lui est souvent un individu plus caractérisé que l'homme à qui nous disons qu'elle appartient, et lequel n'apparaît volontiers à l'écran que comme une république de petites individualités très actives, une sorte de colonie morale. Déjà ceci, on le comprend sans plus, permet au cinématographe une dramaturgie spécifique n'ayant que très peu de rapports avec la dramaturgie actuellement en vigueur. Mais il y a plus. Non seulement des parties du tout humain sont élevées par le cinéma au rang d'individus; encore il en arrive de même pour des parties ou entiers d'animaux, de végétaux, d'objets quelconques à la seule condition que ces individus créés aient une signification morale. C'est-à-dire que plus le rôle, apparent ou latent, qu'ils jouent dans le drame vrai ou faux est important, plus leur personnalité s'accuse. Ce n'est pas là qu'une vue théorique. Ses conséquences sont immédiates. Le cinéma supprime la notion de « décor ». Le paysage, la fête populaire sont d'immenses personnages collectifs qui doivent vivre, bouger, grandir, diminuer, vieillir. Il n'y a pas d'accessoires au cinéma; chacun d'eux est un gnomon plein de génie ou de malice, plus d'activité, cause d'un effet, évoluant avec l'action. Dans un homme l'écran ne peut voir que deux mains, deux oreilles, le front : c'est un musicien; il n'a pas d'yeux car il n'a jamais rien regardé dans sa vie.

En exemple très simple je citerai (de mémoire) le début d'un conte très bref de Mme Anne-Marie Osmond (paru dans *l'Intransigeant*) :

« *Personnages : un très petit mouchoir, une main juste assez grande pour le chiffonner tout entier.*

Nombre de ces petites tables où l'on trébuche.

Divans au ras du sol, qui forcent les quinquagénaires à se jeter à quatre pattes pour baiser la main des dames.

Éclairages voilés.

Robes hardies.

Propos d'une banalité déconcertante.

(Gros plans et sous-titres.)

Un salon des plus élégants.

La petite main sur un coussin noir; le mouchoir est dans la main, sans but ni préméditation. La Main se crispe soudain d'un mouvement très puissant.

Un Monsieur venait de saluer à la ronde... »

La suite est beaucoup moins bien.

Cinéa Ciné pour tous, 15 janvier 1926.

LE CINÉMATOGRAPHE VU DE L'ETNA ¹ (1926)

Sicile! La nuit était un œil plein de regard. Tous les parfums criaient à la fois. Un ressort déboulonné arrêta notre auto environnée de lune comme d'une moustiquaire. Il faisait chaud. Impatients, les chauffeurs interrompirent la plus belle romance pour battre la carrosserie à grands coups de clé anglaise, injuriant le Christ et sa mère avec une foi aveugle. En face de nous : l'Etna, grand acteur qui fait éclater son spectacle deux ou trois fois le siècle, et dont j'arrivais cinématographier la fantaisie tragique. Tout un versant de la montagne n'était qu'un gala de feu. L'incendie se communiquait au coin rougi du ciel. A vingt kilomètres de distance, la rumeur parvenait par instants comme d'un lointain triomphe, de milliers d'applaudissements, d'une immense ovation. Quel tragédien de quel théâtre connut jamais un tel orage de succès, la terre souffrante, mais dominée, se fêlant en rappels. Un frisson sec courut soudain dans le sol où nous posions nos pieds. L'Etna télégraphiait les extrêmes secousses de son désastre. Puis il se fit un grand silence dans lequel s'étendit à nouveau le chant des chauffeurs.

Les routes du piémont subétnéen avaient été barrées par précaution. A chaque carrefour des chemises noires nous demandaient notre permis de circuler. Mais ces soldats, pour la plupart, ne savaient lire, et le prospectus en plusieurs couleurs, qui avait enveloppé mon tube d'aspirine, faisait sur eux plus grand effet que l'authentique signature du Préfet de Catania.

A Linguaglossa, les muletiers nous attendaient devant le front de lave, noir, crevassé de pourpre comme un beau tapis. Ce mur de braise avançait par écroulements successifs. Sous sa poussée, les maisons, mal protégées par de saintes images, éclataient avec un bruit de noix cassées. De grands arbres touchés à leur pied, s'enflammaient d'un coup, de la racine au sommet, et brûlaient comme autant de torches, en ronflant. Le jour se levait. Les mules inquiètes, naseaux tendus, couchaient les oreilles. Des hommes, impuissants, rôdaient.

1. Ed. Les Ecrivains
Réunis, Paris, 1926.

Jean Epstein

LE CINÉMA- -TOGRAPHE VU DE L'ETNA

LES ÉCRIVAINS RÉUNIS

11. Rue de l'Ancienne-Comédie, 11

PARIS

Page de titre de la première édition de « *Le Cinématographe vu de l'Etna* ».

Beau volcan! Aux siennes, je n'ai vu d'expressions comparables. La brûlure avait tout couvert de la même couleur sans couleur, grise, mate, morte. Chaque feuille sur chaque arbre, à vue d'œil, passait par toutes les teintes et toutes les gerçures de l'automne, tordue, grillée enfin, tombait au souffle du feu. Et l'arbre, nu, noir, se tenait droit un instant dans son hiver ardent. Il n'y avait plus d'oiseaux, plus d'insectes. Comme le tablier d'un pont sous un camion très lourd, la terre, striée de minces crevasses, était traversée par un frémissement continu. La lave s'éboulaît avec le bruit de millions d'assiettes cassées d'un coup. Des poches de gaz se déchiraient en sifflant doucement comme des serpents. L'odeur du brasier, une odeur sans odeur, mais pleine de picotements et d'amertume, empoisonnait jusqu'au fond les poitrines. Sous le ciel, pâle et sec, la vraie mort régnait. Des bataillons, des fonctionnaires, des ingénieurs, des géologues contemplaient ce personnage-nature de marque, qui leur inspirait, à ces démocrates, une idée du pouvoir absolu et du droit divin.

Comme, parallèlement à la coulée de lave et à dos de mules, nous montions vers le cratère en activité, je pensais à vous, Canudo, qui jetiez tant d'âme aux choses. Le premier, je crois, vous avez senti que le cinéma unit tous les règnes de la nature en un seul, celui de la plus grande vie. Il met du dieu partout. Devant moi, à Nancy, une salle de trois cents personnes gémit à voix haute en voyant à l'écran un grain de blé germer. Soudain apparut, le vrai visage de la vie et de la mort, celui de l'affreux amour, arrache de tels cris religieux. Quelles églises, si nous en savions construire, devraient abriter ce spectacle où la vie est révélée. Découvrir inopinément, comme pour la première fois, toutes choses sous leur angle divin, avec leur profil de symbole et leur plus vaste sens d'analogie, avec un air de vie personnelle, telle est la grande joie du cinéma. Sans doute, il y eut des jeux dans l'Antiquité et des « mystères » au Moyen Age qui forçaient ainsi à la fois à tant de piété et d'amusement. Dans l'eau grandissent des cristaux, beaux comme Vénus, nés comme elle, pleins de grâces, de symétries et de correspondances les plus secrètes. Jeux du ciel, ainsi des mondes tombent — d'où? —, dans un espace de lumière. Ainsi les pensées et les mots. Toute la vie se couvre de signes ordonnés. Les pierres ont, pour s'accroître et s'unir, des gestes jolis et réguliers comme les rencontres de souvenirs aimés. Anges sous-marins, organes de volupté, les méduses secrètes dansent. Des insectes apparaissent grands comme des cuirassés, cruels comme l'intelligence, et se dévorent entre eux. Ah, je crains les futuristes qui ont la démangeaison de remplacer les vrais drames par de faux, faits avec n'importe quoi : l'aviation et le feu central, les hosties consacrées et la guerre mondiale. Je crains qu'ils n'écrivent un drame de cabotinage pour les cristaux et les méduses du cinéma. Qu'y a-t-il besoin d'imaginer? Les sabots de nos mules griffaient le lieu d'une tragédie véri-

table. La terre avait une figure humaine et obstinée. Nous nous sentions en présence de quelqu'un et dans son attente. Les rires et les appels éblouissants de nos huit muletiers s'étaient tus. Nous marchions dans le silence d'une pensée à ce point commune que je la sentais devant nous comme une onzième et très grande personne. Je ne sais si je peux faire bien comprendre à quel point cela, c'est du cinéma, ce personnage de notre préoccupation. Et quel personnage? Il arrive qu'on soit en présence d'un homme âgé et puissant, pressé, myope et assez dur d'oreille. Vous en attendez une réponse, mais vous le comprenez moins encore qu'il ne vous comprend, sans doute parce que vos langues sont différentes et vos pensées étrangères. J'avais aussi pour camarade un Chinois fort européen. Un matin nous étudions les fleurs du jardin botanique : soudain mon camarade se fâcha pour tout de bon. Jamais je ne pus pénétrer cette colère et ce chagrin infranchissables dont il s'entoura comme de la grande muraille, son pays. Ainsi souvent, l'extrême pointe des sensibilités nous est inaccessible, et parfois une âme entière, pleine de force et de ruse, interdite. Comme devant l'une de celles-ci, j'étais devant l'Etna.

L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. A l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. Les montagnes, ainsi que cet Etna, signifient. Chaque accessoire devient un personnage. Les décors se morcellent et chacune de leurs fractions prend une expression particulière. Un panthéisme étonnant renaît au monde et le remplit à craquer. L'herbe de la prairie est un génie souriant et féminin. Des anémones pleines de rythme et de personnalité évoluent avec la majesté des planètes. La main se sépare de l'homme, vit seule, seule souffre et se réjouit. Et le doigt se sépare de la main. Toute une vie se concentre soudain et trouve son expression la plus aiguë dans cet ongle qui tourmente machinalement un stylographe chargé d'orage. Il fut un temps, encore peu éloigné, où il n'y avait pas de drames américains sans la scène du revolver qu'on sortait lentement d'un tiroir à moitié ouvert. J'aimais ce revolver. Il apparaissait comme le symbole de mille possibilités. Les désirs et les désespoirs qu'il représentait : la foule de combinaisons dont il était une clé; toutes les fins, tous les commencements qu'il permettait d'imaginer, tout cela lui assurait une espèce de liberté et de personne morale. Une telle liberté, une telle âme, sont-elles plus épiphénoménales que les prétendues nôtres?

Enfin, quand l'homme apparaît tout entier, c'est la première fois qu'on le voit vu par un œil qui n'est pas, lui aussi, un œil d'homme. Le lieu pour moi de penser la plus aimée machine vivante fut cette zone de mort quasi absolue qui entourait à un ou deux kilomètres les premiers cratères. Les chirurgiens les plus soigneux préparent des champs opératoires moins aseptiques. J'étais couché à même la cendre qui était tiède et mobile comme un poil de grande bête. A deux cents mètres les

rapides du feu surgissaient d'une crevasse presque circulaire et dévalaient la pente, formant un fleuve rouge comme les cerises mûres et large comme la Seine à Rouen. Les vapeurs couvraient tout le ciel d'un blanc de porcelaine. De petits coups de vent rageur et fétide soulevaient des tourbillons de cendre qui voletaient au ras du sol, étranges mouettes vivant aux bords de la plus grande flamme. Les muletiers tenaient aux naseaux les mules qu'il n'y avait pas où attacher et qui voulaient s'enfuir. Guichard, mon opérateur, comme les enfants qui jouent trop près du feu et à qui, dit-on, il va arriver malheur, tournait un fondu-enchaîné dont personne, je crois, ne devina la valeur. Un long homme apparut soudain à travers les fumées, sautant avec une incroyable témérité de rocher en rocher au bord du cratère, tel l'ange bizarre et gardien de ce lieu certes mieux propice qu'aucun autre aux transmutations de la magie. Il s'approchait à grandes enjambées. Il était âgé et sec, poudré de cendre jusqu'entre chaque poil de sa barbiche, avec le blanc des yeux très rouge, des habits par-ci, par-là roussis et l'air généralement sorcier. Je ne suis pas sûr si ce n'était un vrai diable, mais il se prétendait géologue suédois. En me parlant, il faisait des gestes avec un thermomètre métallique long comme un parapluie. Depuis une semaine cet homme vivait très calme dans la seule et immédiate compagnie du volcan. A quelques pas de là, il campait sous une tente où on voyait aussi clair la nuit que le jour et que le frémissement du sol secouait d'un courant d'air continu. Ses poches étaient remplies de morceaux de lave et de papiers. Tirant sa montre, il nota exactement l'heure de notre rencontre. Il fit de sa main en cornet un porte-voix, et la bouche presque sur mon oreille, il cria des mots que j'entendis à peine : « Aujourd'hui tout paraît devoir rester calme. Mais hier un journaliste italien est redescendu à moitié fou. » Je le savais déjà; nous l'avions, en montant, rencontré que ses guides descendaient, commotionné et bavard. Où nous étions le bruit était celui d'une centaine de rapides brûlant un viaduc métallique. En quelques minutes un tel fracas devient pareil au silence, propice à l'imagination. Et partout s'étendaient les cendres.

L'avant-veille au matin, comme je quittais l'hôtel pour ce voyage, l'ascenseur était arrêté depuis six heures et demie entre les troisième et quatrième étages. Le concierge de nuit, déjà trois heures prisonnier de la cabine, agitant sa figure déplorable et soufflait ses plaintes à la hauteur du tapis. Pour descendre, je dus prendre le grand escalier encore sans rampe où des ouvriers chantaient des injures à Mussolini. Cette immense spirale de marches disait le vertige. Tout le puits était pavé de miroirs. Je descendais entouré de moi-mêmes, de reflets, d'images de mes gestes, de projections cinématographiques. Chaque tournant me surprenait sous un autre angle. Il y a autant de positions différentes et autonomes entre un profil et un trois-quarts dos que de larmes dans l'œil. Chacune de ces images ne vivait qu'un instant, sitôt aperçue, sitôt

perdue de vue, déjà autre. Seule ma mémoire en arrêta une sur leur infini, et en reperdait deux sur trois. Et il y avait les images des images. Les images tierces naissaient des images secondes. L'algèbre et la géométrie descriptive des gestes apparaissaient. Certains mouvements se divisaient par ces répétitions : d'autres se multipliaient. Je déplaçais la tête et je ne voyais à droite qu'une racine de ce geste, mais à gauche ce geste était élevé à sa huitième puissance. Regardant l'un puis l'autre, je prenais une autre conscience de mon relief. Des aperçus parallèles se répondaient exactement, se répercutaient, se renforçaient, s'éteignaient comme un écho, avec une vitesse bien supérieure à celle des phénomènes de l'acoustique. De tout petits gestes devenaient très grands, ainsi qu'au Paradis des Latomies les paroles dites le plus bas dans l'Oreille de Denys le Tyran, grâce à la sensibilité du roc s'enflent et hurlent à tue-tête. Cet escalier étant l'œil d'un autre tyran, plus espion encore. J'y descendais comme à travers les facettes optiques d'un immense insecte. D'autres images par leurs angles contraires se recoupaient et s'amputaient; diminuées, partielles, elles m'humiliaient. Car c'est l'effet moral d'un tel spectacle qui est extraordinaire. Chaque aperçu est une surprise déroutante qui outrage. Jamais je ne m'étais tant vu et je me regardais avec terreur. Je comprenais ces chiens qui aboient et ces singes qui bavent de rage devant une glace. Je me croyais tel, et, m'apercevant autre, ce spectacle brisait toutes les habitudes de mensonge que j'étais arrivé à me faire à moi-même. Chacun de ces miroirs me présentait une perversion de moi, une inexactitude de l'espoir que j'avais en moi. Ces verres spectateurs m'obligeaient à me regarder avec leur indifférence, leur vérité. Je m'apparaissais dans une grande rétine sans conscience, sans morale, et haute de sept étages. Je me voyais privé d'illusions entretenues, surpris, dénudé, arraché, sec, vrai, poids net. J'aurais couru loin pour échapper à ce mouvement de vis où je semblais enfoncer vers un centre affreux de moi-même. Une telle leçon d'égoïsme à rebours est impitoyable. Une éducation, une instruction, une religion, m'avaient patiemment consolé d'être. Tout était à recommencer.

Le cinématographe, bien mieux encore qu'un jeu de miroirs inclinés, procure de telles rencontres inattendues avec soi-même. L'inquiétude devant sa propre cinématographie est soudaine et générale. C'est une anecdote maintenant commune, ces petites millionnaires américaines qui ont pleuré en se voyant pour la première fois à l'écran. Et ceux qui ne pleurent pas se troublent. Il ne faut pas voir là un effet seulement de la présomption de soi et d'une coquetterie exagérée. Car la mission du cinéma ne paraît pas avoir été comprise exactement. L'objectif de l'appareil de prise de vues est un œil qu'Apollinaire aurait qualifié de sur-réel (sans aucun rapport avec ce surréalisme d'aujourd'hui), un œil doué de propriétés analytiques inhumaines. C'est un œil sans préjugés, sans

morale, abstrait d'influences et il voit dans le visage et le mouvement humains des traits que nous, chargés de sympathies et d'antipathies, d'habitudes et de réflexions, ne savons plus voir. Pour peu que l'on s'arrête à cette constatation, toute comparaison entre le théâtre et le cinéma devient impossible. L'essence même de ces deux modes d'expression est différente. Ainsi l'autre propriété originale de l'objectif cinématographique est cette force analytique. L'art cinématographique devrait en dépendre. Hélas!

Si le premier mouvement devant notre propre reproduction cinématographique est une espèce d'horreur, c'est que, civilisés, nous mentons quotidiennement les neuf dixièmes de nous-mêmes (sans qu'il soit besoin de citer les théories de Jules de Gaultier ou celles de Freud). Nous mentons sans plus savoir. Brusquement ce regard de verre nous perce à son jour d'ampères. C'est dans cette puissance analytique que se trouve l'inépuisable source de l'avenir cinématographique. Villiers n'a point rêvé pareille machine à confesser les âmes. Et je vois bien de prochaines inquisitions tirer d'accablantes preuves d'un film où un suspect apparaîtra saisi, écorché, trahi minutieusement et sans parti pris par ce très subtil regard du verre.

DE QUELQUES CONDITIONS DE LA PHOTOGÉNIE¹

Le cinéma me paraît semblable à deux frères siamois qui seraient unis par le ventre, c'est-à-dire par les nécessités inférieures de vivre, et désunis par les cœurs, c'est-à-dire par les nécessités supérieures de s'émouvoir. Le premier de ces frères est l'art cinématographique, le second est l'industrie cinématographique. On demande un chirurgien qui séparerait ces deux frères ennemis sans les tuer, ou un psychologue qui aplanirait les incompatibilités entre les deux cœurs.

Je ne me permettrai de vous parler que de l'art cinématographique. L'art cinématographique a été appelé par Louis Delluc : « photogénie ». Le mot est heureux, il faut le retenir. Qu'est-ce que la photogénie? J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique.

Car tout art édifie sa ville interdite, son domaine propre, exclusif, autonome, spécifique et hostile à tout ce qui n'est pas lui. C'est assez étonnant à dire, mais la littérature doit d'abord être littéraire : le théâtre, théâtral; la peinture, picturale; et le cinéma, cinématographique. La peinture se libère aujourd'hui de bien des soucis de ressemblance et de récit. Les tableaux qui racontent au lieu de peindre, les tableaux anecdotiques et historiques ne s'exposent plus guère qu'aux rayons d'ameublement des

1. Conférence prononcée au Salon d'Automne 1923; au Groupe Paris-Nancy à Nancy, le 1^{er} décembre 1923; à Montpellier, au Pathé-Palace, le 7 janvier 1924; au Groupe d'études philosophiques et scientifiques à la Sorbonne, le 15 juin 1924.

grands bazars — où je dois avouer d'ailleurs qu'ils se vendent fort bien. Mais ce que l'on pourrait appeler haute peinture, cherche à n'être que peinture, c'est-à-dire vie de la couleur. Et cela seul qu'il conviendrait d'appeler littérature, se désintéresse des péripéties selon lesquelles le détective retrouve le trésor perdu. La littérature s'applique à n'être que littéraire, ce dont estiment juste de la blâmer les gens effrayés à l'idée qu'elle puisse ne ressembler ni à la charade, ni à l'écarté, et servir à mieux qu'à tuer le temps perdu, qu'il est vain de tuer d'ailleurs puisqu'il ressuscite tout aussi couvert à chaque réveil.

Pareillement, le cinéma devra éviter tout rapport qui ne pourra être que malencontreux, avec un sujet historique, éducateur, romancier, moral ou immoral, géographique ou documentaire. Le cinéma doit chercher à devenir peu à peu et enfin uniquement cinématographique, c'est-à-dire à n'utiliser que des éléments photogéniques. La photogénie est l'expression la plus pure du cinéma.

Quels sont donc les aspects du monde qui sont photogéniques, aspects auxquels le cinéma a le devoir de se limiter. Je crains de n'avoir à proposer à une question si importante qu'une réponse prématurée. N'oublions pas que si le théâtre a derrière lui quelques dizaines de siècles d'existence, le cinéma, lui, a tout juste vingt-cinq ans d'âge. C'est une jeune énigme. Est-ce un art? ou moins? ou une langue d'images pareille aux hiéroglyphes de l'ancienne Égypte, dont nous méconnaissons le mystère, dont nous ignorons même tout ce que nous en ignorons? ou une rallonge inattendue au sens de la vue, une sorte de télépathie de l'œil? ou un défi jeté à la logique du monde, car cette mécanique du cinéma compose le mouvement en additionnant des arrêts successifs de la pellicule devant le faisceau lumineux, crée donc la mobilité avec de l'immobilité, démontre péremptoirement ainsi la justesse des raisonnements faux de Zénon d'Élée?

Savons-nous ce que sera dans dix ans la T.S.F.? Sans doute un huitième art qui sera autant ennemi de la musique qu'actuellement le cinéma est contraire au théâtre. Nous ne savons pas davantage ce que dans dix ans sera le cinéma.

Aujourd'hui, nous avons découvert la propriété cinématographique des choses, une sorte de potentiel émouvant nouveau, la photogénie. Certaines circonstances dans lesquelles cette photogénie apparaît commencent à nous être connues. Je propose une première précision à la détermination des aspects photogéniques. Tout à l'heure, je disais : est photogénique tout aspect dont la valeur morale se trouve augmentée par la reproduction cinématographique. Je dis maintenant : seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique.

Cette mobilité ne doit s'entendre que dans le sens le plus général, selon toutes les directions perceptibles à l'esprit. On convient généra-

lement de dire que ces directions qui relèvent du sens de l'orientation sont au nombre de trois : les trois directions de l'espace. Je n'ai jamais bien compris pourquoi on entourait de tant de mystère la notion de la quatrième dimension. Elle existe, très apparente : c'est le temps. L'esprit se déplace dans le temps, comme il se déplace dans l'espace. Mais alors que dans l'espace on imagine trois directions perpendiculaires entre elles, dans le temps on n'en peut concevoir qu'une, le vecteur passé-avenir. On peut concevoir un système espace-temps où cette direction passé-avenir passe aussi par le point d'intersection des trois directions admises à l'espace, à l'instant où elle est entre le passé et l'avenir, le présent, point du temps, instant sans durée, comme les points de l'espace géométrique sont sans dimensions. La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps, une mobilité à la fois dans l'espace et le temps. On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps.

Cette formule qui est importante n'est pas une pure vue de l'esprit. Certains films en ont donné déjà des expériences concrètes. Les premiers, certains films américains, témoignant du sens cinématographique le plus précoce et inconscient, montrèrent l'ébauche de cinégrammes espace-temps. Plus tard, Griffith, ce géant du cinéma primitif, rendit classiques ces dénouements heurtés, entrecoupés dont les arabesques évoluent quasi simultanément dans l'espace et le temps. Avec plus de conscience, plus de clarté, notre maître actuel à tous, Gance, composa cette étonnante vision des trains emballés sur les rails du drame. Il faut comprendre pourquoi ces courses des roues dans *La Roue* sont les phases les plus classiques actuellement écrites en langage cinématographique. C'est que ce sont là les images où les variations, sinon simultanées, du moins concourantes des dimensions espace-temps, jouent le rôle le mieux dessiné.

Car cela revient somme toute à une question de perspective, à une question de dessin. La perspective du dessin est une perspective à trois dimensions; et quand un écolier fait un dessin où il ne tient pas compte de la troisième dimension, de la profondeur, du relief des objets, on considère qu'il a fait un mauvais dessin, qu'il ne sait pas dessiner. Le cinéma ajoute aux éléments de perspective employés par le dessinateur une nouvelle perspective dans le temps. Le cinéma donne le relief dans le temps, en plus du relief dans l'espace. Dans cette perspective du temps, le cinéma permet d'étonnants raccourcis dont on connaît par exemple cette surprenante vision de la vie des plantes et des cristaux, mais qui n'ont jamais encore été utilisés dramatiquement. Si je disais tout à l'heure : le dessinateur qui n'utilise pas la troisième dimension de l'espace pour sa perspective est un mauvais dessinateur, je suis obligé de dire maintenant : le compositeur de cinéma qui ne joue pas de la perspective dans le temps est un mauvais cinégraphiste.

D'autre part, le cinéma est une langue, et comme toutes les langues, il est animiste, c'est-à-dire qu'il prête une apparence de vie à tous les objets qu'il désigne. Plus un langage est primitif, plus cette tendance animiste y est marquée. Il est inutile de souligner à quel point la langue cinématographique est encore primitive dans ses termes et dans ses idées : il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'elle sache prêter une vie si intense aux plus morts des objets qu'elle se trouve avoir à dépeindre. Elle a été souvent répétée cette importance quasi divine que prennent, en gros plan, les fragments de corps, les éléments les plus froids de la nature ! Un revolver dans un tiroir, une bouteille brisée à terre, un œil circonscrit dans l'iris, s'élèvent par le cinéma à la dignité de personnage du drame. Étant dramatiques, ils paraissent vivants, comme étant situés dans l'évolution d'un sentiment.

J'irai même jusqu'à dire que le cinéma est polythéiste et théogène. Ces vies qu'il crée, en faisant surgir des objets des ombres de l'indifférence aux lumières de l'intérêt dramatique, ces vies n'ont guère de rapport avec la vie humaine. Ces vies sont pareilles à la vie des amulettes, des grigris, des objets menaçants et tabou de certaines religions primitives. Je crois que si l'on veut comprendre comment un animal, une plante, une pierre peuvent inspirer le respect, la crainte, l'horreur, trois sentiments principalement sacrés, il faut les voir vivre à l'écran leurs vies mystérieuses, muettes, étrangères à la sensibilité humaine.

Le cinéma accorde ainsi aux apparences les plus gelées des choses et des êtres le plus grand bien avant la mort : la vie. Et cette vie, il la confère par son aspect le plus haut : la personnalité.

La personnalité passe l'intelligence. La personnalité est l'âme visible des choses et des gens, leur hérédité apparente, leur passé devenu inoubliable, leur avenir déjà présent. Tous les aspects du monde, élus à la vie par le cinéma, n'y sont élus qu'à condition d'avoir une personnalité propre. C'est là la deuxième précision que nous pouvons dès maintenant apporter aux règles de la photogénie. Je vous propose donc de dire : seuls les aspects mobiles et personnels des choses, des êtres et des âmes peuvent être photogéniques, c'est-à-dire acquérir une valeur morale supérieure par la reproduction cinématographique.

Un gros plan d'œil, ce n'est plus l'œil, c'est UN œil : c'est-à-dire le décor mimétique où apparaît soudain le personnage du regard... J'ai beaucoup apprécié le récent concours organisé par une gazette de cinéma. Il s'agissait de désigner une quarantaine d'interprètes, plus ou moins connus, de l'écran et dont ce journal ne reproduisait que des photos tronquées, limitées aux seuls yeux. Il s'agissait donc de retrouver quarante personnalités du regard. C'était là une curieuse tentative inconsciente pour habituer les spectateurs à étudier et à connaître la personnalité flagrante du fragment œil.

Et un gros plan de revolver, ce n'est plus un revolver, c'est le personnage-revolver, c'est-à-dire le désir ou le remords du crime, de la faillite, du suicide. Il est sombre comme les tentations de la nuit, brillant comme le reflet de l'or convoité, taciturne comme la passion, brutal, trapu, lourd, froid, méfiant, menaçant. Il a un caractère, des mœurs, des souvenirs, une volonté, une âme.

Mécaniquement, l'objectif seul parvient ainsi parfois à publier l'intimité des choses. C'est ainsi que fut découverte, d'abord par hasard, la photogénie de caractère. Mais une sensibilité valable, je veux dire personnelle, peut diriger l'objectif vers des découvertes de plus en plus précieuses. C'est là le rôle des auteurs de films communément appelés metteurs en scène. Certes, un paysage photographié par l'un des quarante ou quatre cents metteurs en scène sans personnalité que Dieu envoya sur le cinéma comme il envoya autrefois les sauterelles sur l'Égypte, est semblable exactement à ce même paysage photographié par une autre de ces sauterelles du cinéma. Mais ce paysage ou ce fragment de drame *mis en scène* par un Gance ne ressemblera en rien à ce qu'il aurait été, vu par les yeux et le cœur d'un Griffith, d'un L'Herbier. C'est ainsi qu'a fait irruption dans le cinéma la personnalité de quelques hommes, l'âme, la poésie enfin.

Je rappelle encore *La Roue*. Sisif mourant, nous avons tous vu son âme misérable le quitter et glisser sur les neiges, en ombre qu'emmenait le vol des anges.

Et voici que nous abordons à la terre promise, au pays de la grande merveille. La matière ici se modèle au creux et au relief d'une personnalité ; toute la nature, tous les objets apparaissent comme un homme les songe ; le monde est fait comme vous croyez qu'il est ; doux, si vous le pensez doux ; dur, si vous le croyez dur. Le temps avance ou recule, ou s'arrête et vous attend. Une réalité nouvelle se découvre, réalité de fête, qui est fausse pour la réalité des jours ouvrables, comme celle-ci est fausse à son tour, pour les certitudes supérieures de la poésie. La face du monde peut paraître changée, puisque nous, quinze cents millions qui la peuplons, pouvons voir à travers des yeux ivres en même temps d'alcool, d'amour, de joie et de malheur ; à travers les lentilles de toutes les folies : haine et tendresse ; puisque nous pouvons voir la chaîne claire des pensées et des rêves, ce qui aurait pu ou dû être, ce qui était, ce qui jamais ne fut ni ne pourra être, la forme secrète des sentiments, le visage effrayant de l'amour et de la beauté, l'âme enfin ! « La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'œil. »

La poésie qu'on pouvait croire n'être qu'artifice de parole, figure de style, jeu de la métaphore et de l'antithèse, bref, quelque chose comme rien, reçoit ici une incarnation éclatante. « La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'œil. »

Le cinéma est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du « surréel » comme aurait dit Apollinaire.

C'est pourquoi nous sommes quelques-uns à avoir mis en lui notre plus grand espoir.

Presque autant qu'ils se haïssent, les hommes s'aiment entre eux. Et songent à une prodigieuse langue universelle qui faciliterait leurs échanges de monnaies et de sentiments. Mais si la volonté tenace de s'entr'entendre, échauffant l'espéranto, ne fut pas arrêtée par le vertige qui arrêta net l'essor de Babel, effilée dans les nuages, elle n'en fut pas moins vaine. Le seul plan méthodique ne suffit pas à construire l'architecture frémissante de la parole. Des savants, par la patience de leur travail, par l'habileté de leur imitation, par la logique de leur synthèse, réussirent bien à forger des mots, feuilles sans tronc, ni racine. Ils firent bien aussi une grammaire, mais sans avoir à mettre dedans les mille générations de cent mille cœurs vivants. Artifice sans génie, leur parler, après avoir amusé quelques anarchistes suffisamment incultes, finit par être oublié, sans qu'on puisse même dire qu'il mourut, puisqu'à proprement écrire il n'était jamais né.

Mais, jaillissant par la cohésion des choses, étincelle crépitant dans le tragique frottement des peuples, la langue universelle, régnant sur les six mille patois du monde, devait être. Elle fut. Tant d'oreilles se tendaient pour recueillir sa première syllabe. Et la première syllabe se révéla sans rompre le silence, de sorte que beaucoup qui écoutaient trop, n'ont pas encore su l'entendre, elle qui parle depuis quelque dix ans. Dans cette obscurité qu'on dit favorable aux phénomènes de télépathie, c'est-à-dire aux compréhensions les plus lointaines, aux correspondances les plus secrètes des esprits, la langue étonnante naquit, d'une nature qu'on ne lui prévoyait pas, assimilable par la vue et non par l'ouïe. Elle ne se lit pas, mais se voit, et ce « voir » est bien l'exercice le plus nuancé, le plus subtil, le plus attentif, le plus spécialisé de tous les exercices du regard. Cinéma populaire et recherché, familier et grandiose, langue universelle. Sa part certaine de belle et bonne et indispensable vulgarité constitue la profonde racine qui lui assure une vie durable. Machine moderne d'effrayante complexité. Langue d'or, bien plus chère que le silence au temps passé où la parole était d'argent. Chaque mot en pellicule consomme dollars, francs, marks. Et n'a le droit d'être prononcé que sur avis de banquiers, enceints de capital, après signature de contrats, où des centaines de mille se dédient, échangent, gagnent, promettent, perdent, divisent et multiplient. Chaque mot doit payer son assurance et ses droits de douane, s'amortir, rapporter tant. Et pour que

LANGUE D'OR¹

1. Première version parue dans *La Revue mondiale*, n° 23, 1^{er} décembre 1922.

ce mot soit prononcé correctement, c'est-à-dire pour qu'il soit prononcé de manière à payer, amortir, rapporter, des messieurs noirs, brefs, durs, boutonnés, qui représentent l'or, qui pensent l'or, qui donnent, protègent et récupèrent l'or, ont édicté et appliquent un canon cinématographique plus méticuleux et plus autoritaire que la règle des trois unités. Justifié plus qu'elle, sans doute.

Et je ne saurais que mal dire à quel point cette langue est difficile. L'affre n'est rien, du cauchemar où on lutte contre le sommeil, pour articuler une syllabe qu'un souffle enfin anonne, libérateur. Le monde n'est fait que de quatre éléments simples; le film, de tous les autres qui jouent entre eux, pour et contre, s'amassent, sommes et carrés, s'écroulent, pyramides d'éléments seconds. La visage humain, plein d'âme, s'attaque à l'électricité. La lumière, aversée de feu, le cuit et recuit, corrode, mûrit, patine, émaille et peint aux couleurs de la passion. Il se fend, pèle, s'ouvre en deux jusqu'au fond, souffre et rit, s'élève comme un soleil adoré. Par touches d'ampères, la pensée s'imprime au front. L'arc promène l'ombre des souvenirs dans l'œil qu'il cerne, cloue l'étoile de la volonté au regard, et souffle, comme Dieu, sur l'argile des bouches pour qu'y sourie le plus triste amour. Mais qu'un arc cligne, adieu aux profondes perspectives de l'émotion! Que l'acteur, ployé sous l'orage de clarté, cesse de s'oublier, il reprend cette âme qu'on lui arrache. L'objectif est ombrageux. Ne croyez point qu'il photographie. Il étale ce qu'on lui cache, cache ce qu'on lui étale, veut une fois, ne veut pas la fois d'après, compose et recompose, décompose sa vision très personnelle en dépit de toutes les œillères, au contraire de ce qu'on en attend, et, mâle, féconde la pellicule, dite jusqu'alors vierge, avec plus d'imprévisibilité encore qu'à nos naissances d'hommes. Car la pellicule aussi a ses réticences. Un soir, il nous fallut, tous, lui tourner le dos pour qu'elle cessât de cruels caprices. Nos regards la gênaient, qui sait?

Et de tant de fièvres et de brûlures, de tant de sueurs de mains et de cœurs, d'un travail qui use comme l'amour même, que reste-t-il? Une image de film, reflet de ce qu'on voulait, cent fois filtré, affaibli, terni, cent fois blessé aux cent réalités ennemies qu'il lui fallut vaincre agonisant presque, né en cinq mois de peines pour une vie de soixante-cinq minutes, puis, rêve, oublié ainsi.

Parce que si complexe, cette langue est aussi subtile, incroyablement. Tous les détails prononcés simultanément hors des mots, déclenchent les mots à leur racine et avant les mots même, ces sentiments qui les précèdent. Alors l'écran allume son silencieux ciel haut-parleur. L'air des films suédois, froid comme la religion dite réformée, débarque en plein cœur étranger avec la vitesse de la lumière. Le regard de Hayakawa, lourd comme un serment, nous écrase, blancs, qui ne savons pas ce qu'est l'honneur d'Orient, ni l'amour sans baiser, feu sous la cendre, ni les fiançailles qui durent quinze ans. Une télégraphie sans mots ensei-

gne le sens exact de l'âme des peuples. Il y a tout autour de la terre des routes et des routes, le long desquelles on s'aime et on se tue; des mers et d'autres mers au bord desquelles des gens s'asseoient, le menton sur le poing, et attendent; et des villes à quarante étages où des hommes chaque soir s'endorment sur leur téléphone, et meurent un jour, enfin heureux, sans avoir eu le temps d'y prendre garde. Il y a l'album des cœurs du monde, dans des sarcophages de gélatine.

Et ceci est plus beau encore : de même que chez les êtres vivants, le plaisir et la douleur ne font qu'exprimer l'instinct de conservation, de même les nécessités financières du film déterminent ses qualités morales (je n'ose parler de qualités artistiques; on voit bien que le cinéma est déjà plus qu'un art). Pour satisfaire son capital, tout film tend à se dérouler hors des frontières du pays qui l'a produit. Ce n'est pas là un devoir; on y couperait. C'est une nécessité vitale. Le cinéma sera l'écriture terrestre ou il ne sera rien qu'une manière de théâtre aggravé par une manière de photographie. Depuis longtemps, les premières images d'Amérique ont sifflé au-dessus de nos têtes avec les lasso du Far-West. Puis nous avons connu Ince et ses drames rustiques. Aujourd'hui nous aimons Griffith, juif brutal et protestant contenu, qui est la passion même. Eux connaissent peu les cinq ou six films que nous aurions à leur montrer. Seul jusqu'ici, votre *J'accuse*, Gance, tomba de si haut dans les cœurs américains qu'ils s'en alourdirent.

Le cinéma est à cette époque heureuse où une expression nouvelle de la pensée et des sentiments humains subit des malheurs. Si je disais que les jeunes arts, les jeunes sciences, les jeunes philosophies se sont fortifiées dans les succès faciles, vous ne me croiriez pas. Ce furent toujours les succès difficiles, c'est-à-dire les succès mêlés d'un certain insuccès qui trempèrent les caractères. Je veux dire que le cinéma est à sa période d'apostolat, à une époque qui correspond, pour l'histoire des religions, à leur époque militante. Et si j'appelle heureux, très heureux, ces temps difficiles que le cinéma traverse, c'est qu'eux seuls, par leurs difficultés mêmes, permettent l'éclatement des grands enthousiasmes. Eux seuls, surtout, suscitent des volontés et des talents qui sont l'aspect le plus haut, l'aspect individuel de ces enthousiasmes. Ces individus précurseurs sont des missionnaires que la Cause envoie pour préparer ses triomphes et pour évangéliser les barbares.

Ce soir, notre pensée ne peut qu'associer les souvenirs de deux de ces missionnaires du cinéma : Canudo et Delluc. Et ils sont bien quelques-uns parmi nous qui peuvent reconnaître avoir été convertis au cinéma

L'ÉLÉMENT PHOTOGÉNIQUE

1. Conférence prononcée
au Club des Amis du
Septième Art, au Théâtre
Raymond Duncan le 11 avril
1924.

par l'un ou l'autre d'entre eux, peut-être par les deux, et, dans leur for intérieur, les en remercier.

Canudo a été le missionnaire de la poésie au cinéma. Delluc, le missionnaire de la photogénie.

En 1911, déjà Canudo publiait un essai sur le cinéma qu'on ne peut relire aujourd'hui sans être bouleversé par tant de prescience. En 1911, alors que pendant des années encore, le cinéma ne devait être, en fait comme en théorie, qu'une distraction pour sortie de collégiens, un lieu de rendez-vous assez obscur ou un tour de physique un peu somnambule. Canudo avait compris que le cinématographe pouvait et devait être un merveilleux instrument de lyrisme. Et de ce lyrisme nouveau qui n'existait véritablement, alors, qu'à l'état de prophétie, il prévit immédiatement les limites et les infinis, les déterminations et les indéterminations.

Le jour où, dans l'esprit de nos très lointains ancêtres, jaillit cette abstraction : la couleur, l'idée de peinture était née. De même, l'idée de sculpture et d'architecture naquit au moment où la notion de volume s'est abstraite dans l'intelligence humaine. Delluc, en 1919, prononce et écrit : photogénie, ce mot qui parut, un temps magique et reste, même aujourd'hui, encore mystérieux. Avec la notion de la photogénie naît l'idée du cinéma-art. Car comment mieux définir l'indéfinissable photogénie qu'en disant : la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture; l'élément spécifique de cet art.

Si Canudo mesura soudain les profondeurs des horizons cinématographiques, Delluc découvrit cette photogénie qui est comme l'indice de réfraction morale de cette optique nouvelle.

Canudo eut le premier l'idée, dans les séances du Salon d'Automne, de présenter au public des morceaux choisis de films, de constituer une anthologie du cinéma. L'idée d'une anthologie cinématographique était extrêmement utile parce qu'elle attirait l'attention, dans ces fragments de films, sur le style cinématographique : elle isolait le style de l'anecdote. On devrait tenter de réaliser cette intention d'analyse des moyens cinématographiques encore plus précisément : prendre dans divers films, non pas des fragments, mais à proprement parler des images. Et non pas des images représentant le style en général, mais seulement une qualité de style, une certaine qualité de photogénie. Déjà les programmes des séances du Salon d'Automne comportaient un classement des divers styles cinématographiques, qui sont d'ailleurs en plein progrès d'évolution et de différenciation. C'est ce classement des moyens de l'expression cinématographique que je proposerai de faire dans un esprit un peu plus grammairien, un peu plus rhétoricien.

Un chef d'armée, on présume, doit connaître exactement les munitions dont il dispose, les calibres et les portées des armes avec lesquelles il va combattre. Un écrivain doit connaître les valeurs des combinaisons

de mots dont il va se servir pour écrire. Et pour connaître cet art d'écrire, il apprend consciemment et inconsciemment la grammaire et la rhétorique. Or, à nous, auteurs de films, qui devrions connaître très précisément tous les éléments de l'expression cinématographique, une telle grammaire, une telle rhétorique font complètement défaut. Ma prétention serait de tenter les prémisses d'une grammaire cinématographique.

Il ne faut pas, néanmoins, s'abandonner à des analogies faciles et trompeuses. Il serait commode de dire : une vue d'ensemble est comparable à un substantif, et le gros plan qui précise un détail de la vue d'ensemble, est comparable à un adjectif qui précise une qualité du substantif. Ce serait facile, mais erroné, car souvent une vue de détail est plus importante, plus substantive que la vue d'ensemble, laquelle n'existe que par rapport au détail. Et si, par exemple, en matière d'écriture, la répétition est un moyen de renforcer l'expression, tout le monde sait qu'au contraire, dans un film, la répétition des mêmes images affaiblit leur effet.

La grammaire du cinéma est une grammaire particulière à lui.

L'air seul de la conviction, sans les paroles, tombe de l'écran sur dix-huit cents paires d'yeux ouverts. Autour de ce qu'on voudrait dire les mots dérapent comme des savons mouillés. Ce soir, un ami pour vouloir trop exactement tout m'expliquer, soudain leva deux fois les bras et ne dit plus rien. Je le crus, comme d'autres sur parole, moi, sur ce mutisme fatigué. Et quand le savant à force de peines parle des mots avec exactitude, je ne crois plus. Je sais que ses mots ne satisfont aux définitions ni en lui, ni en moi, mais hors de et entre nous, dans un nulle part confrencier, diplomatique et imaginaire. Il y a bien aussi douze mots pour chaque chose, et bien douze choses pour chaque mot; c'est donc qu'à vrai dire il n'y a pas de mot qui soit le mot d'une chose, ni de chose qui soit la chose d'un mot. Sur la ligne d'interlocution des fritures de sentiments inattendus nous interrompent. Il reste tout à dire, et on y renonce, éreinté. Alors l'écran allume son silencieux ciel haut-parleur. Sécurité de ce langage qu'un œil carré coule en grésillant. La toile capte un vol d'automobiles. Au-dessus des têtes, de l'arc à écran, légère comme une fumée, passe Babylone reconstruite en étincelles.

Tous les détails simultanément prononcés hors des mots, déclenchent les mots à leur racine, et, avant les mots même, ces sentiments qui les précèdent. Comme le mathématicien montre assurément sur son papier des propriétés qui ne s'y trouvent pas, ainsi à l'écran mille témoins oculaires donneraient leur cœur à couper de ce qui ne peut y être. Le film montre un homme qui trahit, néanmoins, il n'y a pas d'homme et il n'y a pas de traître. Mais le fantôme d'une chose crée un sentiment qui ne peut vivre désormais sans que soit la chose pour quoi il est fait. Naît alors un sentiment-chose. Vous croyez plus qu'à un traître, vous croyez à une trahison. Maintenant vous avez besoin de cette trahison-là, car

vous en avez le sentiment, et sentiment si précis qu'aucune autre trahison que celle-ci, imaginaire, ne pourrait le satisfaire.

Dans cet irréel, légalisé par émotion, l'authenticité est absurde et universelle. Si la convention y est d'un si mauvais effet, ce n'est pas qu'elle soit insuffisamment plausible, au contraire. On ne peut admettre ces limites qui stimulent le théâtre par leur difficulté, dans un imaginaire qui, au départ, les abandonne toutes. Alors qu'en grammaire, la partie, non sans hardiesse, remplace le tout, ici c'est le tout qui est succédané de la partie capable, elle, d'émouvoir plus précisément. « En ce temps-là... il y avait... » raconte-t-on; ici, au lieu d'avoir été, les choses sont, et ce temps-là n'est toujours qu'aujourd'hui, un aujourd'hui continuuel où hier prend demain en écharpe à la vitesse de 3 600 secondes par heure, et ramène le passé et l'avenir au présent.

Ceci est déjà plus qu'un art. Ce n'est donc plus un art au moment où la foule des critiques, journalistes, artistes, acteurs, chefs d'orchestres et pyrograveurs, toute régulièrement en retard de vingt-cinq ans sur l'actualité, admet que des arts enfin le cinéma est l'un. Est-ce déjà un langage? Hors des mots il a la chance de trouver une précision profonde. Mais le cinéma aura-t-il ses chercheurs d'éléments fixes, universellement sensibles, certains?

Pour une avant-garde nouvelle ¹

Ceci : qu'il faut l'aimer et le détester à la fois — l'aimer autant que le détester — à soi seul prouve que le cinéma est un art d'une personnalité propre très accusée. La difficulté est surtout dans le choix entre ce qu'il y convient de haïr. Et si ce choix est difficile c'est qu'il doit être révisé à intervalles extrêmement rapprochés.

En effet, toujours les meilleurs amis d'un art finissent par s'entêter de leurs principes. Et l'art dans sa transformation, dépassant à chaque instant ses règles, ces meilleurs amis de la veille deviennent les pires ennemis du lendemain, fanatiques de procédés usés. Ce renversement continuuel des amitiés marque pas à pas l'évolution de tous les arts.

C'est ainsi qu'aujourd'hui enfin — enfin mais un peu trop tard — quelques procédés d'expression cinématographique, considérés encore il y a un an comme étranges et suspects, sont devenus à la mode. La mode a toujours sonné la fin d'un style.

Parmi ces procédés comptons principalement la suppression du sous-titre, le montage accéléré, l'importance et l'expressionnisme du décor.

Les premiers films sans sous-titre ont été réalisés presque simultanément en Amérique et en Allemagne. En Amérique, ce fut un film de Charles Ray, édité et intitulé ici, d'ailleurs avec un grand retard : *La Petite Baignade*. Les éditeurs, reculant devant la nouveauté du fait, prirent soin d'ajouter au film une quinzaine de sous-titres. En Alle-

1. Conférence prononcée au théâtre du Vieux-Colombier, le 14 décembre 1924.

magne ce fut *Le Rail* de Lupu Pick. Je ne viens pas ici faire l'apologie du titre dit « américain », à tort appelé ainsi car il est hélas aussi souvent français, et qui consiste à expliquer une première fois au spectateur, avant l'image, ce qu'il va voir dans cette image suivante, puis à le lui expliquer une deuxième fois, après, au cas où il n'aurait ni vu, ni compris. Certes, la suppression du titre a eu sa valeur de procédé nouveau, non pas complet en soi, mais utile, parmi d'autres. Et Lupu Pick, qu'il faut considérer comme le maître du film sans titre, nous a montré, la saison dernière, une manière de perfection cinématographique, je veux dire *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, peut-être le film le plus film qu'il ait été donné de voir, dans l'ombre duquel fut aperçu pour la première fois cinématographié un pôle des passions humaines. Et la théorie qui est à la base du film sans titre est évidemment logique : le cinéma est fait pour narrer avec des images et non pas avec des mots. Seulement il ne faut jamais aller au bout des théories; leur extrême pointe est toujours leur point faible où elles cèdent. Car on ne saurait nier que la vision d'un film absolument privé de titres est, pour des raisons physiologiques, déprimante; le sous-titre est avant tout un repos pour l'œil, une ponctuation pour l'esprit. Un titre évite souvent une longue explication visuelle, nécessaire mais ennuyeuse ou banale. Et s'il fallait se limiter au film sans titres, combien de scénarii pourtant beaux deviendraient irréalisables! Enfin il y a de nombreuses indications que je crois encore plus discret de donner par un texte que par une image; il s'agit de marquer qu'une action se passe le soir, peut-être vaut-il mieux l'écrire tout simplement que de montrer le cadran d'une horloge avec les aiguilles arrêtées à 21 heures.

Evidemment, le sous-titre n'est dans un bon film qu'une sorte d'accident. Mais d'autre part faire de la réclame pour un film en spécifiant qu'il est sans sous-titre, n'est-ce pas comme si on vantait les poésies de Mallarmé parce qu'elles sont sans ponctuation?

Le montage rapide existe en germe dans l'œuvre géante de Griffith. C'est à Gance que revient l'honneur d'avoir à ce point perfectionné ce procédé, qu'il mérite de passer pour son inventeur génial. *La Roue* est encore ce monument cinématographique formidable à l'ombre duquel tout l'art cinématographique français vit et croît. De ci, de là, des tentatives se produisent pour échapper à cette emprise et à cette empreinte; c'est encore difficile. Et si je tiens à spécifier ce point, c'est afin que ce que je vais dire à l'instant ne puisse en aucune façon passer pour une critique de *La Roue*. Celle-ci contient d'ailleurs des éléments beaucoup plus nobles, plus purs, plus moraux, que la découverte de ce procédé de montage rapide qui ne me paraît lui aussi qu'un accident dans ce film. Mais si dans *La Roue* cet accident est très heureux, combien il devient malheureux dans tant d'autres films. Aujourd'hui on abuse du montage rapide jusque dans les documentaires; chaque drame possède

une scène montée par petits bouts, quand ce n'est pas deux ou trois. 1925, je vous le prédis, nous inondera de films qui répondront exactement à cette apparence la plus extérieure de notre idéal cinématographique de 1923. 1924 commence déjà et en un mois on vient de présenter quatre films usant du montage précipité. C'est trop tard; ce n'est plus intéressant; c'est un peu ridicule. Ne serait-il pas ridicule le romancier notre contemporain, qui écrirait ses œuvres dans le style symboliste de Francis Poictevin où invariablement le mot « souvenir » s'écrivait « res-souvenance » et « désespoir » « désespérance »?

Si l'on doit dire d'un film qu'il contient de beaux décors, je pense qu'il vaut mieux ne pas en parler; le film est mauvais. *Le Cabinet du Docteur Caligari* est l'exemple le meilleur de l'abus du décor au cinéma. *Caligari* représente du cinéma une maladie grave : l'hypertrophie d'un accessoire, la toute importance accordée encore à un « accident » aux dépens de l'essentiel. Ce n'est pas principalement de cet expressionnisme de pacotille, « à trente-francs-tout-encadré », de *Caligari*, que je veux parler, c'est du principe d'un film qui n'est presque que la photographie d'un ensemble de décors. Tout dans *Caligari* est décor : le décor lui-même d'abord, le personnage ensuite qui est peint et truqué comme le décor, la lumière enfin — sacrilège impardonnable au cinéma — peinte elle aussi, avec ombres et pénombres distribuées mensongèrement d'avance. Ainsi le film n'est autre chose qu'une nature morte, tous les éléments vivants y ayant été tués à coups de pinceau. Le cinéma a emprunté, avec mille autres emprunts, le décor au théâtre. Peu à peu, s'il est viable par lui-même, le cinéma payera ses dettes et cette dette. Pas plus qu'à renouveler le théâtre, l'œuvre des peintres ne réussira à renouveler le cinéma. Bien au contraire, l'œuvre des peintres ne peut que réussir à empêcher le développement normal, droit et pur, dramatique et poétique du cinéma. La peinture est une chose, le cinéma une tout autre. Si le « Théâtre d'Art » a déclaré à ses origines : « La parole crée le décor comme le reste... », le « Cinéma d'Art », naissant, déclare : « Le geste crée le décor comme le reste... » Le décor stylisé cinématographiquement ne doit ni ne peut être. Le décor de ces fragments de quelques films qui sont presque du vrai cinéma est anatomique, et le drame qui se joue dans cette physique intime, supérieurement idéal. En gros plan, la paupière avec ses cils que vous comptez, est le décor à chaque instant remodelé par l'émotion. Sous la paupière apparaît le regard qui est le personnage du drame, et même plus qu'un personnage : une personnalité. Le cercle de l'iris, par des mouvements imperceptibles dont aucune microscopie passionnelle n'a pu encore trahir le secret religieux, écrit une âme. Toute une tragédie se gagne, se perd, se regagne et se reperd entre la houppe du menton et l'arc des sourcils. Les lèvres encore adhérentes, un sourire frissonne à la cantonade, dans

ces coulisses qu'est le cœur. Quand la bouche s'entrouvre enfin, la joie elle-même s'envole.

Si je critique trois procédés techniques particulièrement abusifs du cinéma moderne, procédés qui jouissent maintenant d'une vogue retardataire, c'est que ces procédés sont purement physiques, purement mécaniques. Or le stade mécanique du cinéma est passé. Le cinéma doit être désormais appelé : la photographie des illusions du cœur.

Je me rappelle ma première rencontre avec Blaise Cendrars. C'était à Nice, où Cendrars assistait alors Gance pour la réalisation de *La Roue*. Nous parlions de cinéma et Cendrars me dit : « La photogénie, c'est un mot... très prétentieux, un peu bête; mais c'est un grand mystère! » Progressivement, plus tard je compris quel grand mystère est la photogénie.

Chacun de nous, je suppose, peut posséder quelque objet auquel il tienne pour des raisons personnelles; qui, un livre, qui, un bibelot peut-être très banal et un peu laid, qui, un meuble peut-être sans valeur. Ces objets, nous ne les considérons pas pour eux-mêmes. A vrai dire ces objets, nous sommes incapables de les voir. Ce que nous voyons en eux, à travers eux, ce sont les souvenirs et les émotions, les projets ou les regrets que nous avons attachés pour un temps plus ou moins long, quelquefois pour toujours, à ces choses. Or ceci est le mystère cinématographique : un tel objet avec ce caractère personnel, c'est-à-dire un objet situé dans une action dramatique avec ce caractère photographié aussi avec lui, se reproduit cinématographiquement en accusant encore son caractère moral, son expression humaine et vivante.

Je suppose un banquier, recevant chez lui de mauvaises nouvelles de la Bourse. Il va téléphoner. La communication tarde. Premier plan du téléphone. Si le plan du téléphone est bien présenté, bien écrit, ce n'est plus un simple téléphone que vous voyez. Vous lisez : ruine, faillite, misère, prison, suicide. Et dans une autre atmosphère, ce même téléphone dira : maladie, médecin, secours, mort, solitude, deuil. Et une autre fois encore ce même téléphone criera gaïement : joie, amour, liberté. Tout cela peut paraître extrêmement simple, peut passer pour des symboles enfantins. Pour moi, j'avoue que cela me paraît extrêmement mystérieux qu'on puisse ainsi charger d'une vie intensifiée, animer de son propre sens de la vie, le simple reflet d'objets inertes. J'avoue encore qu'il me paraît beaucoup plus important de nous attacher à ce phénomène de télépathie cinématographique que de cultiver trop exclusivement deux ou trois procédés presque purement mécaniques.

M. Jean Choux, le critique cinématographique du journal *La Suisse*, a écrit, à propos de *Cœur fidèle*, les lignes que je reproduis ci-dessous, et qui ne s'appliquent pas qu'à ce film seul.

« Apo théose des gros plans. Oh! ces figures d'hommes et de femmes étalées, crues sur l'écran, solides comme l'émail et plus puissamment

sculpturales que les créatures michelangelesques au plafond de la Sixtine! Voir mille têtes immobiles dont les regard braqués, drainés, hallucinés convergent tous ensemble vers un visage unique, énorme sur l'écran. Effrayant tête-à-tête. Une idole et la foule. Telles qu'aux cultes de l'Inde. Mais ici l'idole est vivante, et cette idole, c'est l'homme. De ces gros plans un sens inouï se dégage. L'âme est par eux isolée, comme on isole le radium. L'horreur de vivre est dénoncée, son horreur et son mystère. Cette Marie lamentable, ce Jean et ce Petit-Paul n'ont-ils d'autre fin que d'être cette Marie, ce Jean et ce Petit-Paul? Ce n'est pas possible! Il doit y avoir autre chose. »

Certes, il y a autre chose.

Le cinéma le dénonce.

AMOUR DE CHARLOT

Tous les critiques, maintenant, de tous les journaux de toute la terre admirent Charlot. Il mérite peut-être un peu mieux que cela.

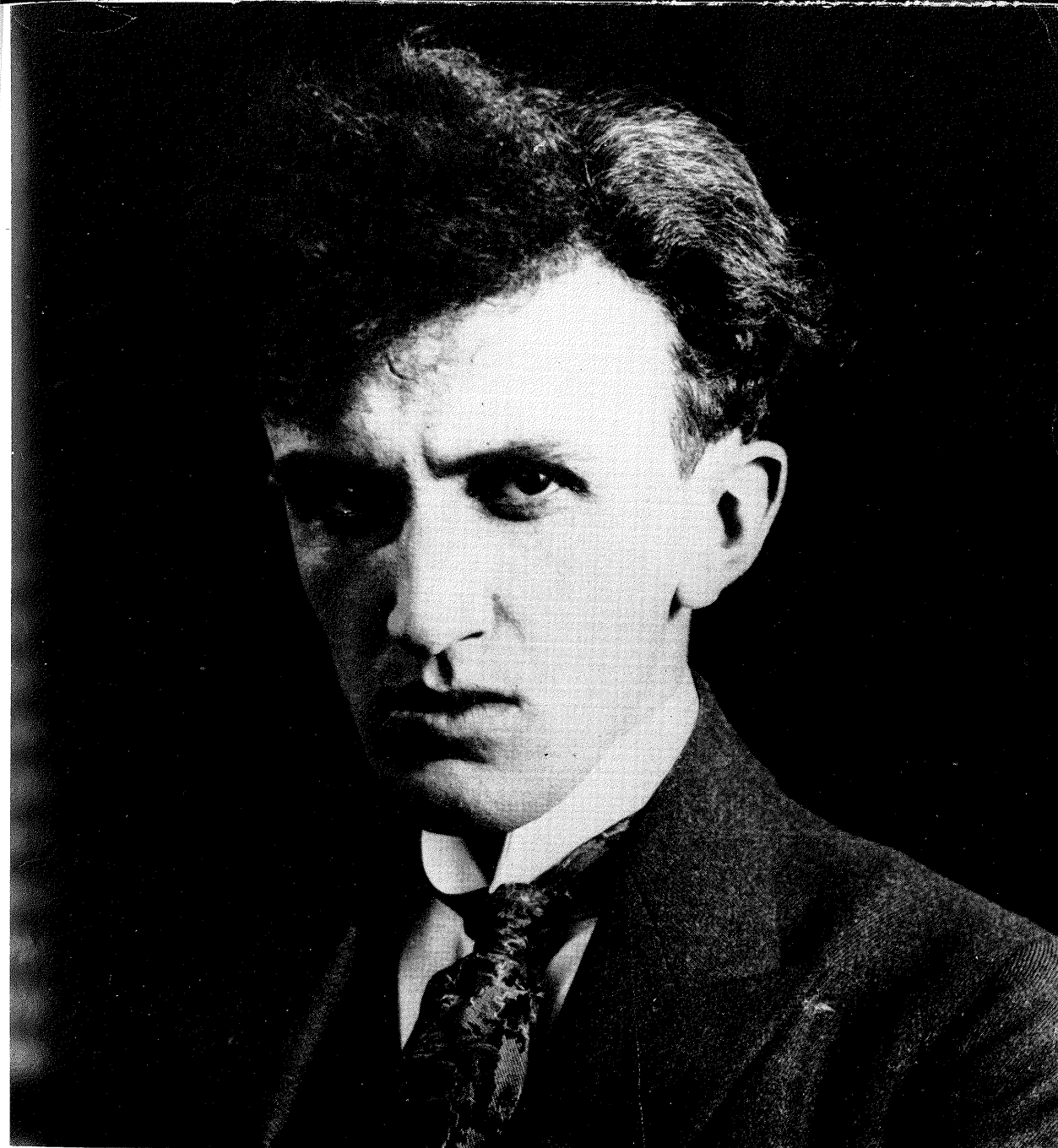
En Angleterre — août 1914 — je vis un premier film de lui. A trop rire tout entier j'essuyais les remarques désobligeantes de mes voisins. Alors j'eusse été stupéfait qu'on trouve en Charlot un génie triste. Un critique — j'ai bien oublié sa signature — de *L'Opinion* n'avait pas encore reconnu l'essence bergsonienne de ce comique. Les stocks de tartes à la crème pavaient les rires en plein visage. Vingt-huit coups de revolver à bout portant déterminaient à peine un malaise qu'à pieds joints un saut dissipait par-dessus le piano. Alors Charlot était souvent ivre et toujours grossier. Il n'était pas très honnête, non plus courageux, ni bien adroit. Il était rageur, sournois et sensuel. Comme dans les Évangiles de l'Enfance, les compagnons de jeu tombaient morts pour punition d'une légère farce. Le hoquet d'ivresse troublait les méditations sentimentales. L'amour au cœur, un amour de voyou à aussitôt soulever les jupes, et les coups de maillet à la tête réglaient ces suites d'évanouissements. Il y avait pas mal de morts d'hommes et une bouteille de whisky brisée. Il n'y avait pas de pitié, ni d'héroïsme. Il y avait des noyades et des trahisons, de vilains marchés où tout le monde était dupe, des combines manquées, la raison du plus fort, des propriétaires de belles femmes trop costauds, des baisers où Charlot abordait knock-out. Il y avait le malheur.

Ce malheur était entièrement ridicule. Tout ratait. On riait. Ce n'était même pas triste, puisque c'était bien fait. Et Charlot était si vulgaire qu'il ne portait pas à l'admiration. Les femmes, je me rappelle, l'avaient en horreur. Je l'aimais comme un vice. C'était une belle époque.

Charlot s'est résigné. Il est moins malheureux et beaucoup plus triste. Comme il ne boit guère, il ne peut pas oublier les chagrins qu'on lui

a faits. Sans alcool, il est à la merci des pires affaires de cœur. Presque honnête, dévoué et malheureux, il emploie maintenant le maillet et la brique à se frayer une vie sentimentale, et ces instruments grossiers servent mal une passion presque spéculative. Mais il a appris à lever des regards si douloureux que les cœurs des belles filles chavirent comme des barques trop chargées. Les femmes et lui se prennent réciproquement au dépourvu. Alors il est naïf et même niais, chaque fois un peu davantage. N'ayant six ans fréquenté que les bars mal famés et les pâtisseries interlopes, sa séduction est maintenant d'un vierge. Il n'est pas même coupable d'amour inspiré. Tout se passe par hasard. Mais s'il s'agit de tirer au flanc ou de dîner à l'œil, aussitôt il retrouve tous ses moyens, devient transparent et invisible, se dédouble, se montre pile sur son côté face, sourit et s'évanouit. La poursuite déraile dans l'escalier. Trois fausses pistes convergent sous une table, ce qui fait trois syncopes. Sauf lui, tout le monde se trompe de porte, de poche et d'adversaire. Les policemen se prennent en écharpe sur le palier. Sauvé par ruse, le visage de Charlot s'offre une somptueuse mélancolie qui est le luxe d'une sécurité conquise. La trêve après les batailles sert à souffrir au cœur. Une gravité distraite et désolée tombe comme le soir. Iris. Fin.

Votre peuple, beau roi, n'est pas de critiques qui vous admirent. Nous sommes, prince pitoyable d'un conte en Celluloid, trois cents millions qui aimons votre cœur en nage des exigences de la passion.



Jean Epstein, vers 1920.

L'Affiche (1924).



Le Double Amour (1924).



ARTICLES, CONFÉRENCES, PROPOS (1927-1935)

LES GRANDS DOCTEURS

Le Révérend Père Tapie, de l'Ordre de Saint-Dominique, tirant fort juste de sa Winchester, tuait les crocodiles, convertissait les Indiens et laissait à l'admirable Providence de justifier la vitalité des caïmans, le venin des serpents, les orages diluviens et tout un exotisme qui étonnait fort ce militant. Mais le missionnaire faisait du beau travail de missionnaire. Toute religion est politique, donc empirisme. Chacune, pour faire son coup, se prévaut à sa guise des phénomènes, et les forçant, faussant, fardant, interpolant, ne cherche à rien y comprendre, mais les utilise immédiatement. Eaux gazeuses, guerres sociales ont fini par servir tous les mysticismes.

★

La théologie s'oppose à la religion comme l'algèbre s'oppose à la comptabilité. Dieu n'admet la faillite que pour ses vicaires ; Lui-Même y échappe. Et la « certitude probable » de Son existence suffit à la vérité d'une théologie, comme l'imaginaire droite suffit à la vérité d'un théorème.

★

Grands Docteurs ! vous êtes nés !

Jusqu'à vous, il faut en convenir, on réalisait les films sans préconceptions. Vaillant comme ce missionnaire, on marchait, on courait, en fièvre, à la grâce seule de Dieu. On ne découvrait que par hasard ou par instinct. La poésie jaillissait d'un affreux tumulte. Les films précédaient les théories.

Maintenant, le séminaire des cinéastes va s'élever bien au-dessus de ces premières catacombes. Le trouble sacré des poètes y sera formulé avec précision. Un nouvel art cinématographique ne saurait manquer d'apparaître immédiatement. Le cinéma en encre et papier se doit d'aller plus vite en besogne que le cinéma en pellicule. Débarrassés du souci

d'éclairer, photographier, développer, tirer, monter, les cinéastes prendront leur essor vers le sommet de la théorie. Un si brillant avenir ne peut aller sans danger. Exempts d'onéreuses réalités, abandonnés au travail de leur raison seule, privés volontairement des forces du cœur, les cinéastes traceront certes un bel art cinématographique ; mais le cinéma même, le film, pourra-t-il suivre cette théorie d'art, devra-t-il même le faire ? Un art poétique n'a jamais été ni un poème, ni une école de poètes ; il en est même le contraire. On ne peut le dire complètement inutile, mais n'y a-t-il pas exagération à le considérer plus qu'une occupation de l'esprit, supérieure, mais de la même espèce que les mots croisés ; cela n'intéresse que les amateurs de tempérament spéculatif. Un film n'est pas fait pour être projeté devant les lentilles d'une vitrine d'opticien, en guise d'yeux spectateurs.

★

Le groupe des cinéastes vient de se manifester doublement. D'abord en un fascicule intitulé *schémas*. La volonté théorique des auteurs est déjà curieusement indiquée par le fait que cette revue de cinéma ne contient pas une reproduction : cinéma sans images. D'ailleurs, toutes les dissertations (sauf celle de M. Fescourt, égaré là) n'expriment que théories et cinéma purs. Enfin, tout cela est fort intéressant. Je me permets d'exprimer une déception seulement : je n'y ai rien lu qui paraisse conçu postérieurement à *La Roue* de Gance et en dehors de son influence, différent des idées courant à son époque !

★

Le second manifeste des cinéastes est plus curieux, c'est ce téméraire appel en faveur du noir et du blanc. Les cris des fanatiques ne changent rien aux lois de la chimie et de l'optique. Mais voyez-vous ces borgnes qui refusent qu'on leur débouche l'autre œil ! Evidemment, tous les films prétendus en couleurs publiés à ce jour, furent des spectacles effrayants. Mais le cinéma en noir et blanc à ses débuts ne fut-il pas pendant plus de dix ans le sujet du juste mépris ? Mais les premières automobiles ne furent-elles pas des machines puantes et dangereuses ? La découverte et le perfectionnement du cinéma, non plus colorié, mais en couleurs, du relief et même de la télévision sont choses probables et sans doute proches. Ce seront en un sens autant de désastres pour le cinéma actuel qu'il faudra presque entièrement recommencer. Toute la technique sera bouleversée. Surtout, une toute nouvelle dramaturgie cinématographique devra naître, alors qu'encore nous connaissons si mal et expérimentons si peu la dramaturgie du noir et blanc.

Tout dans cet avenir n'est encore qu'interrogations et conjectures. Mais il est certain que le cinéma en couleurs aura sa photogénie, tout comme le cinéma en noir et blanc, et qui ne sera pas la même. Nous verrons l'*Alpengluhn* à l'accélééré, le panorama entier d'un pays flamber comme un artifice à l'annonce du jour. Et au ralenti les arcs-en-ciel des jets d'eau, les danses multicolores des flammes. Puis, toute la vie du ciel, de l'aurore au crépuscule, résumée en quatre-vingt-dix secondes, être nouveau, considérable fleur. Le cinéma, ce créateur, fait surgir encore une vie : le personnage-couleur dont les peintres jusqu'ici n'ont reproduit que le cadavre joliment décomposé. Par sa complexité même, le caractère de ce personnage sera encore plus capricieux, plus sélectif : imprévisiblement, des couleurs permuteront, se confondront ou se scinderont, se regrouperont dans l'espace avec un nouveau relief. Naturellement, le cinéma en couleurs commencera par photographier la nature ; au contraire de ce qui peut paraître, je pense qu'on devra renoncer complètement et assez vite à tourner des scènes importantes en extérieur ; des studios, des lumières, des décors spéciaux recréeront des paysages et des intérieurs selon un style nouveau *qui ne sera pas de la peinture* ; un nouveau règne d'imaginations et d'artifices se fonde. Les couleurs, bien différentes de celles qu'on aurait choisies pour l'agrément de l'œil nu, seront disposées de façon aussi particulière qu'un orchestre pour un enregistrement de gramophone.

Le cinéma actuel a transformé la technique et l'esprit de l'interprétation ; la couleur sans aucun doute obligera à réétudier l'une et l'autre. Le nouvel élément visuel contraindra le scénario ; les nœuds de l'art ne seront plus dans la ligne et le mouvement, mais dans *le mouvement de la couleur*, mouvement qui devra être traité, je présume, beaucoup plus lentement que le mouvement unicolore. Par suite les découpages seront moins morcelés ; on recherchera les longues périodes. D'autant plus que les raccords présenteront de très grandes difficultés de palette ; on inventera des transitions sans heurt, des fondus, des accords, des gammes chromatiques. Et l'animisme puissant, cette force majeure du cinéma en noir et blanc, que deviendra-t-il ? Diminuera-t-il ou augmentera-t-il ? Quelles nouvelles individualités le cinéma en couleurs découvrirait-il à travers le monde ? Les heures du jour ? les saisons de l'année ?

Le cinéma en couleurs est encore une fable mystérieuse. Mais tous les mythes s'incarnent un jour. Rien ne m'a fait plaisir comme d'apprendre que M. Hodgson, résident anglais dans le Népal, était enfin parvenu à se procurer une licorne et a fixé indubitablement la question relative à l'existence de cette espèce d'antilope, appelée *tchirou* dans le Tibet méridional. La licorne est donc un animal réel. C'était forcé ; on en parlait depuis trop longtemps.

Photociné, 15 mars 1927.

Des roses, des violettes et du lierre, si je me souviens bien. Une infirmière d'une si parfaite douceur qu'on aurait dit la mort. Je ne sais plus quel jeune peintre allemand. Et Canudo, la tête trouée. A ce fiévreux, la fièvre donnait le calme. Il me dit : « Je ferai chercher ce scénario et vous l'enverrai. »

Le surlendemain, comme je tournais une scène de nuit, vers onze heures, on me remit l'envoi. Canudo était mort.

Beau partisan, politicien admirable des sept arts et de la poésie unique, Canudo, vous ourdissiez les complots de l'Indépendance Cinématographique. Etonnante et fertile confusion par quoi débutaient ces dîners du Septième Art. Chacun était tant surpris de ses voisins, qu'enfin il s'effrayait d'être lui-même là. Tous les métiers, toutes les carrières, tous les âges parlant chacun sa langue. Ainsi les ingénieurs de Babel à l'avant-dernier étage de leur tour la veille que le vertige les saisis. D'une table, puis d'une autre, jaillissaient les pépiements de la discorde. Les arguments s'aiguisaient, s'ancraient, s'acharnaient merveilleusement. La conviction naissait d'une conviction contraire. Frémissant, mobile, Canudo respirait cet air de bataille dont il était l'animateur. Environné de nos étincelles, il se levait comme une flamme et parlait le premier. Ainsi que beaucoup d'orateurs, il parlait mal, presque en bégayant, ne trouvant pas tout de suite ses mots. Mais il débordait d'une ardeur magique dont il semblait étouffer et brûler comme un devin. Il était l'oracle après nos transes.

(Une fois cependant il advint à Miss Pearl White de prononcer la conclusion de la soirée et j'avoue que ce fut bien l'opinion la moins incertaine que j'entendis jamais. Après un exorde dont je ne pus saisir exactement le sens car Miss White avait eu la charmante attention de parler en français, elle affirma : « Le cinéma c'est beaucoup, beaucoup de l'argent. »)

La terre inconnue est toujours patrie d'un évangile. Le froc aux genoux, la vérité à la bouche, une Winchester 35 coups en bandoulière, des hommes traversent mers et continents pour affirmer. Et ceux-ci, parvenus après deux ans de route dans Lhassa, déguisés et traqués, installent au-dessus de leur grabat, une image coloriée telle qu'on en vend près de Saint-Sulpice : toute leur force. Notre foi cinématographique traversait des régions, non moins barbares, enrichissait nos banquets modestes, et nous agenouillait enfin devant de trop petits écrans ajustés par fortune, qui se balançaient aux courants d'air de salles inappropriées.

Et dans l'atmosphère d'émotion où nous avait jetés la mort d'un premier chef, Delluc, Canudo devinait devant nous le règne... du cinématographe. Presque à chaque phrase touffue, fiévreuse, pressée, et comme étouffée par toutes les autres phrases nombreuses qui se hâtaient trop à sa suite, s'allumait davantage un nouvel horizon. Que le fractionnement anime les représentations visuelles d'une vie truculente. Que l'aspect des choses est un aspect à fragments. Qu'un visage, quand il a quelque

HOMMAGE A CANUDO

chose à dire, apparaît soudain grand comme une montagne et recoupe tout un paysage. Que chaque personnage est à l'échelle de son importance dramatique. Lointain, minuscule, perdu et, sans transition, voici son œil seul qui a le volume de toute une armée. La notion d'individualité est dépassée.

La main est souvent un individu plus caractérisé que l'homme à qui elle appartient. Le paysage est un immense personnage collectif qui vit, bouge, grandit, diminue, vieillit. Il exerce et subit des influences, détermine et est déterminé. Les objets sont des gnomes, pleins de génie ou de malice, pleins d'activité, causes d'effets, effets de causes, évoluant avec l'action. A travers tous les corps, aussi bien humains, transparaît la personnalité. Des pensées dénichées volent se poser sur le film. On photographie l'âme qui est partout : dans la mer pour le marin, le ciel pour l'aviateur, la route pour le coureur, l'argent pour le financier, les cartes pour le joueur, la forêt et la montagne pour le solitaire, les gares et les ports pour le voyageur. Le monde entier a ce transparent visage de vie. C'est ce vivant visage-là qu'un esprit païen imposait à toutes choses.

Le cinématographe permet l'expression d'un panthéisme moderne. Parmi l'abondance et la diversité des commentaires que Canudo nous a laissés sur le cinématographe, c'est là, je crois, leur magnifique pensée dominante. Et dans mon souvenir je vois Canudo comme un grand druide.

Comoedia, 2 septembre 1927.

ABEL GANCE

Le soir où nous jouions, cette personne qui a l'air d'une mouette, Gance et moi, à nous chercher des correspondances amicales, je n'en trouvai pas qui allât exactement à Gance. Aujourd'hui que nous sommes vous à Nice, moi à Biarritz, je vous vois mieux, Gance. Vous avez toujours la figure d'un ange, et comme votre métier est de ravir à Dieu sa lumière et à l'homme son visage le plus souffrant, vous êtes donc un démon. Aux anges j'ai toujours préféré les démons, qui sont des anges volontaires, désabusés et pensifs.

Aucune des mille déceptions ne pouvant plus m'en empêcher, je persiste à croire qu'il y a des poètes. Mais cinq ou six seulement, qu'ils sont peu ! Et non que le soient précisément ceux qui écrivent en strophes. Cette poésie contemporaine qu'ingénument les papiers étalent paraît, à y bien réfléchir, comme une sorte de vice, de faiblesse et d'inaptitude.

Nous regarder est notre besoin, jolis narcisses. Comme la fille se regarde dans un miroir, quand elle n'ose dans l'œil des hommes, ainsi

tracent à l'encre des figures en forme de leur cœur, ceux-là dont le cœur est trop faible pour inscrire plus réellement leurs désirs. Ecrivent ceux qui ne veulent, ne peuvent, ne savent agir. D'autres ont cessé d'écrire. Félix Fénéon me disait : « Si Rimbaud à vingt ans cessa de produire, c'est qu'après une étonnante, brusque et précoce floraison d'intelligence, un non moins étonnant, brusque et précoce abrutissement lui est venu. » Je ne crois pas à cette explication, elle me paraît née de cette surestime où on tient couramment les lettres. Ayant écrit *Une Saison en Enfer*, Rimbaud eut ensuite le génie plus grand de la vivre.

D'autres, et peut-être des plus grands, n'ont jamais écrit. Citroën peignit son nom aux déserts du ciel et de l'Afrique. De beaucoup je préfère à l'autre son Atlantide automobile. J'admire plus D'Annunzio d'avoir régné sur Fiume. Et d'avoir fait presque mondiale votre « Sirène », vous êtes plus poète, Paul Laffitte, que le plus doué de nous que vous éditiez.

Comme ces véritables lyriques, Abel Gance est un poète militant. Gance conçoit l'amour pour l'amour seul, et la passion pour la passion même. Ce sentiment des sentiments, enthousiasme des enthousiasmes, tristesse des tristesses lui constituent la conscience entière qu'un homme peut avoir de la poésie, ce qu'il conviendrait d'appeler la poésie elle-même.

Il a joué de terribles parties contre lui-même et comme d'autres l'y perdent, il y a gagné la foi. Non pas la foi dans le bonheur, fallacieux simulacre baptisé par le désir, reposoir des illusions ; non pas la foi dans le paradis des peuples, mardi gras métaphysique, nourriture affligée des foules. La foi de Gance est la poésie. La poésie existe réellement. Elle est une délicieuse maladie. Elle s'assied à côté de lui, doucement comme le plus grand malheur, l'envahit comme une migraine, un alcool ou l'amour, s'attache à lui comme son hérité indélébile. Pour Gance la poésie est la vie même.

A gagner cette foi qui est une foi sans espoir, Gance gagna aussi la souffrance qui est seule mélodieuse. La gaieté n'est qu'une pauvre mendiant pieusement les prédilections d'un univers vieilli. On peut bien lui faire quelque aumône, non l'enlacer. Le rire semble toujours le bruit mal élevé d'un sentiment élémentaire. Gance ne rit jamais, il fait semblant.

Ce que je cherche avant tout dans une œuvre, c'est l'homme. Je suis loin de ceux qui exigent des œuvres parfaites. Une œuvre parfaite est inhumaine et incapable de provoquer cette sympathie qui fait la naissance d'une admiration. Un calcul exact est parfait. Encore n'est-il parfait que provisoirement, jusqu'au jour où on verra que cette perfection même des chiffres comporte une fantaisie mystérieuse, où on verra aux calculs faussement exacts échapper les éclipses justement inexacts, le temps quittant l'engrenage des horloges. C'est le caractère propre de la perfection d'être aberrante. L'art ne commence, comme l'amour, qu'où la perfection cesse.

L'œuvre de Gance est magnifiquement imparfaite, elle est entière, partielle, bouillante, instable, précipitée, excessive et vivante enfin. Certains excès sont l'autre mesure et la mesure n'est que le beau ratissé pour les cœurs médiocres. Ce qui paraît trop aux uns, ne paraît pas encore assez à quelques autres animés d'un plus fort élan. Cruelle et douce, extrême parfois et parfois insuffisante, rauque plus souvent qu'harmonieuse, immodérée et immodeste, loyale et dévouée ou menteuse et mentie, double et triple, fausse selon les jours, honnête et malhonnête, telle est la passion. Un art pauvre, comme par exemple l'art décoratif, art domestique, a à se soucier des frontières du goût et des limites moyennes de la sensibilité. Un art tel que le cinéma de Gance déborde, ou déchoit.

Si minutieuse que puisse être la réalisation d'un film, une chose échappe à toutes les prévisions : la conviction qui, du film, rayonne. Celle-là est élément humain, élément très subtil qu'aucune technique ne capte sûrement. Elle dépend uniquement de l'homme que filtrent les objectifs. Il y a longtemps, j'étais entré dans une salle : le film me souffla aux yeux une atmosphère d'âme que j'ai retenue : c'était la deuxième partie de *J'Accuse...* Je connaissais à peine le nom de Gance. La conviction qui tombe de *La Roue* est écrasante.

De ce film naît le premier symbole cinématographique. Roue. Les martyrs qui confessent notre dogme de mensonges durs, la portent au front, couronne d'acier, lourde comme un amour intelligent. Roue. Sur les rails prédestinés de la chance, bonne et surtout mauvaise, elle roule tant qu'un cœur bat. Le cycle de vie à mort est devenu si blessant qu'il fallut le forger pour qu'on ne le rompe. L'espoir rayonne au centre, prisonnier. Roue. Ceinture liant le corps à la volonté, les désirs s'y poursuivent en rond comme des renards inquiets et fébriles dans une cage. Né, plus personne n'en sort, et seul dans sa roue on reste, car personne ne connaît le mot flagrant qui fondrait dans la barrière une brèche de sympathie. Roue. Chacun, scellé par elle au cœur de l'autre, demeure muet et sourd. Tandis qu'elle tourne son horaire de mort et d'oubli, effaçant les visages dans les cœurs, imprimant par-dessus les saisons et les années, vitrines de souvenirs, toujours autre chose que ce qu'on guette, mûrit. Roue. Roues mugissantes des rapides, que d'adieux frôlent les gares, sténogrammes et stores tirés déhanchent leur triste trot de nuit. Les bielles hâtent un drame irrévocable plus sombre que toute la tragédie grecque. Les départs sont échus. La croix qui tourne très vite prend une forme de roue. C'est pourquoi, au sommet de votre calvaire, Gance, il y a *La Roue*. A force de nous dépêcher vers la mort, nous avons fait fleurir à la croix sa fleur, la roue, rose de croix. Plus qu'un symbole, c'est une cicatrice, signe enflammé, fatal, comme celui que sous le sein gauche portent les incendiaires. Un cœur humain prend feu aux quatre coins. L'incendie se communique d'homme en homme porté par le seul éclat des yeux. Quel saphir de Néron vaut l'objectif qui regarde brûler

ces torches de larmes ? C'est, quand à force de vie l'art n'est plus valable, qu'éclate comme un orage la poésie.

La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'œil. La poésie qu'on aurait pu croire n'être qu'artifice de parole ou de pensée, figure de style, jeu de la métaphore et de l'antithèse, bref quelque chose comme rien, reçoit ici une incarnation éclatante. Tout est visible. Gance, à l'aise, déplie et étale ses imaginations. Des roues glissent dans les ciels, rament dans le coton des nuages, s'attellent aux souffrantes séparations des cœurs, portent l'amour ou la mort, poursuivent, rondes comme les bouches ouvertes pour les cris, fuient des mille pattes de leurs rayons, tournant comme un pouls bat. Un homme mourant, six mille spectateurs ont vu l'âme misérable le quitter, telle qu'une fumée et sur les neiges glisser en ombre qu'emmenait le vol des anges. La peine amincit, étire, aiguise les visages. Le monde s'éteint dans l'œil d'un aveugle : l'image la plus familière se dissout dans les soirs de la cécité...

Et voici que Gance aborde la terre promise, le pays de la grande merveille. La matière ici se modèle aux creux et aux reliefs d'une personnalité, toute la nature, tous les objets apparaissent comme un homme les songe ; le monde se fait comme vous croyiez qu'il était : doux si vous le croyiez, dur si vous le pensiez. Le temps avance ou recule, ou s'arrête et vous attend. Une réalité nouvelle se découvre, réalité de fête qui est fausse pour la réalité des jours ouvrables, comme celle-ci est fausse à son tour pour les certitudes de la poésie. La face du monde peut paraître changée puisque nous, trois cent soixante millions qui la peuplons, pouvons voir à travers les yeux ivres en même temps d'alcool, de joie, d'amour et de malheur, à travers les yeux d'un Gance, à travers les lentilles de toutes les folies, haine et tendresse, dans les rétines que noient d'ombre et d'aveuglantes passions ; puisque nous pouvons voir la chair claire des pensées et des rêves, ce qui aurait pu ou dû être, ce qui sera, ce qui était, ce qui jamais ne fut ni ne pourra être, la forme secrète des sentiments, le visage effrayant de l'amour et de la beauté, l'âme enfin.

Je serais désolé s'il ne se trouvait au moins quelques personnes qui se sentissent ébloussées, *La Roue* de Gance les frôlant. Je suis heureusement sûr qu'il existe pas mal de petits Messieurs Croquant que fâchent cruellement les plus étonnantes *roses du rail* de Gance, et ces *violons taillés dans chaque arbre de la montagne*, et ces *ailes de Norma qui palpitent trop dans la montagne bleue*. Pas seulement depuis Verlaine, c'est depuis toujours qu'on maudit les poètes, comme on maudit d'autres et si rares aspects divins de l'homme : royauté, fortune, chance. Jamais le lustre des poètes ne fut sans horreur. De fait, eux presque seuls échappent au sens commun, c'est-à-dire à ce sens que les moyens, ordinaires et médiocres, appellent : bon, car il est le leur. Je crois au contraire qu'aucune action grande n'a pu être commise, aucune pensée belle n'a pu être conçue, puis réalisée, qu'en dépit de ce sens-là et à son corps

défendant. La plus courte réflexion m'en donne mille preuves à l'appui.

Je vois donc Gance comme l'aéronaute qu'une sorte d'astuce physique va mettre en marge de la gravitation universelle, en dehors de la commune loi de la pesanteur. Il n'emporte rien dans sa nacelle, ni ancre, ni lest. Il n'a que la confiance dans sa passion. Il dit : « Lâchez tout ! » et s'envole vers les plus beaux orages.

Photo-Ciné, septembre-octobre 1927.

Le film que l'on écrit n'est déjà plus celui que l'on a pensé ¹

Le film que l'on écrit n'est déjà plus celui que l'on a pensé. Sur le plateau, le tableau que l'on retrouve directement dans sa mémoire ou que l'on réimagine, est plus ému, donc plus émouvant que sa reconstruction d'après les mots les plus exacts. Le découpage ne doit jamais être une chaîne ; administrativement, c'est un document important ; artistiquement, un aide-mémoire. Sans citer même les imprévus évidents d'extérieurs, les maquettes donnent toujours à la plantation des décors insoupçonnés. Les acteurs sont moins mobiles que leurs personnages ; ils sont derrière leur maquillage et leur costume, bien ou mal disposés, incapables de certains gestes, capables d'autres. On marche en rond dans cette prison en contre-plaqué de 6 mètres sur 14, en se récitant sa fable. Quatre images et l'appareil de prise de vues jouent aux quatre coins. Le divan prend la place du miroir, le téléphone change trois fois de guéridon, et c'est capital. La femme passe à gauche, l'homme à droite. Mais l'interprète ne peut passer aujourd'hui aussi vite de l'amour à la haine. On retarde donc la haine et on la déménage du salon dans le vestibule. D'une, deux scènes naissent. Tout s'oriente nouvellement. Pour maintenir le drame dans la voie pour laquelle on l'a conçu, pour traverser sans changer de cap ces contingences inévitables, toute écriture est trop rigide si l'on s'en tient à sa lettre ou trop faible car elle ne contient jamais assez l'esprit. On porte son film secrètement au cœur.

Note donnée par Jean Epstein en préambule à un extrait du découpage de *Six et demi onze*.

Cinégraphie, 15 octobre 1927.

TEMPS ET PERSONNAGE DU DRAME

Est-ce croyable ? D'un homme que vous rencontrez pour la première fois, vous savez immédiatement qu'il est agile et brun, âgé de trente-deux ans, musicien, né à Toulouse, marié et jaloux, habitant à Paris un appartement meublé au coin du boulevard Malesherbes et de la rue d'Anjou, riche, enrhumé, imprévoyant bien qu'ayant été élevé par les Jésuites. Tels pourtant, entiers et déterminés au préalable, naissent les héros sur les planches et sur l'écran.

Le récit d'une vieille domestique est plus subtil. « Des nouveaux ont emménagé dans le pavillon du bout de la rue — annonce-t-elle — ah,

il y a de beaux meubles. » Et le lendemain : « J'espère que vous avez pu dormir : la dame du pavillon a joué du piano toute la nuit. » Vous demandez : « Ils sont deux, et elle est sa femme ? » Oh, non. Elle n'est pas forte et ne sort presque jamais. Leur piano devient un personnage considérable ; il déborde de la maison sur la rue où il jette une ombre ; bientôt il envahit les jardins environnants et tout ce quartier de banlieue. Comme une lumière il jaillit à travers les volets clos ; il est habitude et événement ; il marque l'heure et le vent ; il guette le passant au carrefour et l'accompagne jusque chez lui. Un soir, au lieu du piano vous rencontrez l'homme qui est vieux et soigné. « Elle est malade » — vous dit la servante. — Le piano meurt d'abord, ensuite la femme. Alors vous apprenez leur nom qui est anglais. Et un ami de Chartres à qui vous montrez *Le Figaro* : « C'était sa sœur. Elle fut le rejoindre aux colonies dont il était gouverneur à la suite d'un scandale où elle laissa la moitié de sa fortune et davantage de sa raison. » Le vieil homme a l'air d'un orphelin. Votre salut de condoléances passe à travers sans éveiller ce deuil. « Il est parti », colporte-t-on. Sa valise était légère comme pour une nuit. Le rapide de Calais dérailla parce qu'on meurt quand on le veut bien. L'Anglais ne laissait que dettes ou pis qu'elles. A l'inventaire, n'apparut qu'une pièce — celle du piano d'où n'avait bougé la femme — richement meublée. Toutes les autres chambres ne contenaient rien qu'un lit-cage, quelques clous dans les murs ainsi qu'une carte fanée du Népal. Des gens vendent et d'autres achètent l'acajou des meubles. Vous ramassez la carte. Vous dépliez une merveilleuse odeur. Vous trouvez l'aventure, opale, dans sa patrie.

★

Les cadres du temps convenu ne sont pas respectables. « C'est des événements eux-mêmes que découle le sentiment de ce qui s'est accompli dans le passé, de ce qui est présent, de ce qui viendra par la suite ; et personne, il faut le reconnaître, n'a le sentiment du temps en soi, considéré en dehors du mouvement des choses et de leur repos » écrivait Lucrèce. Le temps n'est pas concevable en dehors des phénomènes dont il est une perspective. Si toutes les montres s'arrêtaient une nuit sans lune et sans étoiles, sous un ciel de nuages immobiles, ce temps ne serait plus. La quatrième, après trois dimensions, non moins supposée que les trois autres, sans elles, ne vaut rien. Le temps n'est qu'un relief.

Artémidore lisait les songes à l'endroit et à rebours. Depuis toujours pour les poètes la vie est un songe. Le temps y est à leur merci. Que dans le champ d'un stéréoscope, s'introduise une mouche, adieu aux profondes ordonnances ! Et que dans le champ du ciel apparaisse une comète inattendue, toutes les chronologies, tous les synoptiques, et même les calendriers et les horaires pourraient être à refaire. Et refaits, différents, dociles, ils tomberaient à nouveau juste. Georges Kaiser est

l'auteur d'une pièce admirable : *Gaz*. La chimie poussée à sa limite d'obéissance s'évade soudain de ses formules, échappe à la domination d'un ingénieur qui en était devenu le maître trop puissant et trop dangereux quoique bienveillant. Un jour à telle heure, d'immenses calculs méticuleusement justes et éprouvés mille fois par des méthodes infaillibles, faillissent. Ils donnent des résultats faux. Dans une usine monstrueuse qui assure la respiration essentielle et minutée d'une capitale, parmi les milliers d'ouvriers mécanisés, parmi les machines et règles à calculs qui ne *peuvent pas faire de faute*, éclate une toute petite indétermination. L'imprévu ultra-mathématique menace la civilisation. C'est la mouche dans le stéréoscope, la fantaisie d'une comète au ciel, l'Apocalypse.

Que le temps de nos fictions dramatiques échappe au temps des astronomes ! Que les règnes d'un cœur ne se mesurent pas comme ceux d'une dynastie ! Que cet imprévu, destructeur des systèmes, nous serve à construire nos imaginations. Parce qu'il est humainement varié ; parce qu'il sera fécond en œuvres ! Se rappelle-t-on, dans ces premiers films américains de Griffith, de Ince qui nous apprirent la possibilité d'un art cinématographique, ces brèves vues en flou, visions rétrospectives, souvenirs maladroitement exprimés¹. Depuis on perfectionne les surimpressions. Mais ces tentatives vers une composition, une nouvelle perspective des temps n'ont encore de loin pas été assez poussées. C'est qu'en elles gît tout un nouvel essor du drame cinématographique. Banalité de dire que chaque présent est fait davantage de passé et d'avenir que de ce présent lui-même ; qu'en une nuit d'un temps s'écoulaient dix années d'un autre temps ; qu'une aube rejoint un soir comme si douze mois n'étaient qu'un jour.

La banalité est le signe le moins relatif du vrai. Cette banalité étudiée, fouillée, décomposée, multipliée, détaillée, appliquée, donnera au drame cinématographique un saisissant relief humain, un pouvoir de suggestion immensément accru, une force émotive dont on n'a pas d'exemple. Les événements accélérés ou ralentis créeront leur temps, le temps propre à chaque action, à chaque personnage, notre temps. Les premières narrations françaises, en sixième, s'écrivent au présent. Le cinéma raconte tout au présent jusque dans ses sous-titres. Apprenant davantage de grammaire et de rhétorique, les élèves utilisent ensuite pour leurs récits les passés et les futurs, emmêlés, concordants. C'est qu'il n'y a pas de présent réel ; aujourd'hui est un hier peut-être vieux qui prend en écharpe un demain peut-être lointain. Le présent est une convention malaisée. Au milieu du temps, il est une exception au temps. Il échappe au chronomètre. Vous regardez votre montre ; le présent à strictement parler n'y est déjà plus ; et à strictement parler il y est encore de nouveau, il y sera toujours d'un minuit à l'autre. Je pense donc *j'étais*. Le je futur éclate en je passé ; le présent n'est que cette mue instantanée et inces-

1. Pourquoi donc la pensée vers l'avenir ne trouvait-elle que si longtemps après le souvenir du passé, son expression à l'écran, obtenue, pourtant par les mêmes procédés ?

sante. Le présent n'est qu'une rencontre. Le cinématographe est le seul art qui le puisse représenter tel que ce présent est.

D'un dialogue de Gourmont je me rappelle cette réplique : « Irez-vous jusqu'au bout de vos théories ? — Il y a trop loin. » C'est la route qui est belle et un but n'est but qu'inaccessible.

★

Canudo inventa ce composé : personnage-nature. Delluc réalisa le premier le décor-personnage, l'atmosphère, avec *Fièvre*. Vint la machine-personne avec *La Roue* de Gance. Et aujourd'hui, après le cinématographe, après sa poésie, des biologistes hindous découvrent que les métaux vivent.

Tout vit ou rien n'est. Il n'y a pas de village qui n'ait son humeur, point de clocher qui n'ait son allure. Le plus grand acteur, la plus forte personnalité que j'aie connue intimement est la Seine de Paris à Rouen. Ame énorme de cet individu géographique. Il était deux heures du matin et il pleuvait. Trois, seuls passagers à bord d'un remorqueur, nous descendions le courant. Le fleuve, le ciel et les rives faisaient corps avec la nuit. Il y avait plusieurs sortes de noir ; les montagnes et les nuages. Les arches des ponts nous avalaient et nous rendaient avec un écho sourd, souffle patient de la machine. Invisible était le cortège de quatre confiantes péniches. Le pilote tenait embrassée la roue du gouvernail. Que pouvait-il regarder, tellement immobile ? Autour de ses yeux mi-clos, le rayonnement des rides restait figé. La pluie s'entendait tomber partout et l'étrave faisait un bruit presque doux. La sirène fonça dans la nuit, s'acharnant. Le capitaine étendit le bras vers rien : « Ma fille est là, dit-il, chez les religieuses. » Il ne savait pas parler et je ne pouvais pas voir.

Le lendemain, qu'il faisait beau ! Le crépuscule fut lassitude et repos, détenant les muscles, ceignant le front et les yeux de paresse, dételant le regard dans le ciel fané. Les distances s'allongeaient ; les horizons avaient fui. Au-dessous, le fleuve large s'étirait comme un bâillement et sans plus de bruit. De temps en temps, un yacht blanc de coque et de toile passait, le cœur battant qu'à peine on entendait. A bord, étendus, des jeunes gens tout blancs aussi vivaient dans l'innocence de quelques centaines de mille francs de rente. La nuit elle-même s'insinuait désormais. L'eau brillait comme un œil. Des promeneurs lents allaient bas. Un rire de fille énervée s'envola, sec et sauvage, pour un raid autour de la terre s'endormant ; bientôt il ne fut plus qu'un écho, puis un souvenir, puis rien. Un gamin passa en courant. Et, le dernier de tous, un petit vapeur clair descendit le fleuve. Il avait de grandes fenêtres carrées, tendues de stores derrière lesquelles brillaient des lumières. Je pus lire encore son nom : *Vita Nuova*. On n'y voyait passer, ni équipage. Il allait sans

plus de bruit qu'un chronomètre. Mais, à bord, un piano jouait une valse qui paraissait seule mouvoir le bateau désert, horloger et musicien, pareil à un beau jouet bien remonté. Et quels grands orateurs du vent, les arbres ! Certes ils parlent surtout par-dessus nos têtes et de leurs menaces inconnues plaident de grandes causes auxquelles nous aurions peut-être voix si nous étions capables de plus de lyrisme. Dans une clairière de la Chartreuse, pendant un quart d'heure, un gosse de sept ans bavarda avec un tronc de vingt mètres. On ne distinguait aucune des paroles qu'il marmonnait. Pour gesticuler, il s'aidait d'une petite badine. Soudain il se mit à rire et à trépigner ; puis il se tut brusquement. Le silence dura à peine quelques secondes car un souffle de vent plus fort fit gronder la forêt. L'enfant poussa un cri et s'enfuit à toutes jambes, jetant son bâton. Quelle aventure, quel contact y avait-il entre la sensibilité de cet enfant et la grande image mobile de l'arbre ?

★

Dieu put faire le monde avec rien et sans s'occuper de personne ; c'était une grande facilité qu'il avait. Et si nous, producteurs de films, avions la même, sans doute le cinématographe en serait changé. Le cas est curieux d'un art inaccessible à ses purs artistes. Le talent le plus vif doit être patient, suivre la route la plus sinueuse, sourire affectueusement à tant de monstres prêts à le dévorer. Il lui faut traverser tout un métier qui paraît infranchissable ; dans ce maquis une pousse d'art germe aussi humblement que la mandragore, mais puissante comme elle. Un aveugle la cueille.

L'art vous présente ses excuses.

Cinégraphie, 15 novembre 1927.

ART D'ÉVÉNEMENT ¹

1. Article publié quelques jours avant la présentation du film *La Glace à trois faces*, au studio des Ursulines.

Négligeant trois rendez-vous voisins, donnés à ou par trois femmes très différentes, un jeune homme, content d'être comme en vacances, seul et libre, sort sa voiture « grand sport » du garage et roule... tant, qu'il se casse la figure sur le bord de la route de Deauville. Une hirondelle volant encore plus vite que la voiture ne roulait, avait assommé d'un petit coup de bec entre les deux yeux celui qui fuyait l'amour.

Les quinze pages de la nouvelle de Paul Morand, *La Glace à trois faces*, se fondent ainsi en un scénario d'une simplicité et d'une vérité dédiées au cinématographe. Après les drames prétendument sans fin, voici un drame qui voudrait être sans exposition, ni seuil, et qui finit net. Les événements ne se succèdent pas et pourtant se répondent exactement. Les fragments de plusieurs passés viennent s'implanter dans un seul aujourd'hui. L'avenir éclate parmi les souvenirs. Cette chronologie est

celle de l'esprit humain. Les personnages se présentent chacun seul et le récit les tient écartés définitivement ; néanmoins ils vivent ensemble, l'un pour l'autre.

Est-ce de la dramaturgie nouvelle vers laquelle les images maintenant s'efforcent ? Environ délestées de toute technique, elles ne signifient vraiment que l'une par l'autre comme doivent le faire les mots simples et riches de sens : grand homme et homme grand. Et deux d'entre elles, inconnues l'une pour l'autre, par-dessus vingt mètres de films, se rencontrent dans l'œil du spectateur et là seulement sonnent leur vrai son : ainsi les notes d'un accord qu'une demi-octave sépare, ne donnent leur signification musicale que dans l'oreille du musicien. (...) ¹

Un automobiliste insouciant paraît personnage de peu ; une hirondelle volant, de moins encore ; leur rencontre : l'événement. Ce petit point marqué par le bec de l'oiseau sur le front de l'homme avait contre lui la volonté de trois cœurs, la miraculeuse vigilance de l'amour, tous les réflexes de la vie, toutes les probabilités des trois dimensions de l'espace, toute la chance du temps.

Mais il eut — c'est le mot propre — lieu. La sursaturation en un instant fige le cristal. Ainsi le drame, comme l'œuf au bout du bras du prestidigitateur nu, venu de rien, venu de partout. Devant et derrière lui, personnages et actions, soudain, s'ordonnent docilement. Vers l'avenir, c'est une fausse piste qui subira à son tour la surprenante intersection de l'absolu. Vers le passé, lue à rebours, l'idylle est tragédie. Les épisodes trouvent chacun leur place, par ordre, déduits, liés, compréhensibles, compris. « Parfaitement — signifient ces acteurs — c'est pourquoi nous étions là. » Comme dans l'obscur syntaxe d'une phrase latine, du verbe final, on remonte au sujet.

Et ce n'est pas vrai.

Comoedia, 18 novembre 1927.

Les Ursulines sont, avec le théâtre du Vieux-Colombier, les premières salles cinématographiques parisiennes et même européennes qui aient compris qu'un spectacle d'écran pouvait et devait ne pas être un brouet visuel destiné à cette utopie : la satisfaction simultanée et égale de toutes les classes intellectuelles, de tous les degrés de sensibilité des spectateurs ; qui aient prouvé que la spécialisation nette et même rigoureuse d'un programme cinématographique, dans le sens de l'art, pouvait grouper sous la lumière d'un écran des spectateurs nombreux et fidèles, approuvant ou désapprouvant, mais toujours avides de comprendre, de s'émouvoir, de prendre leur parti. Les films eux-mêmes, présentés dans cette ambiance d'examen intelligent, apparaissent plus vivants parce qu'ils suscitent ce vif intérêt, plus actifs parce qu'ils déterminent des réactions

1. Nous supprimons ici un paragraphe qui reprenait exactement une partie du texte précédent, de « La banalité est le signe le moins relatif du vrai... » à « tel que ce présent est ». (N.D.E.)

SALLES ET FILMS D'AVANT-GARDE ²

2. Conférence prononcée le 30 janvier 1928 aux « Soirées de Lausanne ».

et suscitent des influences. Cette réunion fréquente de certains films avec un certain public, cette atmosphère éveillée et sensible, cette critique et cet enthousiasme en alerte, ce prompt amour des images rapides, ont fait collectivement une personne morale particulière : les Ursulines. Cette personne habite un quartier lointain et sans gaieté, une petite rue, un logis modeste. Avez-vous rencontré dans vos lectures la comtesse Potocka qui tenait salon au village d'Auteuil, parmi ses chiens, avec les équipages des visiteurs stationnant dans la boue ? Sa conversation valait qu'on traverse des fondrières. La conversation de l'écran des Ursulines vaut qu'on traverse Paris. Tallier et Myrge ont mis aux murs des photos qui sont des épigrammes. Les spectateurs sont assis tout près les uns des autres dans des fauteuils très « province ». On ne sait quoi les aiguillonne à voir intelligemment, à sentir vite, à juger cruellement. C'est l'air !

★

Cet air, malheureusement, est un génie du lieu et qu'on ne dépayse pas. Et je n'espère pas des films que vous allez voir qu'ils vous l'apportent entièrement. Mais ce qu'ils vous apporteront, c'est le témoignage d'activité d'une nouvelle et très jeune cinématographie française qui, après les magnifiques floraisons successives, américaine, suédoise, allemande, bientôt, nous le croyons, nous le voulons, développera sa personnalité.

Quelle sera-t-elle ? Il est difficile de le prévoir. Mais on dit que les ingénieurs anglais du métro de Londres avaient construit ses voûtes trois fois plus épaisses que ne l'exigeait la sécurité. Au métropolitain de Paris, cette marge de sécurité est de plus de moitié moindre et suffit. Lorsque, dans quelques siècles, les hommes considéreront les rails et les tunnels abandonnés dans cet esprit gratuit où nous considérons les cathédrales gothiques, lequel du « tube » de Londres ou du métro de Paris, sera l'œuvre d'art ? Ainsi, je songe pour nous à des films qui uniront la puissance à la légèreté...

La Glace à trois faces, mon plus récent film, qui va être projeté devant vous dans quelques instants, ne prétend pas être l'exemple de ce film d'avenir. Ce n'est qu'un essai loyal pour rompre avec la construction dramatique théâtrale qui fut jusqu'ici celle de tous les scénarios cinématographiques.

1928.

« LA VUE CHANCELLE SUR DES RESSEM- BLANCES... »

C'était bien Cendrars qui cette nuit de Nice, me dit : « La photogénie est un mot cul-cul-rhododendron ; mais c'est un grand mystère ! » Toutes choses de ce monde ont leur âme et ce mystère. Une culture patiente et ridicule nous a mis dans cet état vicieux où nous allons, sans voir à

l'ombre de quels grands signes. Sans voir lesquels pour lesquels d'entre nous, se retournent, se détournent, nous accompagnent ou restent nouvellement orientés, inclinés comme ces herbes après les pas. Puisqu'il y a des taches au soleil, qui varient, on doit se demander s'il ne serait pas plus haut, donc plus vrai — car tout n'est que pensée — de croire que ce sont les guerres des hommes et même les hommes des guerres qui modifient le soleil. Il serait imprudent d'affirmer que Napoléon n'eût aucune influence astronomique. Les incendiaires, constataient les devins de Rome, portent sous le sein gauche un signe. Peut-on dire que ce signe détermine l'incendie ; ou plutôt que l'incendie, le signe ; ou encore que quelqu'un, ni incendie, ni signe, les détermine tous deux ? On croit l'homme dominé par les signes qui ne sont que de lui, mais de son plus grand lui. La magie — et voilà le grand mot — est le plus humain de l'homme.

L'art aussi. L'art est donc magie. Ses effets en témoignent qui sont par-dessus la ressemblance des choses. Tout langage se développe au point où les mots eux-mêmes sont, et davantage que ce qu'ils désignent et cela même qu'ils paraissent. Là seulement est le lieu de la création. Tous les auteurs reconnaissent supérieure à celle des mots, l'efficacité des images. Le lieu du langage imagé où apparaît cette efficacité supérieure aux formes, est le plus haut du cinématographe¹.

Depuis des années, des signes peu compris nous préviennent d'une force particulière à l'image cinématographique. Cela n'est-il donc pas digne d'attention qu'à l'écran personne ne se ressemble ? Qu'à l'écran rien ne se ressemble ? Que chaque identité y réapparaisse avec d'autres traits, inconnus à l'œil humain ? Que, découverts par cet œil d'ange, des hommes aient pleuré et fui ? Que, bien qu'ils se crussent innocents et forts, l'ange optique les ait percés et rendus inquiets d'eux-mêmes ? Qu'on puisse publier d'un cœur et parfois malgré lui, davantage que n'en veut ou n'en peut dire le visage regardé ?

Il n'y a personne qui n'ait remarqué la façon « inexacte » dont le cinématographe reproduit le mouvement des roues. Elles paraissent tourner le plus capricieusement, s'arrêtent et repartent par saccades, soudain à l'envers et tout aussitôt à l'endroit. Il n'est pas croyable que la reproduction cinématographique de tous les autres mouvements échappe à une transformation qui peut être moins apparente, mais plus profonde. Onze cent vingt instantanés d'un homme, successivement fixés en une minute, recomposent aussi un autre homme. Onze cent vingt instantanés d'une minute d'expression vivante ne sont ni cette expression, ni cette minute-là. Ils donnent la moyenne de cette expression pendant cette minute, moyenne dont il convient de chercher la valeur propre.

Tel sentiment que traduit l'expression d'un visage, est un composé multiple, variant en qualité et intensité selon des rythmes obscurs et précipités, accompagné de sentiments et d'expressions parasites, tantôt

1. Ce serait un contre-sens « absolu » dans la pensée du lecteur, s'il voyait ces images vivantes comme semblables à celles des films de Viking Eggeling, Richter, Man Ray, qui ne sont que formes, et les plus basses, que rythmes et les plus animaux. De même les mots vivants s'opposent aux mots en liberté des œuvres dadaïstes. Si cette remarque paraît inutile, qu'on excuse ma crainte d'être mal compris.

nourri et fortifié par des sentiments intercurrents sympathiques, tantôt affaibli et défait par des antagonistes. Un désespéré peut boire et plaisanter. Il trompe l'œil nu. C'est un exemple d'erreurs que l'œil cinématographique commet moins. A l'écran, une minute de l'expression d'un sentiment est la somme de onze cent vingt valeurs de ce sentiment, notées isolément au cours de ses variations en une minute de temps. Tandis que l'œil du spectateur compose un mouvement « qui n'existe pas », l'âme du spectateur compose une émotion, c'est-à-dire un mouvement de sentiments, « qui n'existe pas non plus ». Qui n'existait pas telle, à exactement écrire. Ce travail de construction dans l'esprit du spectateur est une mathématique inconsciente, comparable à celle que nécessite la compréhension musicale. Par le jeu des plus et des moins, bien des excès viennent annuler des manques. Ainsi les contradictions les plus apparentes, mais les plus superficielles, les plus variées, mais les plus trompeuses, celles qui simulent parfois, parfois dissimulent la véritable richesse sentimentale, se trouvent résolues. Ainsi les parasites qui produisent ces corollaires d'expressions fugaces, rapidement oscillantes, opposées, disparaissent. Ainsi le sentiment profond monte, plus pur. On voit de plus près ce qu'il est. On verrait mieux aussi qu'il n'y soit point. Car cet acteur, comme il y en a, qui ne compte que sur son tic d'orbiculaire pour nous émouvoir, n'a, sur six centièmes de seconde, que deux pour placer le point de son mensonge. Il n'est pas besoin de probabilités pour calculer que l'obturateur le fauche.

Tout n'est pas si bienveillant dans cette angoissante approche du cœur, qui est notre passion. Comme le cinématographe arrête et affole une roue tournant, il peut aussi reproduire d'un sentiment une évolution modifiée. Ne fixant que certains moments d'un rythme, rendre continu ce qui est intermittent ; n'en fixant que d'autres, jalonner une droite dans une ligne sinueuse ; selon des lois aussi mécaniques et précises pour ce tir à travers l'obturateur, que pour un tir à travers l'hélice, et d'autres enfin de cet ordre spirituel où nous plaçons l'arbitraire. Bien des efforts d'une âme ne percent pas à travers ce filtre, s'y enlisent, s'y faussent ou s'y amoindrissent. Quelques-uns en émergent, neufs, pour compter seuls.

Et tandis que l'on continue à mésuser de l'appareil de prise de vues avec la moralité du photographe qui travaille pour « passeports de suite », spontanément le cinématographe disperse et regroupe nouvellement les lieux de la personnalité, multiplie les sièges de l'âme, retrouve des dieux oubliés, en découvre d'inconnus. Un climat marque davantage que son paysage. La géographie est un peuple de personnes dramatiques que l'amitié et l'inimitié lient et délient entre elles, avec et d'avec nous, avec et d'avec des choses, des faits, des pensées. Une forêt, une eau, un rivage doivent être approchés avec inquiétude. Pour son rôle choisi entre cent lieux, celui-ci a-t-il laissé deviner son tempérament véritable. Ni les gestes du vent, ni les faits des hommes ne sont pareils parmi les arbres de

Châteauroux et ceux de Fontainebleau. La Seine a un maintien que le Rhône lui envie. Une guinguette à l'Île-Barbe et d'autres à Bougival et à Olivet sont inconciliables. A son dimanche de mai le plus fréquenté, en plein soleil, le vallon de Port-Royal est un personnage d'ombre et de solitude ; et tel roman fameux de « Lui et Elle » ne devrait-il pas s'appeler plus justement « Venise et Eux ». Que chaque terre ait ainsi, comme son ciel, son goût, qui ne le sente ? Mais où le cinématographe nous surprend, c'est qu'il dépeigne infailliblement ce goût-là, et, dans ce goût, ce qui y est unique et premier. Cela n'est pas qu'un lieu soit indifféremment la patrie de l'amour ou celle de la guerre ou celle du miracle. La pensée, cette force humaine, dépend, comme une frondaison, de son sous-sol où il y a la force d'une terre et de son ciel où il y a la force d'un monde. Et c'est le front de l'homme qui a les racines les plus profondes. Il y a toujours un rapport secret entre un voyageur et ce lieu qu'il paraît choisir pour s'arrêter. Sur ce secret le cinématographe se penche. Nous cherchons, pour situer les scènes de nos films, de « jolis coins » qui nous trompent souvent. Ainsi, sur une plage, des enfants ramassent, puis rejettent les cailloux et débris de verre rodés qui, mouillés, s'ornaient des plus belles couleurs et, secs, deviennent uniformément gris. Le charme de la Côte d'Azur réapparaît à l'écran comme inférieur à la sentimentalité la plus banale, ne convenant qu'aux actions très superficielles ou comiques. La Sicile, tout son luxe dehors, m'a trompé moins, mais davantage parce qu'elle promettait plus. Par contre, dans un pauvre village des Basses-Alpes, dans la monotonie berrichonne, les objectifs ont trouvé des nappes de photogénie. Terre inconnue, pourquoi le fer est-il ici aimanté ? Quelles étincelles souterraines désignent l'emplacement où sera une basilique ? Quelle sève, parmi les chênes d'une forêt, nourrit celui qui exaucera les vœux ?

Les parfums, les habitudes, les respirations ne se mêlent point sans alliance, ni échange. Les chiens empruntent du caractère de leur maître. L'habitant crée le climat de l'habitation. Et les objets usuels se plient aux gestes usuels, comme la plume de ce stylographe qui veut écrire d'une écriture droite et non pas penchée. Chaque décor a au moins un pôle d'attention et d'efficacité dramatiques, et nous disons bien que c'est un champ et qui a ses lignes de force. Autour d'un objet moralement important, tous les autres s'ordonnent, comme dans ces caricatures, faites en une minute devant le public, autour d'une cigarette progressivement rayonne le visage de M. Briand. Le caricaturiste express peut aussi commencer son portrait par l'œil ou la cravate, mais un décor mal centré, à l'écran, rejette le drame. Il n'est pas indifférent qu'on montre d'une bague qu'on échange le gros plan dans l'une des mains plutôt que dans l'autre, avec ou sans écrin, ou sans main. Cette immense image équilibre ou déséquilibre tout. S'il n'y avait pas de lumière qui les traverse, les pierres n'auraient aucun prix. Aucune vie les objets, s'ils ne conduisaient

cette électricité humaine que sont sentiments et pensées, cette électricité surhumaine que sont par exemple les ordres d'une hérédité. Certes le téléphone est un personnage, mais pourvu qu'il soit un relai de forces. Sinon, c'est danse de faux-cols.

Des plaisants, parmi lesquels Pierre Kefer, ont inventé « bicimidine ». C'est le titre d'un film qu'ils ont perdu avant de l'avoir tourné. Il existe néanmoins désormais. C'est un joli mot. C'est un nom. Les choses se façonnent des mots à leurs mesures. Les noms créent et recréent les choses selon eux. Les pouvoirs des noms sont bien supérieurs à ceux des mots. Nous lisons dans Ko-Kiuen : « Ne sachant point son nom, je l'appelle Tao. » Et maintenant si l'on prononce Tao, soyons sûrs qu'il vient. Le langage cinématographique est bien plus un langage de noms que de mots. L'image à l'écran prononce : « Venise. » Nous verrions du contre-plaqué et des piscines de notre banlieue. Mais la Venise de chacun de nous est là pour lui seul avec ce goût qu'il a d'elle. L'image à l'écran prononce : « Sacrifice. » Nous trouverions aux larmes un goût de sucre. Mais le sacrifice, appelé par son nom, est là, debout en nous, autour de nous. La glycérine, nommée larme, trouve sur nos joues le goût du sel. « Le semblable appelle le semblable », dit une autre magie de nègres qui jettent des seaux d'eau contre le ciel pour faire descendre de la pluie. Auteurs de films, que faisons-nous d'autre ?

Si l'on comprend que l'écran cinématographique est ce lieu où la pensée actrice et la pensée spectatrice se rencontrent et prennent l'aspect matériel d'être un acte ; que la succession de tels actes est la véritable action dramatique des films, je pense que c'est assez.

Photo-Ciné, février-mars 1928.

QUELQUES NOTES SUR EDGAR A. POE ET LES IMAGES DOUÉES DE VIE

Dans l'estime où l'on tient Poe, il y a souvent un contresens. Ce clair poète, aimant et juvénile, on le tient pour un fantaisiste macabre ou policier. La traduction sèche, incomplète du cœur, infidèle à la musique, mauvaise, que Baudelaire fit de cette œuvre, est une cause permanente de ce malentendu. Une autre est cette sorte énorme de succès que fait le public des kiosques et des gares. Baudelaire rôti, tendu à son enfer, ne jouissait que de se croire coupable et maudit. Poe était amour de l'innocence présente, croyait-il, dans les jeunes femmes, mélancolie et recherche magique de l'innocence perdue. L'un, satanisant, ne pouvait comprendre l'autre qui angélisait. C'est pourquoi on ne retrouve rien dans la traduction de Baudelaire du timbre de Poe. L'art qui créa les grincements et les bris du *Mauvais Vitrier*, pouvait-il dire les reflets infinis dans le cristal, les échos toujours prolongés, le souffle, qui jamais

complètement n'expire, du nom et du visage de certaines mortes, légers, labiaux, aériens comme cet Ulalume !

On visitait autrefois, au studio de la rue du Bois, une effrayante machinerie, haute de deux étages, grande comme un appartement, qu'un novateur, à l'époque, avait imaginée pour assurer les évanouissements des personnages de féerie. Construction finie, ce fut un scandale quand on s'aperçut que de simples mouvements du diaphragme faisaient mieux que ne pouvaient tant de poulies et d'engrenages. En préparant un film de Poe, la première intention est d'échafauder une technique immense et particulière. Technique faite, en main les images qu'on essaye d'orienter, on voit, aussi bien pour Poe, que la technique aujourd'hui peut résider presque uniquement dans le rapport qu'ont les images entre elles. La photographie qu'on vante devient l'ennemie du cinématographe. Il serait inouï qu'un écrivain sacrifiât, à la calligraphie, son style. C'est pourtant à ce sacrifice que court aujourd'hui une avant-garde dévoyée. Elle ne peut être que très simple, l'écriture d'un film de Poe qui, lui-même écrit : « ...il existe, sans doute aucun, des combinaisons d'objets très simples et naturels qui détiennent la force de nous émouvoir...¹ »

Mais quels objets si simples ? Surtout pas de macabre. L'horreur, chez Poe, est due davantage aux vivants qu'aux morts, et la mort elle-même y est une sorte de charme. La vie aussi est un charme. La vie et la mort ont la même substance, la même fragilité. Comme la vie soudain se rompt, ainsi la mort se défait. Tous ces morts ne sont morts que légèrement. Madeline et Roderick sentent qu'ils vont mourir comme nous sentons le sommeil nous gagner. Puis Roderick guette les bruits au seuil du tombeau, comme nous guettons à la porte d'une chambre qu'un hôte nocturne et fatigué, s'éveille. Le mystère est où se fait cet équilibre qui, tantôt présente une âme dans la vie, tantôt dans la mort. On pense aux périodes qu'il y a dans la chimie. *La Maison Usher* entre dans sa lumière cendrée. Il n'y a là rien d'horrible.

Et qu'y a-t-il de morbide ? Est-ce cette connaissance de la mort qu'on souhaiterait vraie ? Ou cette vue profonde, cette sensibilité déliée comme celle du médium et du poète, de la mère pour le fils, de l'amant pour l'autre, cette transparence des tombes ? Et était-il fou aussi, Novalis qui est mort d'avoir voulu mourir ?

Photo-Ciné, avril 1928.

Il me paraîtrait impossible désormais de tourner un film sans avoir d'appareil à grande vitesse à ma disposition. Il y a un infini de mouvements, d'expressions tant chez les interprètes-hommes que chez les interprètes-choses et dans tous les détails de chaque paysage, que l'appareil

1. Cette phrase par exemple dont l'affirmation indubitable est soulignée encore par des italiques dans le texte original est traduite par Baudelaire à contre-sens.

**L'« Edgar Poe »
de Jean Epstein**

de prise de vues ordinaire est mécaniquement incapable de comprendre, de saisir, de reproduire.

Il n'est pas question dans l'emploi que je fais de ce ralenti de décomposer seulement ou bizarrement quelques subtils aspects plastiques du monde mobile. Le ralenti apporte réellement un registre nouveau à la dramaturgie. Son pouvoir de séparation des sentiments, de grossissement dramatique, d'infailibilité dans la désignation des mouvements sincères de l'âme, est tel qu'il surclasse évidemment tous les autres modes tragiques actuellement connus.

« Je suis sûr et tous ceux qui ont vu certains bouts de films, sont sûrs avec moi, que si l'on cinématographiait à grande vitesse un prévenu pendant son interrogatoire, la vérité à travers ses paroles apparaîtrait seule, évidente, écrite, et qu'il n'y aurait plus besoin de réquisitoire, ni de plaidoirie, ni d'autres preuves que celle de ces images profondes. »

Photo-Ciné, avril 1928. Propos recueillis par Pierre France.

LES IMAGES DE CIEL

Comme c'est un besoin vital chez l'artiste, et qu'on ne peut lui reprocher de changer de temps à autre de croyances esthétiques, nous entendons maintenant professer ou que le cinématographe n'a fait aucun progrès depuis *L'Arroseur arrosé*, ou que le western américain est resté l'achèvement le plus pur de notre art. S'il est vrai qu'un paradoxe puisse animer l'esprit humain, il faut encore qu'il contienne dans son élégance un aspect de la vérité. Sinon, c'est humour.

★

L'occasion m'a été imposée de m'étonner des progrès réels survenus au cinématographe depuis cinq ans par cette *Belle Nivernaise* que Jean Tedesco représente aujourd'hui au Vieux-Colombier. Ce progrès — pour prêter le sens relatif ordinairement attribué à une variation dont la valeur est absolue — peut se chiffrer arithmétiquement et se résumer ainsi : le temps nécessaire à la lecture d'une image cinématographique par un spectateur moyen a diminué en cinq ans de trente pour cent. Il n'y a aucun film ancien, d'ailleurs, qui puisse être projeté sans donner une impression de lenteur et de rythme atténué. Et il ne s'agit pas là d'une généralisation hâtive du procédé que l'on appelle « montage rapide » et dont, par parenthèse, on abuse bien aujourd'hui, puisque ce raccourcissement est également et régulièrement nécessaire à chaque plan, même à chaque sous-titre.

★

Je vois là un témoignage précieux d'évolution. Chaque image a une valeur de surface et une autre de profondeur. En surface, on lit un tableau ; cadre du décor, pli du costume, allure du geste, harmonie de la lumière. L'art est ici plastique. A cause de lui on montait quatre mètres minimum de n'importe quel ensemble, pour que le spectateur ait le temps de voir. En profondeur, s'il y a profondeur, la connaissance d'une image est presque immédiate. La résultante seule de l'ensemble plastique agit, et moins que le sujet de l'image lui-même, que la situation de celui-ci par rapport aux autres sujets du contexte, par rapport à la pensée du film. L'image est un signe, complexe et précis, comme ceux de l'alphabet chinois. Laisser le temps à l'admiration du signe, c'est distraire le spectateur de l'idée du texte pour l'intéresser à sa typographie. La dramaturgie est une chose, et la calligraphie une autre, très subordonnée.

★

Il faut garder acquise cette technique photographique, mais ne plus s'en étonner. Puisque l'étonnement est un aiguillon utile, il faut le faire naître d'ailleurs. Voit-on l'écrivain qui se vanterait de sa belle cursive ? Et on voit encore moins celui qui se plaindrait de ne pouvoir noter toute son émotion, parce qu'il écrit d'une ronde très lente. La photographie peut maintenant être une ennemie. Souvent on ne trouve du cinématographe qu'en passant outre à la photographie. Je pense que le cinéma d'amateurs qui est en voie de naître nous donnera de bonnes leçons sur ce sujet.

★

Les cathédrales sont construites en pierres et en ciel. Les beaux films sont construits en photographies et en ciel. J'appelle ciel d'une image, sa portée morale qui est ce pourquoi elle a été voulue. On doit limiter l'action du signe à cette portée et l'interrompre aussitôt qu'il distrait la pensée et dérive l'émotion sur lui-même. Le plaisir plastique est un moyen, jamais le but. Les images ayant évoqué une série de sentiments ne doivent plus que conseiller leur évolution semi-spontanée comme ces flèches conduisent la pensée au ciel. Le film lui-même est une mélodie dont, sur la pellicule, n'est écrit que l'accompagnement, mais écrit de telle sorte que la mélodie ne peut pas ne pas se développer chez chaque spectateur.

Cinéa Ciné pour tous, 15 avril 1928.

L'ÂME AU RALENTI

J'ai négligé volontairement au cours de *La Chute de la Maison Usher* tous les effets plastiques que pouvait permettre l'ultra-cinématographe. Je n'ai cherché — si j'ose m'exprimer aussi prétentieusement — que l'ultra-drame. A aucun moment du film, le spectateur ne pourra reconnaître : Ceci est du ralenti. Mais je pense que, comme moi à la première projection, il s'étonnera d'une dramaturgie aussi minutieuse. Car, c'est la dramaturgie, l'âme elle-même du film, que ce procédé intéresse. Nous voici, aussi subtilement qu'en littérature, près de retrouver les temps perdus.

Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu'au ralenti un visage se délivrant d'une expression. Toute une préparation d'abord, une lente fièvre, dont on ne sait s'il faut la comparer à une incubation morbide, à une maturité progressive ou, plus grossièrement, à une grosse. Enfin tout cet effort déborde, rompt la rigidité d'un muscle. Une contagion de mouvements anime le visage. L'aile des cils et la houppe du menton battent de même. Et quand les lèvres se séparent enfin pour indiquer le cri, nous avons assisté à toute sa longue et magnifique aurore. Un tel pouvoir de séparation du sur-œil mécanique et optique fait apparaître clairement la relativité du temps. Il est donc vrai que des secondes durent des heures ! Le drame est situé en dehors du temps commun. Une nouvelle perspective, purement psychologique, est obtenue.

Je le crois de plus en plus. Un jour le cinématographe, le premier, photographiera l'ange humain.

Paris-Midi, 11 mai 1928.

LES APPROCHES DE LA VÉRITÉ¹

Un jour de vent, au-dessus de l'extrême pointe insulaire bretonne, je vis un couple de pigeons voyageurs venant de l'Océan. En deux grands cercles, les oiseaux reconnurent l'île, la terre ! Le battement irrégulier des ailes signifiait leur fatigue. Ils disparurent à l'est. Les marins qui se trompent chaque jour dans leurs dérives, considèrent ces navigateurs aériens avec un étonnement religieux.

J'ai longtemps regardé Spat dessiner. La pointe de son crayon est magnétisée comme l'oiseau. Le trait est destiné sans erreur à un seul but, comme le vol. Le crayon de Spat part et arrive ; sa route est le dessin. Mais je ne crois pas qu'à mi-chemin Spat, ni le pigeon sachent précisément où et comment ils vont ; ce qu'ils savent c'est qu'ils ont le don d'arriver.

La route d'un film est comme le vol de l'oiseau, comme le dessin de Spat. Elle est sûre et inconnue. Le pilote en est certain ; certain ni du but, ni des moyens ; certain comme l'insecte, comme l'abeille qui nourrit sa reine, comme la fourmi qui édifie sa fourmilière. Cette certitude est le

1. Article paru à la veille de la présentation de *Finis Terrae*.

cap du film. Elle est inexplicable et intransmissible. Le pilote est seul, sans aide possible. Les meilleurs conseils font les pires erreurs. Très tard dans le cours d'un film, son caractère définitif se laisse enfin entrevoir. Ce caractère est tellement imprévu que chaque film paraît comme une personne nouvelle, née spontanément.

Comme les féeries que nous représentent les savants, de l'extrêmement grand et de l'extrêmement petit, sont limitées par l'instrumentation, ainsi la conviction dramatique de l'écran est limitée par les imperfections matérielles, techniques. La plupart des films sont une imagination que l'auteur tente de faire paraître réelle. Donner à une idée de plus en plus exactement l'apparence d'un fait extérieur, est le progrès du cinématographe. Sans le film sonore, le film en couleurs et en relief, ce progrès était arrêté. En attendant, j'ai essayé d'obtenir l'illusion dramatique en quelque sorte à rebours, en donnant à une réalité existante les caractères plus généraux de la fiction. J'ai tenté de faire paraître la vérité, fabuleuse.

Et je ne saurai plus comment guidé, je fus chercher en Bretagne les éléments authentiques de ce film qui est devenu « Finis Terrae ». Cela n'est pas qu'un lieu puisse être indifféremment la patrie d'un amour ou celle d'une guerre ou celle d'un miracle. Il y a toujours un rapport secret entre le voyageur et la terre qu'il paraît choisir pour s'arrêter. Concarneau, Audierne, Douarnenez, paraissent de l'Italie. La Pointe du Raz est habitée par un peuple de mendiants. Sein a abandonné ses plus belles filles aux bars de Brest. Et ce serait à croire qu'André Savignon ne vît Ouessant qu'à travers des jumelles et sa faconde. Je revins étonné comme un sorcier pour la première fois bredouille, ne voulant avouer à personne.

Il y a pourtant un mystère dans cet Extrême-Occident. Par quel ordre un millier d'hommes vit-il de la naissance à la mort sur un îlot de moins d'un demi-kilomètre carré, sans eau sinon de pluie, sans culture, à la merci des continuelles tempêtes de l'hiver ? Quelle est cette interdiction qui pèse sur eux, de participer à la civilisation continentale ? Pourquoi préfèrent-ils le risque de la disette à une traversée de quelques heures. Les hommes sont marins ou pêcheurs ; mais les femmes ont peur de la mer et sont malades dès qu'elles mettent un pied à bord. Une épouse, en vingt-huit ans de mariage, avait cohabité en tout avec l'homme, matelot, pendant sept mois ; elle gardait la maison, dans l'île, et élevait deux fils pour une destinée pareille à celle du père. Telle autre n'ayant jamais été à terre, ne sait quelle bête ce peut être. Quand elle voit un cheval sur une carte postale ; elle dit : « C'est un grand cochon. » Les Sénans et les Ouessantins ne ressemblent guère d'ailleurs aux Bretons de la terre. Leur type rappelle l'Orient. Ils ne se marient le plus volontiers qu'entre eux. On supposerait quelques très vieilles colonies de navigateurs, venus d'où ?

J'avais donc mal regardé ; ce n'était pas qu'il n'y eut rien à voir. Méfiant, j'emportais au second voyage les sept yeux d'un appareil. Cette

persévérance eût sa récompense dans la découverte derrière leurs fumées de goémon des deux îlots Bannec et Balanec, et de cette colonie fraternelle des pêcheurs de goémon, des « faucheurs de la mer ». Là et en eux se résume ce mystère des hommes voués à une terre qui n'est que rocher, à une mer qui n'est qu'écume à un métier dur et périlleux, obéissant ainsi à un ordre haut.

Une irrésistible force de persuasion jaillit de l'image animée quand celle-ci a le caractère de la sincérité. La cinématographie d'un objet jouant son rôle dans un drame, apporte toujours la conviction. Un objet ne ment pas. Le métier de l'acteur est au contraire trop souvent une école de mensonge obligatoirement. Les expressions sincères, les gestes naturels devaient être et sont encore évités, décomposés, prolongés, « tenus », stylisés, parce que trop rapides, illisibles à la cadence des prises de vues et des projections ordinaires ; seul l'enregistrement à 30 ou 40 images à la seconde permet de supprimer ce premier caractère mensonger du jeu de l'interprète.

Le maquillage d'autre part met gravement en danger la vérité d'une expression. Pour peu qu'on ait vu un seul film réalisé sans que les interprètes en aient été maquillés, on ne peut s'empêcher de sourire en constatant l'extraordinaire déformation d'un visage, la paralysie de ses traits les plus fins et les plus mobiles sous un masque de pâte.

Aucun décor, aucun costume n'auront l'allure, le pli de la vérité. Aucun faux-professionnel n'aura les admirables gestes techniques du gabier ou du pêcheur. Un sourire de bonté, un cri de colère sont aussi difficiles à imiter qu'une aurore au ciel, que l'Océan démonté.

« Finis Terrae » essaye d'être le « documentaire » psychologique, la reproduction d'un bref drame composé d'épisodes qui ont eu lieu, d'hommes et de choses authentiques. En quittant l'archipel d'Ouessant j'ai eu l'impression d'en emporter non un film, mais un fait. Et que ce fait transporté à Paris, il manquerait désormais quelque chose à la réalité matérielle et spirituelle de la vie aux îles. Travail de mage.

Photo-Ciné, 15 novembre-15 décembre 1928.

NOS LIONS

Les Ouessantins sont grands donneurs de surnoms. Eux-mêmes s'appellent « Maout », c'est-à-dire « moutons », l'animal pullulant dans l'île, comme ailleurs le lapin. Les Molénais, d'une petite île voisine, pêcheurs et navigateurs renommés, mais vaniteux insupportables, se nomment « Sereou » ou mouettes. Ayant terminé les prises de vues en mer, lorsque pour achever le film nous amenâmes à Ouessant les deux interprètes principaux, jeunes goémoniers de Bannec, ils furent baptisés « Lions ».

Il y avait quelque apparence. Moi-même quand, pour la première fois, à bord de la petite *Hermine*, le patron Morin me fit découvrir les îlots Bannec, Balanec et leur colonie de pêcheurs de goémon, je ne manquai pas d'être impressionné par l'air farouche de ces êtres amphibies, tantôt trempés par les embruns, tantôt suant au feu de leurs fours à soude ; parlant mal le français, feignant une très digne indifférence à l'égard du visiteur inattendu ; travaillant avec un effort ininterrompu de bête de trait ; apparaissant hors de la fumée âcre, y rentrant selon la brise ; habitant des trous entre les rochers ou de vieilles coques renversées ; non sans majesté, ni richesse à eux, sauvages contemporains. Morin se fit interprète et, moyennant une petite indemnité, les goémoniers consentirent à se laisser diversement photographier, ironiquement indulgents à notre caprice. Alors j'ignorais encore l'échelle des valeurs aux îles et qu'un litre de rouge en nature, à cause de la difficulté à se le procurer, est préféré à deux fois son prix en espèces. En trois courtes heures, car la marée pressait, je remarquai déjà les deux camarades de travail qui devaient être ensuite parmi les principaux interprètes de *Finis Terrae*, scénario dont ces îliens eux-mêmes me fournirent peu à peu presque tous les éléments.

Jour par jour, trois semaines plus tard, le canot faisait la navette entre le bord du « Pampero » et une crique de Bannec. J'engageai les deux goémoniers à suspendre leur travail pour se tenir à la disposition du film pendant trois mois.

L'organisation des équipes de goémoniers est patriarcale ; tous les membres d'une équipe sont, en général, frères ou cousins ; l'aîné est le chef, les cadets ne feraient rien sans son autorisation. Et le plus vieux Breton n'est pas le moins têtue. Les négociations n'auraient pas abouti s'il s'était agi d'engager l'un des deux pêcheurs ; aucun d'eux n'aurait osé quitter seul son clan.

Lorsque à l'occasion d'une fête, ils purent un mois plus tard, aller passer une demi-journée dans leur village sur la côte, leurs parents les accueillirent avec des larmes de joie. La nouvelle, en effet, s'était répandue qu'ils avaient été achetés par des Bohémiens, qui leur cassaient bras et jambes dans un cirque. Le plus jeune (vingt ans) m'a avoué plus tard que, lors de la signature du contrat, lorsqu'il alla cacher, dans la paille de son hamac, le premier billet de mille qu'il touchait de sa vie, il croyait sincèrement s'être vendu, corps et âme, comme « au diable ». Ai-je besoin de dire qu'il croyait au diable et à toutes sortes de revenants, dont il n'aurait pas prononcé le nom, pour un autre billet de mille, après le crépuscule.

Le grand air farouche de nos goémoniers était donc surtout fait de timidité, de retenue, de peur de « manquer ». Ce fut le seul obstacle vite dissipé, au début de notre travail, auquel les deux jeunes gens mettaient

une bonne volonté, un désir de bien faire, une crainte des reproches, une gourmandise de compliments qui nous étonna dès le premier jour.

Il faut noter que ni l'un, ni l'autre n'avaient pour ainsi dire, vu de cinéma. Et que, lorsqu'ils en virent — ce qui leur arriva une fois à Brest, en notre présence — ils s'amusèrent follement mais n'y comprirent rien et furent incapables de raconter le très simple film américain, regardé un quart d'heure avant.

Tout ce qu'on leur demandait était absolument neuf pour eux, néanmoins la « seule » chose qu'ils eurent réellement à apprendre, ce fut de ne pas regarder vers l'appareil, ni vers moi quand je leur parlais pendant le jeu. Par ailleurs, l'aîné, comme tout Breton et doublement comme tout Breton qui revient du service, savait une foule de chansons qu'il accompagnait d'une demi-douzaine de gestes stéréotypés. Il fallut aussi leur faire renoncer à cette mauvaise habitude d'acteur.

Une semaine suffit à cette mise au point. Les deux goémoniers se sentaient désormais les héros du fait divers que nous reconstituions à Bannec, après l'avoir emprunté à la tradition orale sur les lieux mêmes.

L'isolement, la monotonie de la vie sur ces îlots, pèsent souvent à ceux-là mêmes qui y sont le plus habitués. Les dimanches où l'on ne travaille pas, où l'on ne sait pas où trouver de l'ombre, car il n'y a pas de végétation plus haute que la cheville, voici le jeu, tout à fait mental, des désœuvrés.

L'un d'eux dit : « Il y aura de la brume cette nuit. »

Un autre répond : « Il n'y aura pas de brume parce que le vent vient du nord. »

Un troisième intervient : « Tu n'es pas fou ! Le vent est au suroît. » Et les voici engagés dans une dispute, à laquelle vont participer avec violence, pendant l'après-midi entière, tous ceux qui s'ennuient. Chacun soutiendra avec mille arguments une opinion quelconque, souvent absurde, que lui-même sait absurde, en se jouant et en jouant aux autres, la comédie de la conviction, de l'indignation, de la colère. Ce sont de véritables représentations, interminables, bruyantes, où le point d'honneur est de ne se trouver à court ni de répliques, ni d'injures. Ainsi le temps passe ; l'ennui est chassé ; l'heure du sommeil vient avec le soleil couchant. Je ne suis pas loin de penser que ce jeu de disputes imaginaires a beaucoup aidé nos goémoniers à extérioriser leur personnage. Ils ne jouèrent pas le scénario, mais il jouèrent au scénario, comme à leurs controverses comiques, comme les jeunes collégiens, en sortie, jouent à la petite guerre. La spontanéité, la justesse et la conviction de leur jeu ne peuvent s'expliquer autrement. Pour faciliter leur tâche imprévue, ils furent contraints le moins possible par les limites du métier cinématographique. Ainsi, ils agissaient, s'exprimaient, parlaient (en breton) tout à leur aise ; c'était aux appareils à modifier leur cadence pour rendre à l'écran le jeu des interprètes parfaitement lisible.

Au bout de peu de jours de ce travail nouveau, auquel les jeunes gens prenaient d'autant plus de goût qu'ils sentaient y réussir, une curieuse émulation naquit entre eux. Chacun aurait voulu mieux faire ou, en tout cas, aussi bien que l'autre. J'arrête, en général, les prises de vues par un : « C'est très bien. Merci. » qui ne veut rien dire. Je m'aperçus qu'il ne fallait pas oublier cette phrase sous peine d'inquiéter soit l'un, soit l'autre des interprètes. Longtemps, recommencer une scène, passa dans leur esprit, pour une sorte de punition et de honte. Et si, par suite des circonstances de la réalisation, l'un d'eux restait quelques jours seul sans tourner, on le voyait devenir maussade. On juge par là de leur ardeur au travail. Malgré cet amour-propre, ils furent toujours l'un pour l'autre, et tous deux pour nous, camarades charmants, corrects et témoignèrent souvent d'une finesse spontanée de sentiments qui leur acquit vite la sympathie générale.

On me demande souvent pourquoi je me suis adressé à une interprétation entièrement indigène. Me voici obligé de répondre. Parce qu'aucun professionnel n'aurait pu rendre ce type d'hommes et de femmes avec le même accent de vérité. Parce que dans ce cadre, et cette atmosphère *authentique*, tout « jeu » aurait détruit l'esprit même dans lequel le film est conçu.

Et je ne voudrais pas que l'on considère ce film, à interprétation naturelle, comme une exception, l'application d'une sorte de procédé, de truc encore, vite usé. Je crois, au contraire, que l'on devra s'adresser, de plus en plus, à de tels interprètes naturels, dans tous les pays, dans toutes les classes de la société, dans toutes les professions ; que l'on devra utiliser les décors naturels, des scénarios vrais, des atmosphères authentiques que l'écran transplantera.

Ainsi seulement, on obtiendra ce qui prime tout, la conviction dans l'œuvre et l'on échappera à ce conventionnel qui est l'un de nos plus grands défauts.

L'Ami du peuple, 11 janvier 1929.

Le cinématographe dans l'Archipel

Au bout des kilomètres comptés, c'est l'annonce mystérieuse de l'étape. Dans le ruissellement sur le pare-brise, la ville jette sa première étincelle. Sur le verre vibrant, une à une les gouttes s'allument. Des étoiles s'écoulent dans les filets de la pluie, groupent et regroupent un ciel affolé, se fuient et se rejoignent, sont emportées par l'averse et soudain remontent le courant, grandies, multipliées, serrées, couvrent tout l'horizon de signes vifs. J'y cherche mon sort de voyageur. Déjà les

Du Croisic à Ouessant

1. Article écrit dans l'île d'Ouessant pendant la réalisation de *Finis Terrae* et publié partiellement dans *Les Arts mécaniques*, décembre 1928.

chaînes des feux étrangers encerclent notre intimité qu'il y a dans la voiture. D'une flamme naît l'autre ; ainsi une allée. Une nuée se condense en cent paillettes, bien rangées dans un rectangle. Usines, hôpitaux, hôtels, ces météores suivent leur orbite, se vissent haut dans la nuit, tombent à notre rencontre. Le volant oscille, règle ces gravitations, commande à la géographie. Nous entrons dans une ville que nous avons désembrouillée, nommée, mise en ordre.

Douce, douce SEINE ! vous donnez, vous guérissez les fièvres ! Avec vous nous coulions sous les platanes et les feux du bord assemblaient ces papillons nocturnes dont les ailes, touchant nos fronts, les marquaient de cendres. Le fleuve, le ciel et les rives faisaient corps avec la nuit. Il y avait toutes les nuances du noir : les nuages, l'eau, les collines. Les arches des ponts nous avalaient et nous rendaient avec un écho sourd, souffle patient de la machine. Le cortège des péniches était invisible. Le pilote tenait embrassée la roue du gouvernail et regardait. Que pouvait-il voir. Autour de ses yeux mi-clos, le rayonnement des rides restait figé. La sirène fonça dans la nuit, s'acharnant. Le capitaine étendit le bras vers rien : « Ma fille est là, dit-il, chez les religieuses. » Il ne savait pas parler. Je ne pouvais pas voir.

Un train, l'auto nous eussent ramenés à Paris en trois heures. Mais cette lenteur, ces méandres nous avaient bien plus éloignés. Qui se fie à l'eau, même douce, voit l'autre visage de la terre. Pour le navigateur, la terre emprunte des charmes marins. Elle glisse, fait la houle, écume de blés, jette ses arbres comme de durables brisants. La terre se fait, déplie ses reliefs, coule et s'oriente. Autour de son clocher, le village tourne. La première vertu de l'eau est patience.

Patience, patience ! Le feu de BELLE-ÎLE rougeoyait par le travers. Le moteur et les gramophones étaient stoppés. Seule la vergue de flèche geignait contre le grand mât. Les vents jouaient. Nous sentions à peine notre appui sur l'eau et sur ce pont élastique. Pieds muets, allaient les matelots couleur de marine. Je partais cinématographier les hommes de quatre éléments les brûleurs de goémon ; ceux qui trempent leurs bras dans la mer et le feu, qui naviguent aux brises, et s'étendent pour dormir sur les moindres des terres émergées. S'il y a une alchimie, l'âme de tels hommes ne peut décevoir. Elle ne déçoit point.

Et dès l'autre nuit, tous mes amis perdus, les seuls très chers, naviguaient avec moi. Et même ceux qui auraient pu être mes amis, mais ne le furent point, encore que je les en eusse dans le temps priés, vinrent à bord. Sous la lampe, oscillant dans son cadran, à la tête de mon lit, je tournais les pages et les images. Voilà comme vous êtes, photographies ! De l'adieu seul, vous recevez vie ! Seuls les visages perdus s'animent et m'arrêtent, échappent au comique froid, à la pauvreté maladroite qu'il y a toujours dans ces souvenirs. Chaque moment possède une qualité que l'obturateur le plus rapide ne saurait saisir : c'est la qualité d'être :

le présent. La mort seule — il y en a de toutes sortes — fait cette retouche. D'elle les portraits reçoivent ce qui est insaisissable. Alors apparaît que dans une petite image de six centimètres carrés, obtenue par jeu, gardée par oubli, un mort a traduit toute son âme, ce mort, qui est plus grand que les mesures, ce mort qui est toujours et partout. L'image, comme vingt autres de ce jour-là, n'était signe que de temps perdu. Mais parce qu'il y a là, bras dessous bras dessus, un mort parmi nous, la voici empreinte de vérité. Des maîtres ont travaillé, leur maturité durant, à représenter volontairement des figures profondes auxquelles ils ne sont pas arrivés à donner cette vraie vie. Derrière un objectif de bazar, un obturateur s'étant ouvert pour un vingt-cinquième de seconde, la mort survenant, fait un chef-d'œuvre. Nous ne croyions pas qu'à cet instant banal d'une journée ordinaire, qu'à chaque instant, l'homme paraisse tout ce qu'il est.

Il y avait image de rires comme on en fait au début de vacances. Depuis la mort, ce rire rit autrement. Personne ne pouvait même savoir qu'on puisse rire si profondément. Rire et dire le courage, l'acharnement, la cruauté. Rire avec un air de souffrance, d'insouciance et d'agonie. Rire et mentir. Rire têtu et exigeant, égoïste et indifférent... Rire avec toutes les armes de sa vie, avec tout son mal et tout son bien. Nous n'étions qu'arrêtés, en route, en panne. Celui qui était notre compagnon encore, le visage clair, les mains noires, bourrait sa pipe. Trois autour de lui, nous n'avons pas vu le secret entier de lui-même qu'il étalait à ce moment-là. Nous n'aurions eu qu'à lire — semblait-il — cet homme, le plus renfermé. Ce n'était pas franc, mais transparent que l'avait rendu la mort. Est-ce croyable, même, que ce port de tête, surpris alors que nous blaguions, dise aujourd'hui tant de volonté opiniâtre et téméraire qui n'apparaissait pas, tant d'échecs passés dont il ne parlait jamais, et même ce bref terme de succès pour lequel il travaillait tellement en secret. Envoyés, morts, c'est seulement qu'on apprend le but de vos guerres. La mort explique enfin tout d'une vie. Aucun relief n'est plus profond que cette stéréoscopie funèbre. La mort seule donne aux images la vie la plus vraie.

Vivants, chaque instant nous change. Nul ne sait de l'homme qui n'a encore jamais menti au cours de sa vie, quand il dira son premier mensonge ; ni du menteur dont on a déjà désespéré, quand enfin sa parole aura la force de sa première sincérité. On ne peut faire confiance ni au bien, ni au mal, vivants. La mort bloque cette instabilité. Elle seule de chaque vie nous montre une certitude : qui est qui. Le vivant ne devient lui-même que mort. Dans le mouvement incalculable d'une âme, la mort fait l'ordre. Cette haine qui paraissait tant chez le vivant, n'est plus rien chez le mort ; et une loyauté que le vivant n'avait osé manifester devant aucun vivant, le mort soudain en resplendit tant qu'on l'aime. Mort ! nous comprenons que vous auriez pu être beau et sage ; il n'a pas dépendu

de vous. Tout le trouble, tout le secret, toutes les contradictions, tous les errements, toutes les marches et contremarches, tous les piétinements d'une vie, à la mort s'expliquent et s'ordonnent. Une mort est une vie qui se cristallise. Une mort est l'harmonie d'une vie. Le vivant s'exprime supérieurement dans le mort qu'il devient. Un mort est plus sincère que le vivant qu'il était. Le mort promet au vivant que, mort, il agira et subira avec plus de justice.

Connaître — c'est un lieu commun — consiste à imaginer comment une chose est aussi ce qu'elle ne paraît pas. Ainsi la mort est un merveilleux connaisseur de l'homme. Les distances non encore calculées qu'elle jette, font apparaître d'une âme l'ordonnance profonde. Souvent cette perspective de la mort prolonge des apparences la plus fugitive, désormais seule vraie et efface tout d'une vie, sauf quelques minutes auxquelles on n'avait pris garde et qui durent ce que — et on ne le calcule pas non plus — dure la mémoire. Les visages des morts n'ont qu'un regard, et plus d'yeux ; que leur plus claire pensée au lieu de front ; qu'un timbre dans la voix ; qu'une expression et plus de traits. Ils n'ont qu'un geste et plus de mains. Ils n'ont pour corps que la volonté qu'ils ont eue. C'est ce corps plus profondément vrai que les vivants reconnaissent. Dans ses morts, l'orphelin reconnaît enfin son père qui n'est plus un fils aussi, un mari, un homme, mais son père seul ; et il reconnaît aussi l'amour maternel plus pur que sa mère n'avait su le vivre. Et le veuf ne reçoit enfin pleinement que de la mort, son épouse, telle exactement qu'il l'aime et pour lui seul. Et les amis ne parviennent à l'intimité véritable que lorsque chez l'un d'eux se lève la mort.

Comme la mort, le cinématographe — et sinon il n'existerait guère — est un instrument de justice. C'est pourquoi le premier sentiment que tous, régulièrement, ont de se regarder à l'écran, est l'horreur. Celles-là pleurent ; ceux-ci se détournent ; d'autres refusent. Personne ne supporte cette dépouille : son image. Cinématographiés, nous paraissions davantage tels que nous fera la mort. La mécanique de vivre empêche les vivants de bien s'entrevoir. Le conducteur au volant, sauf la route, ignore tout des pays qu'il traverse. Rarement une vie paraît avec son sens avant la mort. Les transparences du cinématographe ne vont pas si droit au fond de l'âme que celles de la mort. Mais elles en approchent dans le demi-jour, dans la mi-chaleur de la vie, quand l'âme étire ses grands membres nouveaux contre les portes d'os de son temple d'épiderme. Cette photographie des profondeurs voit l'ange dans l'homme comme le papillon dans la chrysalide. La mort nous fait ses promesses par cinématographe.

Chacun a vu cent fois cette cinématographie fantastique d'une roue tournant, que l'écran montre ne tournant pas, tournant à l'envers, tournant à l'endroit, échappée à l'ordre. Et tous nous avons négligé ce signe qui est au seuil du cinématographe. Pourtant, n'est-ce pas digne d'attention que le cinématographe recompose, avec les éléments d'un mouvement,

un autre ; qu'il soit infidèle à notre réalité¹. Est-il croyable que le cinématographe reconstruisant à sa manière le mouvement des machines, et la course des projectiles et le vol des oiseaux et la vie des fleurs et des larves, reproduise seule intacte l'image de l'homme ? Le calcul qui prévoit bien les modifications cinématographiques du mouvement de la roue, prévoit aussi bien les transformations de cette apparence de l'homme que l'on appelle son expression. Or il n'y a aucune apparence nulle part sans raison essentielle. Une apparence nouvelle suppose une essence nouvelle, la rend nécessaire. Ainsi le cinématographe crée un nouvel aspect de l'âme.

Que l'on y songe encore peu, la faute en est à l'extrême jeunesse, à l'extrême brutalité de nos appareils d'enregistrement cinématographiques. Notre cinéma est sans couleurs, sans relief, sans voix. A peine soupçonne-t-on l'analyse et la synthèse des gestes, leur microscopie, leurs valeurs psychologiques différentes à des rythmes différents, études qui seront courantes dans quelques années par le moyen des enregistrements à des vitesses très variables. On vient de réaliser pratiquement la cinématographie phonétique. Croyez-vous qu'un mensonge cinématographié au ralenti pour l'œil et pour l'oreille, pourra échapper à la vérité ? Un homme ne sera-t-il donc pas plus sûr et plus près de l'âme d'un autre homme ? Dans l'individu, on dégagera cette constante qu'on nomme personnalité. Dans la famille on recueillera les signes de cet ange qu'on appelle l'hérédité. On pourra clairement écrire le conflit de deux sangs. On verra les signes de leur accomplissement et de leur mort apparaître chez les tout jeunes gens, grandir lentement avec eux. On verra que la santé n'est que l'équilibre entre plusieurs maladies bienfaisantes et nécessaires. On verra que la vie et la mort s'accompagnent, jouent entre elles, se préviennent de tout, ne peuvent jamais se quitter.

Ce quatrième matin à Brest, nous nous pourvûmes d'un pilote, les *Instructions nautiques* déconseillant à tout voilier de s'engager dans le Fromveur que depuis nous traversâmes trente et quelques fois. Le pilote fit sa route par le grand tour, le chenal de La Helle, au large de La Jument. Par le temps clair qu'il faisait, n'importe quel automobiliste, carte en main, aurait su faire de même. Mais ce pilote, pourtant râblé, jeune et rougeaud, avait l'âme exubérante et inquiète. Dès la sortie du Goulet, il commença à tue-tête la prédiction des catastrophes. Doubtant Saint-Mathieu, il ne prévoyait plus que brève vie pour notre frère navire. S'engageant dans le Fromveur, il percutait avec des mines funèbres la coque du you-you de bord. Il arpentait le pont, criant des récits de désastres et ne s'interrompant que pour descendre tous les quarts d'heure au poste d'équipage, consulter nos cartes. Qu'un pilote eût tant besoin de cartes me parut suspect. De fait, c'était la cambuse à vin qu'il consultait et d'où lui venait tout ce lyrisme magique. Lorsque nous mouillâmes dans la baie de Portzpol, il était saoul perdu.

1928-1929.

1. Les mathématiques physiques expliquent naturellement le phénomène, comme elles expliquent les aurores et les couleurs, raisonnant le comment du signe, muettes sur son sens.

DE L'ADAPTATION ET DU FILM PARLANT

Je ne vois pas, dans le travail de création d'un film, de différence entre scénario original et scénario adaptation. Faire un film d'après un fait divers de dix lignes ou d'après une nouvelle de quinze pages ou d'après un roman en deux volumes, n'est-ce pas la même chose ? Le fait divers de dix lignes ou le récit entendu en deux cents mots sont tenus pour scénarii originaux ; pourquoi ? On reconnaît à ces professionnels qui adaptent un roman au théâtre, toute licence de modifications exigées par la dramaturgie et la mise en scène théâtrales. La cinématographie d'une pièce ou d'un roman n'est pas la photographie de cette pièce ou de ce roman. Je traite tout scénario comme original, comme m'appartenant depuis le premier moment de la réalisation jusqu'au dernier. J'avais lu *Mauprat* il y a quinze ans ; je ne l'ai relu que pour corriger mes titres, après l'achèvement du film ; le sujet du film *Mauprat* est le souvenir de ma première compréhension enthousiaste et très superficielle du romantisme. *La Chute de la Maison Usher* est mon impression en général sur Poe. Que l'on me reproche, si l'on veut, d'avoir représenté carré, le portrait ovale...

Sa tête est un film muet. Mais il peut être sonore comme n'importe quel film, même vieux d'avant la guerre ; il suffit d'un phono amplificateur spécial dont il existe vingt-cinq modèles différents dans le commerce, tous imparfaits encore et bien inférieurs à la Voix de son Maître, petit modèle portatif.

Je ne suis pas du tout adversaire du film parlant, ni sonore. Je suis seulement étonné qu'on appelle « film parlant » de petites chansons filmées dans le genre de celles que réalisait Lordier avant la guerre et qu'on appelle « film sonore » un film bien muet projeté avec accompagnement de haut-parleur. Pour le moment, tout cela est du bluff.

Mais il est évident que le jour où le film véritablement parlant et sonore, en couleur, en relief aura été mis au point, et recréera la réalité, aucun autre spectacle ne pourra lui faire concurrence.

Propos recueillis par Pierre Leprohon, « *Pour vous* », 17 octobre 1929.

LONDRES PARLANT

Un technicien est un professionnel chargé de résoudre les problèmes techniques qui embarrassent une entreprise. Le technicien voit donc son importance croître directement avec la raison de son être : la difficulté. Maeterlinck a répandu cette vérité : l'individu contribue à créer l'événement qu'il paraît subir. A un même point du temps et de l'espace, le peureux aperçoit et réalise une défaite ; le héros, une victoire ; le religieux, un miracle. Le technicien, lui, crée une difficulté, d'autant plus complexe qu'il est plus élevé dans la hiérarchie des techniciens ; quitte à la surmonter de plus haut.

Dans ce premier état muet du cinématographe, parmi nos opérateurs il y a déjà des techniciens. Ils sont environnés de difficultés. Les hauts sommets condensent ainsi autour d'eux les nuages et s'y cachent.

Dans le second état du cinématographe — le sonore — qui ne sera pas le dernier, il y a beaucoup de techniciens. Il y a énormément de difficultés.

Comme l'on sait, un studio de prise de sons doit être un lieu paisible, silencieux, abrité. Le studio X... où j'arrive et où — m'affirme-t-on — l'on obtient le meilleur rendement sonore, est en plein quartier ouvrier de Londres. Il contient d'ailleurs deux studios superposés, et l'on enregistre dans l'un tandis qu'on plante, à coups de marteaux, un décor dans l'autre. Toutefois, des lampes rouges s'allument pour signaler une prise de son, immobilisant le profane dans les couloirs et jusque dans le vestibule dont la porte demeure ouverte sur la rue sonore au maximum.

On veut bien me guider jusqu'à la cabine cloîtrée où la voix s'inscrit sur la pellicule. A la personnalité qui nous accompagne, je demande quelques renseignements sur le R.C.A. Photophone. Et je m'éloigne peu de la réalité en résumant notre entretien ainsi :

— Dans cette petite boîte, m'est-il répondu, il y a, en vérité un petit miroir... oui, en vérité, un petit miroir... c'est très simple, en vérité, un petit miroir !...

J'attends vainement d'en apprendre davantage. Feignant de réfléchir, j'interroge ensuite :

— Mais ce miroir est-il plus petit que la boîte qui le contient ?

Mon interlocuteur médite à son tour, évitant cette interpellation, puis parle d'autre chose. Qu'il ait besoin de techniciens, ce directeur, cela ne fait aucun doute. Mais que les techniciens aient besoin de chefs comme lui, cela est encore plus sûr.

Des portes glissent. Nous sommes, avec l'opérateur de son, entourés d'écorce, dans le tronc du film. Devant nous, sur un dépoli, en flèches de lumière, s'inscrit le dialogue dramatique qu'au premier étage prononcent les acteurs. L'opérateur de prise de son est un homme pondéré ; il craint les éclats de voix et ces passionnés murmures où l'émotion se manifeste ; il veut un enregistrement impeccable, c'est-à-dire régulier ; il connaît exactement la hauteur de flamme correspondant à une modulation harmonieuse et moyenne ; il ignore que le scénario exige ici un cri rauque de détresse ; il ne s'occupe pas du drame, mais de son ampère-mètre. Qu'importent les vies bouleversées ! Qu'importent les rires, les pleurs, les soupirs, pourvu que les doigts de l'opérateur tournent diligemment les manettes, ramènent toutes les expressions de la voix de l'homme à cet optimum de reproduction, à ce timbre standard. Pourtant, sur le plateau, le metteur en scène, les acteurs s'efforcent vers une illusion, vers une vérité, pour répandre la conviction. Enfin ! la femme s'est arrachée un sanglot sincère et l'homme a pu imiter un mensonge. Enfin,

l'électricité a coulé autrement dans les fils, téléphonant les cœurs. Mais le reflet de ces cœurs brûlants éblouit l'opérateur dans son sous-sol ; il ordonne ces éclairs sur son transparent ; il défait l'élan, la force, la grâce, la pitié, il détruit ce qu'il devrait aider à construire, mais dont il n'a aucune idée ; et cette destruction à laquelle il s'applique de sa meilleure volonté, lui est la première de ces difficultés artificielles du sonore. Ayant créé cette difficulté inutile, parfaite préméditation, l'ordre l'empêchant. L'ordre est un équilibre comme la santé qu'une locution populaire juge : « état précaire ne présageant rien de bon ». L'ordre est un point mort, infécond. Le désordre réalise cette « *tension* », selon le mot de Keyserling, nécessaire aux naissances. La paix est absence de vie. Le génie s'avère dans les guerres de l'âme et il faut déjà de grandes batailles pour que le moins l'esprit souffle.

Eh bien, réjouissons-nous ! Espérons ! Je l'écris avec moins d'ironie qu'on ne m'en attribuera. Le désordre dans un studio de prise de sons atteint fréquemment au sublime, et non seulement à Londres. Je n'entreprendrai pas une charge facile où quelqu'un pourrait à tort se reconnaître. Je pense en général, et d'un tel désarroi qu'il est de bon augure. Mais il doit devenir le fait et le profit d'un seul. Certains hommes savent être la tête d'un désordre, l'orienter. Ces créateurs ne produiraient pas dans l'ordre et l'habitude. Mais le désordre du sonore est encore naïf et sans bénéficiaire. Il manque cet arbitre qui, seul, de haut, voit la profondeur à travers les remous superficiels. Jusqu'ici aucun film parlant, ni sonore, n'a eu d'auteur, n'a été une œuvre. A chaque fois une équipe de spécialistes écartèle un scénario. Comment ne s'échouerait-il pas un navire dont un capitaine dispose quant à la voile, un mécanicien quant au moteur, un timonier quant à la direction, tous sans coordination entre eux ? Je pense que celui qui a l'idée d'un film ou qui accepte la responsabilité d'une telle idée, doit en diriger l'exécution seul. Dans la réalisation d'un film parlant, quant à présent, ce chef n'a qu'un rôle signalétique ; parfois il lève les bras pour exprimer qu'il ne commande rien, ni à personne.

Pensons pourtant que le cinématographe du son est, comme l'autre, du cinématographe ; étymologiquement : la description d'un mouvement dans l'espace, espace dont nous connaissons ainsi quatre dimensions. Les acteurs de théâtre et les littérateurs mésusèrent du cinématographe à ses débuts, les sous-titres étant ce qu'ils y comprenaient. Passèrent ensuite les peintres ; ils reviendront — hélas ! — lorsque la cinématographie de la couleur entrera dans le domaine commercial. Maintenant nous sommes envahis, empêchés par les musiciens, en attendant l'attaque des sculpteurs que la cinématographie — très prochaine — du relief, va déclencher. Le cinématographe (dans ce sens entier du mot cinématographe) n'a pas plus de parenté avec la musique ou le chant, la sculpture, la peinture ou le dessin qu'avec l'histoire ou la géographie. On doit pouvoir cinématographier la voix de Schipa avec la même liberté que les actes d'Ivan le

Terrible. L'oreille du cinématographe n'est qu'à l'espace-temps ; là est sa musique. La musique du musicien en est comme l'élémentaire entre autres. Le cinématographiste doit être au-dessus de ce musicien et de ce peintre qui l'embarrassent de leurs conseils. Son talent à lui est de comprendre choses, phénomènes, gens, non comme ils sont, mais comme ils se meuvent.

Au cinématographe du son appartient de découvrir de nouvelles harmonies et non de reproduire correctement une prononciation, un coup d'archet célèbres. Les yeux fermés, passez en automobile à travers un village en fête, à travers Yvetot un jour de marché. Le bruit de la vie se brise contre les oreilles. Le cinématographe visuel, en noir et blanc, a gagné sa vraie place, compris son rôle : d'opposer, de réunir de très simples images selon des rythmes, des recoupements, des répétitions, des chevauchements qui signifient. Le rôle du film sonore me paraît être également dans l'écriture de telles évolutions des sons, de leurs groupements significatifs, de leurs successions spécialement éloquentes, de leurs compositions et parentés, de leurs scissions et filiations. Tous les cinématographes possèdent cette qualité dont ils ne doivent pas se priver, d'enregistrer les phénomènes mobiles, de représenter le monde avec la perspective quatrième du temps. Le cinématographe à venir des couleurs commencera lui aussi par n'être qu'un peintre mécanique et il devra devenir davantage, ne représenter des couleurs que leurs instabilités, leur vie. Si la cinématographie des couleurs et du relief n'est pas encore capable de telles réalisations, on ne peut plus soutenir aujourd'hui l'impossibilité des prises et montages de sons dont j'ai parlé. Quelques techniciens soutiendront le contraire, mais nous nous souvenons tous encore des opérateurs qui ne voulaient tenter de mettre au point un gros plan, parce que « c'était trop près ».

Or que nous offrent les films parlants à 100 %, en leurs palais de stuc, même à Londres où les productions sont plus récentes, où les appareils reproducteurs et l'acoustique m'ont paru meilleurs ? Rien que des psalmodies, des couplets d'opérette, des voix sans vie, la diction la plus théâtrale, des échos de music-hall. Comme le cinématographe muet a subi à ses débuts les régisseurs de théâtre, ainsi le sonore est maintenant dévoyé par les chefs d'orchestre. Après l'ère du « troisième couteau » orné invariablement d'une petite moustache, voici naître l'époque du jeune premier invariablement pourvu d'une basse chantante. C'est monotone ; c'est faux.

Considérons la magnifique richesse, la fantaisie spontanée, l'inépuisable émotion des actualités parlantes ! puisons là une initiation.

Cinéa Ciné pour tous, 15 décembre 1929.

L'ILE¹

Ce n'est pas Ouessant. On ne peut aimer deux fois, ni recomprendre. Les vérités mêmes ne trompent pas indéfiniment.

Mais par suite des difficultés de l'atterrissage à Sein, en ce mois de décembre, nous allons quand même d'abord à Ouessant, réembaucher François Morin, pilote de ma précédente campagne. Dans ces parages, je n'ai confiance qu'en lui. Il paraît jeune, calme, doux. Ces amphibies hirsutes, alcooliques et gueulards, que les almanachs classent dans l'espèce « vieux loup de mer », sont en général de médiocres marins. Elles sont surprenantes, par contre, la douceur, la gentillesse, la timidité de ces patrons de canot de sauvetage comme Morin ; de ces enragés de courage comme Guilcher, maire de Sein, risquant dix fois sa vie pour celle d'un naufragé ; de ces patrons de gabare comme le gentil Menou, qui assurent l'année durant le ravitaillement des îles, et combien de fois temps défendant ; de ces gardiens de phare en mer, que l'isolement marque de fièvre et de scrupules.

Une « furie », la brume, un simple grain désignent vite, à bord, le chef. Le besoin d'une autorité tombe sur le navire comme un paquet d'eau. Chacun veut obéir, exécuter, placer en autrui sa confiance, diminuer cette responsabilité qui découle de l'obligation personnelle de vivre, un matelot, embarqué un peu ivre et très sonore, se tait maintenant. Il y a peu d'instants encore notre côtre était bruyant ; la mer soudain impose son silence. Comme elles feraient d'un petit baril, les lames, avec des heurts sourds, chargent, déchargent, rechargent le navire et ruissellent à nos chevilles. Un millier d'oiseaux invisibles chante dans la mâture. Des bois jouent. Quelque part, dessous, un bidon roule sur les galets du lest. On ne s'entend pas hurler. Des bouches ouvertes, avant que perçu, le son est arraché par le vent, déchiré, dissous. Une oreille remplie d'eau, l'autre forée par le vent, privés de nos voix ravies, sourds et aphones, chaque fois c'est une surprise pour nous d'entendre soudain, entendre distinctement, entendre sans effort une voix, cette seule voix et chaque parole d'elle. La voix est quasi enfantine ; l'intonation banale, sans un cri, ni un juron, ni apparence d'ordre donné. Une phrase courte, prononcée à l'ordinaire, avec une certaine politesse :

« — Hé ! François ! tu choquerais le foc. »

Trois paires de mains sont déjà sur l'écoute.

« — Là, ça va bien... »

Ainsi le patron commande.

Ce ne fut pas qu'il y ait eu le moindre danger. Et du danger, le marin n'a guère plus conscience que l'automobiliste qui doit pourvoir plus vite. Mais l'énormité de la mer impose. On est surpris de flotter. Surpris aussi par cette vertu qu'à la mer de choisir parmi les hommes, de les essayer, d'imprimer à certains sa marque de force cachée.

Ouessant. Nous montons à bord de la vedette des Ponts et Chaussées, qui va ravitailler le phare de la Jument, éprouvé par les dernières tem-

1. Texte écrit pendant la réalisation de *Mor-Vran*.

pêtes. Beau temps ; mer moyenne qui grossit avec le flot. Bientôt aucun appareil de prise de vues ne tient. Et au pied du phare, aussitôt le va-et-vient terminé, le moteur de la vedette refuse service. Il n'est plus question de garder un kodak en mains. On hisse la voile de secours et nous rentrons sans avoir tourné un mètre.

Le problème de fréter une embarcation pour Sein paraît aussi insoluble ici, à Ouessant, qu'il fut insoluble à Brest. En attendant les dernières réponses, nous chassons les moutons qui, par troupeaux sauvages de milliers, errent dans l'île. Si notre chasse est pacifique, seulement d'images, la sauvagerie des moutons est intermittente. Chaque propriétaire marque ses bêtes d'un signe légalisé, les abandonne d'octobre à mars, mois pendant lesquels il lui est trop difficile de les nourrir, et retrouve, au printemps, au cours d'une battue générale, ceux des animaux que le vent, la brume, les chiens, le froid n'ont pas tués sur les grèves.

Molène. L'Eugène-Potron nous débarque à l'île de Molène où Maurice, ancien patron du canot de sauvetage, décide son frère Noël à appareiller pour Sein avec la barque pontée « Fleur de Lisieux ». Maurice est un phénomène, une manière de terre-neuve par son courage et son aisance dans les pires eaux. Et comme le terre-neuve s'ébroue sur la cale et aboie au ressac, ainsi Maurice injurie, menace et maudit la mer. Son éloquence est drue et illogique. Il raconte à tue-tête des rêves vrais. Il mêle les noms, les dates, les faits. Un souvenir en appelle dix autres où Maurice s'élance et s'embrouille.

Je réserve à Maurice un rôle important dans le film. Est-ce parce que je connais d'un précédent séjour ce « lion » candide et rusé comme un enfant, que mon scénario, imaginé à l'avance, lui convient ? Les acteurs de ces films qu'on dit « sans acteurs », déterminent rigoureusement le sens de l'œuvre. En eux est l'action qu'ils ont déjà accomplie ; d'autre ils ne sont pas capables ; pour celle-là ils furent et restent désignés. Il ne faut que comprendre ces hommes ; que pénétrer sous leur toit ; que s'asseoir à leur table pour apercevoir avec évidence l'origine des drames ; que battre la mer avec eux pour que, sous l'aspect non plus banal d'un coup de barre, un dénouement surgisse.

Ce n'est pas inventer. J'ai essayé. Il est défendu d'inventer. Car si la plus laborieuse, prudente et vraisemblable élucubration, conventions admises, peut être figurée à satisfaction par d'adroits symboles : acteurs, décors, jamais elle ne s'applique sans prendre l'air d'un masque sur hommes et choses qui sont, sur pays qui vivent.

Edgar Poe parle des « combinaisons naturelles d'objets simples », qui signifient le mystère. Combien d'entre nous aperçoivent, combien comprennent de telles figures ? De même, des « combinaisons naturelles d'objets simples » sont souvent des passions le plus vif témoignage. C'est par sa simplicité que le drame nous échappe. L'astronome, sur la carte du ciel, groupe les étoiles en naïves images ; le dramaturge met quelques

gestes d'une vie en constellation ; il découvre ce sens qu'a toute existence, collective ou individuelle, angélique ou minérale ; il oriente.

Le cristal est un sens qui anime la matière et les lignes de tel horoscope semblent le système cristallin de cette vie-là. Chaque homme possède son ordre tracé, au fond de lui son cristal, son sens. Et à chaque homme ainsi son drame invariable, invariable parfois pendant des générations. Je cherchais chez mes Molénais ce module profond qu'eux-mêmes ignorent. Deux jours, le mauvais temps nous retint dans la petite île, et fut complice de notre connaissance sommaire. D'elle devait émaner le film. Car c'est extraordinaire ! Ces pêcheurs-paysans vous sont fermés, hostiles, taciturnes ; paraissent embarrassés, sans amour, sans pensée. Mais vous découvrez, malgré eux, ce simple schéma secret de leur âme. Soudain vous parlez juste, accordé à eux. Les hommes devant vous changent, se confient, s'enhardissent, vivent sans gêne, ne dégagent plus que sympathie, acceptent la vôtre, donnent ce qu'ils ont. Le film est prêt de naître comme l'empreinte de cette personnalité collective ou individuelle, devenue enfin apparente. Les collaborations, désormais, seront presque spontanées. Et chaque jour découvrira davantage les lignes profondes des vies.

Quarante-huit heures sont peu pour se connaître, se rencontrant de si loin. Mais avant la troisième aube, je devine une accalmie à mes volets moins secoués et ma cheminée muette. Lampes à la main, nous trottons dans la boue jusqu'au baromètre, sur la cale. Membre à membre, l'équipage vient par les ruelles. Nous nous soudons dans l'ombre. « Temps bizarre ! » me dit Noël. Je réponds : « Temps bizarre ! » car c'est ici la formule de salutation banale, correspondant à notre : bonjour ! Le baromètre ne dit rien qui vaille ; nous attendons le jour. J'écoute avec application le bruit du ressac que je ne vois pas encore.

Noël, Maurice et Morin discutent en breton de courants et de marées. Comme un patron loué ne refuse jamais de partir, ne parle même pas de différer, est avare de conseils, quitte à faire demi-tour dès la sortie du port, la responsabilité m'incombe. Nous partons. Et, bien que ce jour-là le courrier dût brûler Molène que nous quitions, les vents accompagnèrent favorablement « Fleur de Lisieux » jusqu'à la pointe de Saint-Mathieu. En route, Maurice s'essaye devant l'appareil de prise de vues. Il est évidemment encore trop conscient et trop rapide. Ces défauts superficiels et généraux de conscience et de hâte devant l'objectif, pendant les premiers jours, sont à surveiller chez ces interprètes indigènes. Et déjà je sens, malgré ces maladresses initiales, mon scénario parisien fondre comme peau de chagrin, un autre naître. Toujours je suis hanté par le trésor qu'il y a dans ces îles pauvres. Les terres, les eaux, les arbres possèdent leurs aimants. L'amour va souvent à l'encontre des apparences. Pour nous, il n'y a que rochers couverts de sel, ruelles de boue, taudis grouillants, un petit port encombré de déchets et la toute-puissante folle : la mer. Quelle doit donc être la fertilité morale de cette extérieure misère

pour qu'elle séduise ainsi des générations attachées ? Je regardais Noël et Maurice, me demandant par quelles invisibles racines ils arrivaient à tirer de leur terre où rien ne pousse, leur bonheur qu'ils situaient là. Mon scénario devait être cet envers des cartes ; décrire ces mystérieuses gaietés qui montent à l'encontre des faits, ce lien qui lie un fils à sa terre et à son océan ; montrer ces îles uniques comme elles paraissent uniques à qui y est né, sous cet aspect protecteur, apaisant, nourricier, religieux et encore orné de charmes. Cette image des îles, je la voyais maintenant chaque jour par les yeux de Maurice ou de Morin.

A la hauteur de Saint-Mathieu tout arrive en même temps. Un grain d'une violence rare, que nous n'avons pas eu le temps de voir venir, nous couche sous son vent. Trois tours de rouleau réduisent la grand'voile. La mer, mal calmée après de longues tempêtes, se démonte presque instantanément. Nous sommes avec les appareils cul par-dessus tête, qui dans la cale, qui dans le poste arrière. Sous les paquets de mer, au prix de quelques bosses, le matériel est arrimé. Nous nous empêtrons dans les cirés. Personne ne peut tenir debout. Cela me rappelle certaines traversées du Fromveur, à bord du « Pampero », mais nous avons un moteur qui aidait à tenir un cap. Ici, il y a longtemps que le moteur a trouvé le temps trop « bizarre » pour fonctionner. J'en fais la remarque à Noël qui est à la barre.

— « C'est pas gênant. Il ferait que nous empêcher. »

Très bien. A chaque risée la lisse est dans l'eau. L'écume couvre le pont, semble ne plus s'écouler, augmente à chaque paquet de mer qui s'écrase. Le vent est devenu soie et peau qui se déchirent contre la mâture.

Doublé Saint-Mathieu, Maurice me joint de la part de Noël, patron.

— « C'est une vraie furie, dit-il. Des fois ce serait moins gandilleux de mettre le cul dans la lame et de se laisser chasser dans Brest. »

D'accord, bien que notre objectif de ce jour fût Camaret. Si Maurice conseille la prudence, c'est qu'il en faut. J'entends sur le pont son « Bourre dedans ! » familial. La tempête ne fait que croître. Nous avons une voilure réduite au ridicule, mais les couteaux sont plantés dans le bastingage, auprès des haubans, pour le cas où nous serions dématés. C'est à douze nœuds à l'heure au moins que nous approchons de Brest.

A l'hôtel où commençaient bal et réveillon, en cette veille de Noël, on nous prit, dégouttants, pour des naufragés.

★

Je me réveille, dans l'obscurité encore, désorienté. Si je suis à Molène, la fenêtre est à ma gauche ; si je suis à Ouessant, deux fenêtres sont à ma droite. Me tirant de cette fatigue, je retrouve ma symétrie et des verticales lumineuses dessinent une porte-fenêtre en face de moi. Brest !

J'aime les chambres d'hôtel, presque toutes. Je sais, à force, m'y créer une intimité immédiate, sans secours. Dans la lassitude des fins de journée et le besoin d'échapper aux paroles, ma présence me suffit. Sous ma fenêtre, Enghien aux cygnes d'hiver, votre lac mi-gelé, désert, se perdait dans des labyrinthes de brumes. Boueuse auberge, calme Sologne ! Je tendais mes pieds nus au feu et ma tête au gramophone. A travers le plancher montait la voix de la salle commune, la seule que j'aie jamais entendue à ce village. Chambres des vieux hôtels, démesurées, inclinées, voûtées, cirées, ornées, aucune géométrie ne saurait vous inscrire. Longs couloirs, où allez-vous, trompeurs de coude en coude, brisés de marches ? A huit heures la place se tait. Au loin, dans les murs épais, geint le vieil ascenseur. C'est mon paysage. Et combien ai-je regardé de pluie tomber, Melun, sur vos pavés, à travers mes rideaux blancs ! Isère, couleur de serpent, l'appartement de la tour aux doubles portes et aux fenêtres condamnées, était infesté d'un maléfice nocturne contre lequel grondait mon chien. Mais dans l'Eure, une chambre en glycines.

Le sommeil apprivoise les chambres hostiles. La veille, on ne se sentait chez soi qu'à la place même où l'on posait les pieds. Tout le vaste air appartenait encore à l'hôtel, au précédent voyageur. Mais du dormeur rayonne une assurance, tant qu'il s'éveille chez lui. Il va et vient, sans embarras, comme le maître. Il ne lui reste plus qu'à ouvrir les placards, non pour s'y installer, mais pour en prendre aussi possession de l'œil.

Ce matin de Noël, je retrouve au port mes Molénais, se tenant les coudes. Ils ont passé la nuit ensemble, dans un petit hôtel du quai, au plus près de leur barque qu'ils ne peuvent quitter du regard. Le mauvais temps se prolonge et déjà en eux naissent le regret et l'inquiétude. Que fait Guillaume à qui son père, Maurice, a, en partant, confié sa propre barque ? Les engins de pêche sont-ils rentrés ? Et cet aujourd'hui de fête sans famille, aux pieds de Brest, la ville, où, sauf Morin, aucun d'eux ne s'aventurerait seul. Le téléphone est interrompu avec l'île. Surtout pour nous distraire tous dans cette inaction, nous tournons des mètres qui ne paraissent pas s'imposer et qui, naturellement, deviennent ensuite indispensables. Deux jours ainsi. Le troisième, « Fleur de Lisieux » peut doubler la Pointe des Espagnols. Nous sommes à Camaret ; une seule étape nous sépare de Sein.

★

La tempête reprend et Molène appelle de toutes ses ondes. Le surlendemain, profitant d'un fort vent portant (debout pour nous), « Fleur de Lisieux » m'échappe, rapatriant son équipage suggestionné.

Me voici bras ballants. Mon second scénario est fort atteint. Il a été trop tôt joué au naturel par la fuite des Molénais qui, tous quatre, n'en pouvaient plus de deviner leur absente île. Du repos et du confort relatifs

qu'ils trouvaient auprès de nous, ils ne jouissaient pas. Au contraire, ils en étaient gênés. Après et rusés au gain, ils avaient préféré néanmoins la « maison » à une brève absence rémunérée. Je n'ai plus de navire, plus d'équipage : Morin me reste.

Cette approche de Sein est émouvante. Le renom de l'île nous entête et grandit avec les difficultés. Je ne sais comment Guichard, Brès, Chauffier s'imaginent le but. Morin et moi connaissons déjà ce petit village crasseux et tassé, baignant dans l'écume et la boue ; ces Sénans timides et insolents qui tournent le dos au lieu de répondre ; cette mince lande caillelouteuse, à peine émergée, au bout de laquelle se trouve le phare. C'est tout Sein. C'est un des lieux où la vie marque ses limites. De sol il y a juste assez pour dormir dessus chaque soir et dedans pour toujours. L'Océan est un autre cimetière. Un récif n'offre pas moins aux goélands, que la terre de Sein aux deux cents foyers qui y vivent. Cette terre qui fait crever les vaches, qui supporte mal de nourrir six moutons et une chèvre, qui ne porte ni fleur, ni légume, ni feuillage, d'aucune sorte ; qui possède pourtant, et à quel éclatant degré, l'essentielle vertu des plus vertueuses terres. Elle élève des hommes qui ne sont qu'à elle.

J'ai vu plus tard, sur la grève de Sein — si l'on peut appeler ainsi la vase du port à marée basse, couverte de détritiques — deux petits enfants, dans un accoutrement indescriptible de fichus et de morceaux de voiles, s'amuser d'une boîte de conserves vides, se vautrer dans la boue, grimper aux coques des barques échouées et y tomber, tête première. Dans sept ou huit ans — pensai-je — ce seront des mousses et des Sénans. Le Sénan est français « si l'on veut », comme il le dit lui-même. Mais dans l'île, il ne reconnaît que l'autorité du Maire élu par lui et du Curé. Les gendarmes le savent bien qui abrègent encore leurs rares visites d'été. Au moment des inventaires, un détachement ne dut-il pas fuir, lapidé, abandonnant sur la cale son prisonnier, par crainte de représailles plus graves. Il n'y a d'autre impôt dans l'île que sur les chiens, pour ceux qui veulent bien les déclarer. Il n'y a pas de juge, pas de garde champêtre. Les Sénans se font justice eux-mêmes, sans jugement. La paix règne, secouée par de grosses saouleries.

Nous parlons ainsi, Morin et moi, roulant vers Audierne, en reconnaissance. Il fait déjà nuit et il pleut. La voiture bondit de trou en trou, jetant d'énormes fusées liquides. Comme je suis prudent à bord d'un bateau, marchant doucement, bien appuyé, ainsi Morin, dans la voiture, plie les genoux et se tient à l'appui-bras. A Audierne, nous trouvons à quai la gabare *Le Zénit* qui fait le service « régulier » de Sein, et, malgré l'heure, le gentil Menou, son patron, peut nous joindre.

Le Zénit est une barque pansue, de moitié plus forte que « Fleur de Lisieux », également grée en cotre et pourvue d'un moteur auxiliaire. Le temps ayant empêché de précédents départs, la gabare est chargée de provisions pour l'île, jusqu'à la gueule des écoutilles. Le pont même

disparaît sous les caisses, sacs, fûts, bidons, tas de choux et de pommes de terre. Je trébuche partout. Et là-haut, sur le quai, il en reste à embarquer, sans compter le boucher et la poste qui se présenteront au dernier moment. Mais où cale-t-on le passager ? Menou fait un geste hospitalier qui doit signifier : « Où il veut. Le bateau est à lui. » Mais cet étagement de marchandises ne doit pas résister à trois minutes de pleine mer ? « Nous allons arrimer tout cela — vient doucement la réponse — cette année je n'ai pas perdu un colis. »

Menou, Menou, vous n'avez pas perdu de colis, mais, sans qu'il ait été de la faute de personne, vous avez perdu un homme ! La mer, dans ces parages, forme, même par beau temps, de brutales lames de fond, d'autant plus dangereuses qu'elles prennent le pilote au dépourvu. Ce voyage s'accomplissait par calme, ce qui ne veut pas dire tout de même qu'au large de la Vieille, dans les remous, on eût pu se croire sur un lac. Le mécanicien venait de s'asseoir à l'extrémité du banc de barre, pour casser la croûte. Soudain une de ces lames sourdes surgissait sous la barque même et la couchait. Le gouvernail, tournant sous le choc de l'eau, arrachait irrésistiblement la barre des mains du pilote. Cette longue et lourde poutre venait frapper au flanc, comme une prodigieuse massue, le mécanicien au repos, et le jetait à la mer. On maîtrisa la barre folle. Menou tourna et vira à l'endroit dangereux pendant plus d'une heure. La nuit vint. Il n'y a d'ailleurs guère d'exemple qu'un homme à la mer, dans ces parages-là, s'en soit arraché, même nageur, même ceint de liège ; les courants emportent, les lames assomment, les récifs tuent. Et ce fut aussi une de ces lames sourdes qui, l'été dernier, emplit soudain la barque non pontée de Morin. Le calme était tel que l'équipage nageait à la rame. Par un merveilleux hasard, personne ne fut emporté, et sur cette mer plate, *L'Hermine* tenait encore bien qu'enfoncée jusqu'à quelques centimètres de la lisse. Reprenant sa décision après cette douche de dix tonnes, Morin eut la présence d'esprit de commander : « Chacun reste à sa place ou nous chavirons. Puisez l'eau avec vos casquettes, vos mains, n'importe quoi ! » Peu à peu allégée, très lentement, *L'Hermine* gagna le port.

Seul le fanal que Menou tient à la main, éclaire à nos pieds une partie du pont. Etrange apparition ! Hors de l'écouille du poste, se hisse un enfant d'une douzaine d'années, mince, pâle, soigné, en vareuse à boutons d'or. Sous la bruine, il met une casquette à écusson de collège. « Mon fils », dit Menou, levant la lumière sur le sourire enfantin.

Est-ce ma faiblesse de m'étonner de tout ? Etrange Menou ! Etrange enfant ! tous deux presque pareils, gentils et doux, la voix voilée, la parole réfléchie, le sourire intraduisible, l'apparence gracile, le maintien timide ; tous deux presque pareils, trop légers sur cette pesante gabare puante l'huile lourde et tous les relents des petits ports de pêche malpropres. Il dissimule son énergie, ce père délicat qui rêve pour son fils de belles

carrières. A la barre depuis deux ans, petit homme apparemment sans grande force, il assure le plus dur des services aux îles : Audierne-Sein. « Un sale coin et où il faut connaître. » Je n'ai pas eu l'occasion d'embarquer avec le gentil Menou, mais je l'imagine comme le contraire de tout ce qui est à son bord ; le contraire de son côté pataud, le contraire de ses matelots débraillés, le contraire de tout ce désordre qu'il véhicule, la viande à même les planches. Et le contraire aussi de cette mer sans lois, de cette vie partagée entre son île et la terre, de ces incertitudes.

Le contraire de sa propre vie. L'enfant, en vacances de Noël, est l'image que Menou regarde, ce chef-d'œuvre est son autre vie, où il est d'accord avec les forces. C'est pourquoi l'enfant ne sera pas marin.

Le temps ne permet pas au *Zénit* d'appareiller demain. J'ai l'impression juste qu'il n'appareillera pas avant le premier de l'an. Des difficultés administratives surgissent d'ailleurs, en ce qui concerne mes projets, Menou assurant un service public. Nous rentrons et Morin me présente, le soir d'après, un équipage camarétois volontaire pour la course.

Leur côtre à tape-cul est malpropre mais solide, « un rocher sur l'eau ». Eux ont des têtes de forbans. Je songe, et je n'ai pas tort, que je pourrais bien me faire rançonner en arrivant à l'île. Mais nous n'avons pas le choix. Morin, l'infatigable Morin, engage les négociations qui durent deux jours. D'ailleurs la tempête règne. Nous chassons des images, le long des falaises trempées d'embruns.

De la mer, on ne peut jamais rien prévoir ; du marin non plus. Sur terre qui change peu, on doit avoir une parole ; sur mer, j'admets maintenant qu'on ne puisse pas. Depuis l'enfance trompé par la brise qui abandonne soudain la voile, par le grain subit qui oblige aux tours de rouleau ou démate, par les vents qui jouent du nord au sud, par la brume que les écueils tissent, par le poisson qui change de lieux, le pêcheur est devenu trompeur et méfiant. Mais trompeur méfiant, il l'est innocemment, sans conscience de mal faire, n'induisant autrui en erreur, pour un peu de gain, que dans la mesure où Dieu, envers lui faisant de même, le lui apprend. Le baromètre varie. Se peut-il que des conventions passées par Beau demeurent valables encore par Pluie ? Le pêcheur, bien que tout cela paraisse à sa charge, n'a parfois pas tort de manquer à sa parole.

Ceci reconnu, j'avoue que les lenteurs marines des conversations engageant notre départ, sont un comble. Tout est convenu un matin, mais au déjeuner de midi apparaît le patron-pirate. Il a parlé à ses hommes dont il faut cinq pour la manœuvre et qui sont à la part. Alors, tout compte fait, la part est bien petite. Nous nous remettons d'accord. A l'heure de l'apéritif, retour du pirate. Il veut d'abord l'apéritif. Les matelots pirates sont rassemblés devant l'hôtel et nous espionnent par les fenêtres embuées. Ils veulent aussi l'apéritif. Le patron m'apprend qu'ils sont à deux, avec son frère, propriétaires du bateau. Son frère ne

navigue pas. Néanmoins il serait juste qu'il bénéficie de l'affaire. Va-t-il falloir aussi leur faire porter trois tournées ? Nous nous remettons d'accord. Mais nous n'avons pas achevé de dîner que le pirate fait demander Morin au comptoir. Il s'agit d'obtenir un défraiement de nourriture en supplément. Nous sommes de plus en plus d'accord.

La veille de l'An, autre jeu. Dès l'aube, le pirate arpente le quai devant l'hôtel, avec un air navré. Il ne nous parle pas, mais il est évident qu'il souffre pour nous. A midi, j'envoie Morin le confesser, donnant de bon cœur dans le panneau. C'est grave. Le pirate ne peut pas s'engager pour le seul jour de la traversée ; il lui faut une garantie de trois jours, au moins de deux, sinon son frère, son équipage, ses frais... bref il serait ruiné. Nouvelle cérémonie d'apéritifs avec une entrée fortuite autant qu'opportune du chœur des pirates matelots. Dans l'après-midi, faute de pouvoir faire autrement, nous nous remettons d'accord.

Le temps s'améliorant, nous devons appareiller ce premier janvier avant l'aube. Mais le grément n'est terminé que vers onze heures. C'est tard. Le baromètre flanche. J'hésite. Le pirate accourt tout essoufflé : « L'Administrateur de la Marine vous demande ! Il m'interdit de vous embarquer ! » Les Administrateurs de la Marine sont tous du même modèle. Celui-ci me soupçonne naturellement d'espionnage. J'étale les autorisations officielles dont je suis pourri. Le pauvre vieil homme suit tellement la lettre de chaque texte qu'il finit par ne plus rien comprendre et tenir ses propres erreurs pour des contradictions suspectes. Voilà deux heures que je suis dans son bureau, et je me fâche. Je somme cette prompte intelligence de téléphoner à Brest. La réponse ne se fait pas attendre. Je fais signer le rôle du pirate.

Le lendemain, ayant dérapé l'ancre vers six heures du matin, nous franchissons la barre de Sein vers trois heures du soir, sans avoir embarqué, je crois bien, un seul paquet de mer.

Au départ de Camaret, dès le lever du jour, nous avons bien pris quelques vues. Les attitudes penchées du personnel technique interrompirent ces services. Pour qui ne craint pas la mer, il faut l'avouer, la maladie des camarades est une grande source de joies. Je dormais au chaud dans la chambre du moteur, lequel, comme tout moteur marin, marchait parfois, mais empestait régulièrement, quand Morin vint m'annoncer : « Aperçu Sein. »

Entre le ciel et l'océan gris, une brève ligne plus grise qu'on voit, perd, retrouve selon la houle. Entre le phare de Tevenec, où des gardiens devenaient fous et qui est maintenant automatique, et, lointain, le phare avancé d'Ar-Men, on distingue le propre phare de Sein. et presque aussitôt on devine l'église, énorme. Notre impatience a jeté les ancres du navire. Nous clignons d'un œil, puis de l'autre, prenant des repères, afin de nous convaincre de notre avance. Nous filons trois malheureux nœuds, moteur pétaradant, et deux et demi quand le moteur refuse. J'envie ces marsouins

véloces qui nous encerclent, nous dépassent à la vitesse d'un torpilleur. Interminables bordées qui paraissent éloigner le but ; mais si, par mauvaise hâte, il y en a une d'écourtée, c'est temps perdu et bordée à refaire, soldat !

Libre Sein, terre et navire à la fois ! La mer lui impose son autorité exclusive, comme à notre barque. Pourquoi cette tyrannie paraît-elle liberté, auprès de nos contraintes continentales ? Pourquoi venu sous une loi plus dure et aveugle, ai-je l'impression de m'ébrouer sans entraves ? Comme tous ces pêcheurs qui m'entourent, je vis du temps et je dois sans cesse me réaccorder sur lui. Aucun changement de vent ne m'échappe, ni une levée de nuages. Je traduis les bruits de la mer et je lis les couleurs de l'horizon. Je n'ai plus besoin d'être attentif. Le plus important de la journée est, au matin, de rencontrer ce groupe d'anciens de tous les ports, qui commentent le ciel et l'eau. M'éveillant la nuit, je fais comme eux, je sors sur le quai pour deviner le lendemain. Ce « parler de la pluie et de beau temps », nul dans notre vie urbaine, est ici important comme la nourriture. Les mouvements du baromètre et de la vie deviennent simultanés. Je débarque à Sein sans cesser de naviguer, sous les lois de mer.

L'heure à bord des voiliers comporte un nombre variable de minutes. Nous nous engageons dans la passe nord avec un grand retard sur nos prévisions. Les courants, qui changent avec la marée, sont déjà renversés et à nous contraires. La brise est faible. Nous sommes stoppés ; nous reculons doucement. C'est un moment d'ennui. Allons-nous être drossés au large, obligés d'attendre, en louvoyant, si le temps le permet, le prochain flot ? Nos pirates se sont précipités dans la chambre du moteur qui doit subir un chauffage énergique. Les coups de piston font vibrer le pont. Crachant une noire fumée de transatlantique, à moins d'un nœud à l'heure, nous parvenons à gagner l'abri de Sein.

Voici notre carré : cette sombre petite salle à manger de l'unique hôtel dont nous sommes les seuls clients, déjà trop nombreux. Les premières heures de notre séjour sont néfastes.

A peine sommes-nous sortis en promeneurs que le pirate, ivre comme de règle après la paye, nous donne la chasse. Nous le laissons se plaindre. Il a dépensé plus d'essence et d'huile qu'il n'avait prévu ; je dois payer l'essence. Il a cassé une drisse ; je dois payer la drisse. Et d'autres malheurs dont je suis responsable à son avis. Nous traversons la moitié du bourg avec ses aboiements à nos oreilles. Aussi bien, nous sommes des voleurs, en français et en breton. Ou, par moments, des messieurs généreux et justes qui ne voudraient pas faire du tort à un pauvre pêcheur, chargé de famille. Nous redevenons des bandits. Le pirate ameutera l'île, couchera devant ma porte, m'empêchera de dormir... Ça gueule. Morin veut se battre. Je suis de meilleurs conseils et je cède à

demmi, une dernière fois, pour éviter une mauvaise impression dans l'île susceptible.

Le seul véhicule existant ici est une plateforme à deux roues, grande comme une table de café ; mais, plus large que les ruelles et les chemins, il ne peut circuler que le long du quai. Il n'y a d'autre moyen de se déplacer qu'avec des porteurs. Morin ne trouve qu'un volontaire de quatorze ans, pour le lendemain ; les autres refusent, se cachent par peur ou par fierté. Et quand Morin me rend compte de ses démarches auprès de certains types d'iliens que je lui avais désignés au passage comme figurants possibles, il ne m'apporte aussi que des refus. « Pas pour un million », a dit cette vieille, et « Plutôt mourir », cette autre ; aucune n'a vu de film dans sa vie.

De bon matin, Morin m'introduit auprès d'un vieux Sénan, plus ou moins ami d'amis, comme toujours dans les îles. Cet homme sait des choses. La veille au soir, il a promis très cordialement de satisfaire toute ma curiosité. La pièce où nous trouvons le petit vieillard barbu et exceptionnellement propre, est aussi une sorte d'épicerie. Ici, une maison sur trois est en même temps boutique. C'est-à-dire que sur une table s'alignent quelques boîtes de sardines, de pois mi-fins, de crème de gruyère et un bocal de bonbons. A côté, un petit pot de crème Simon et une savonnette s'empoussièrent depuis longtemps. Très souvent, la boutique est aussi un débit non moins pauvrement achalandé. Il est déjà arrivé à l'île de manquer gravement de tout : eau, farine, pommes de terre, viande, salaisons, tabac ; jamais de vin. La boutique de notre nouvelle connaissance est parmi les quatre ou cinq principales, car elle joint le commerce des sabots à celui des sardines. Le petit bonhomme va et vient, encaisse cinquante centimes, sans trop s'occuper de nous. Je récite un monologue sur l'intérêt que je porte au pittoresque de l'île, au récit des événements dramatiques qui se produisent chaque année dans ce pays destiné. Je parle longtemps, je répète, j'insiste. Le petit bonhomme serait-il sourd ? Soudain, il crie comme un furieux, à travers sa barbe frémissante :

— Non, non, je ne sais rien ! Je ne dirai rien ! Pourquoi me demandez-vous cela à moi ? J'ai besoin de gagner ma vie. Il y en a d'autres qui en savent autant que moi. Ici, c'est l'inquisition. Après, on dira de ne plus acheter chez moi. Mon commerce sera perdu. Je ne sais rien. Je ne dirai rien. — Et lâchant son secret de polichinelle qu'on ne lui demandait pas : « Pour gagner de l'argent, il faut être avec les prêtres. Allez-vous-en ! »

Plus tard nous comprendrons mieux cet accès. Pour le moment, vainement Morin revient à la charge, rappelle la promesse de la veille, essaye de tranquilliser l'angoisse du vieillard.

Le petit porteur engagé hier n'a pas osé venir seul. Il faut aller l'extraire de chez ses parents. Nous travaillons par bribes. Je n'ai aucun

des éléments animés que je souhaite. Nous sommes absolument tenus en quarantaine. Je fais ce soir mes visites au Maire et au Curé.

Peu de jours avant notre arrivée à Sein, le cargo grec *Hélène* s'était échoué, en état irréparable, sur des récifs de la côte ouest. Aux grandes marées basses, on a pu approcher, le pied sec, jusqu'à quelque deux cents mètres du navire. C'était bien une épave que la mer avait jetée là, sans âme qui vécut à bord, et qu'elle achevait de fracasser. L'équipage avait été sauvé par le remorqueur de haute mer, l'*Troise*, lui-même avarié au cours de cette sortie.

Nul ne peut nier que parler épave à un Sénan et même à tout îlien, c'est parler gibier au chasseur. Certes, je ne crois pas à la légende, si loin qu'on la recule dans le temps, des naufrageurs qui trompaient sur leur route les navires en détresse, au moyen de torches, de brasiers, voire de vaches aux cornes enflammées. Quand un pilote en difficulté se trouve assez près d'une côte pour distinguer, à travers nuit et tempête, le feu follet d'une torche, son navire est déjà perdu. Si le signal peut avoir un effet, c'est d'avertissement ; le bâtiment fera tous ses efforts pour changer de cap. Et en cas de sinistre à portée de leur secours, nous savons ce que font Sénans, Molénais, Ouessantins. Ils quittent lit, table, travail, voire messe et noce, comme cela est arrivé, pour lancer leurs canots de sauvetage et sauver des vies au péril des leurs. Mais je suis sûr aussi que, pendant les accalmies d'une tempête, il y a des rôdeurs sur les grèves, qui ne rentrent pas toujours les mains vides. Je crois d'ailleurs la chose légitime, comme le droit de prise du sauveteur sur le navire désemparé et remorqué jusqu'au port. L'*Hélène* laissait aller à la mer sa cargaison de beaux madriers de Norvège. Bois d'épave, à qui le ramasse !

Cette grande carcasse de vapeur, que chaque marée faisait pivoter sur elle-même de façon inattendue, et qui résista longtemps, était pour tous les îliens, un spectacle surexcitant. Une nuit une barque affronta le danger des brisants dont s'entourait la haute épave, pour une visite de curiosité. La nuit d'après, ce fut comme un rallye. Il est vrai qu'on emportait de la visite à bord quelques souvenirs. Cela faisait pitié de laisser à la mer tant d'objets utiles. Une des meilleures femmes de Sein m'a confié plus tard :

— « Sûr, que j'y ai été. Il y avait, dans la chambre du capitaine, un fauteuil superbe, tout rouge. J'ai dit à mon mari d'aller me le chercher, la nuit suivante. Le fauteuil n'y était plus. » Cette dame qui n'avait péché que par intention, gardait la conscience tranquille. Mais beaucoup de Sénans, à l'époque de notre arrivée, craignaient, à tort sans doute, de n'avoir su discerner exactement entre le bien et le mal. Principalement de ce trouble de conscience locale était née l'extrême hostilité avec laquelle nous fûmes accueillis. Nul ne sut qui avait lancé le bruit. Nous étions agents de compagnies d'assurances et inspecteurs de police, chargés de constater l'état de l'épave du *Hélène*. Une telle nouvelle ne

mit que trente minutes pour aller de la cale à la dernière maison du bourg. Nos nombreux sacs, bardés de cuir, les trépieds encapuchonnés, les boîtes et caisses cadénassées figurèrent, sans doute, pour cette imagination, un appareil de justice inquiétant, des moyens irrésistibles pour évaluer le dommage causé par chacun. Et le Sénan qui, peu avant notre départ, m'avouait en riant cette alarme, ajouta ce trait : « Dans la nuit de votre arrivée, il y eut bien des pauvres vieilles qui, la tête montée, couraient, sous la pluie, enfouir le plus loin possible, sous des tas de goémon, dans la vase des mares, leurs larcins. »

Grâce à nous, pendant quelques nuits, le grand cadavre ne fut pas rongé par les hommes. Courte trêve ; dès que l'île prit confiance en nous, la navette dut reprendre jusqu'au dernier clou arrachable, car on nous proposa ensuite, plusieurs fois, une visite à l'épave.

En ces premiers jours de malaise, le rigoureux confinement dans l'île nous apparaissait. Se souvient-on de cette affaire des lettres anonymes de Tulle, type de beaucoup d'autres. Une jeune ou vieille fille, malade du sexe, des nerfs et du cerveau, par l'envoi de lettres anonymes, évidemment diffamatoires, surexcite l'esprit d'une petite ville au point de provoquer une série de crimes et de suicides, la démission des fonctionnaires, une petite fin du monde. Sein est incomparablement plus isolée, plus concentrée sur elle-même que n'importe quelle Tulle du continent, et méfiante jusqu'à la crédulité en toute médisance. Sein vit sous le régime constant, non de la lettre, mais de la parole anonyme. Huit cents âmes s'y épient leur vie durant. Rien d'une existence, pas le moindre, le plus banal incident ne peut y être dissimulé. Toute parole trouve des échos. L'imagination affamée d'hommes incultes exige ces aliments simples ; elle illumine de toute sa force l'histoire d'un aviron brisé ou complique de mille moroses fantaisies le refus d'un café. L'homme ne se sent plus ce qu'il est, mais ce qu'il croit que les autres croient qu'il peut être. Il se sent à la merci de la pensée d'autrui, qu'il ne peut que penser, c'est-à-dire imaginer, à son tour.

Si l'on entend quelques discussions dans les débits, c'est entre jeunes gens et tant que dure la chaleur catégorique du vin. Les îliens ne sont jamais en désaccord entre eux. Ils ne sont pas d'accord non plus. Ils attendent que se fasse, dans le murmure ininterrompu des rencontres, des visites et des veillées, comme spontanément, une opinion générale. Les voilà parés à répondre, et il semble qu'ils viennent tous sincèrement à cet avis moyen et neutre. Même ceux qui, en leur for intérieur, regimbent, s'abandonnent à l'attitude commune, et mentent et se mentent jusqu'à oublier leur mensonge. Par désir de paix dans ce domaine moral où ils sentent un individu singularisé impuissant contre la collectivité. Par besoin du voisin. Par habitude de l'injustice. Par résignation, dirait-on. Non, ces hommes ne sont pas résignés ; mais telle est leur sagesse, et c'en est une.

Habitude de l'injustice ! Il y a des années de bonne pêche, et d'autres de mauvaise. Il y a des coups durs et des coups heureux. Il y en a qui trouvent les bancs peuplés et reviennent riches ; il y en a qui ne trouvent pas et reviennent ruinés ; il y en a qui ne reviennent pas. Dans la jeune génération, il n'en sera plus ainsi, mais presque tous les pêcheurs d'aujourd'hui ont encore fait un temps au commerce, sur les grands voiliers. Et ils ne durent pas souvent avoir raison, quand ils étaient mousques ou novices, à bord des trois et quatre-mâts. Matelots légers, matelots ou pris par le service ensuite, leur éducation fut toujours en présence d'opinions qui étaient des ordres, devant lesquelles leur propre avis ne comptait pas et faisait mieux de ne pas se manifester. Alors, même quand, revenu, pêcheur, l'homme a repris cette dignité que confère tout le devoir d'une navigation libre, il lui reste une certaine habitude d'avoir tort à tort, de trouver plus sûr l'avis général que le sien propre, de concevoir calmement un monde injuste.

Certes, les âmes meilleures se libèrent. Je pense à Morin, ce frondeur fidèle. Je pense aussi à Guilcher, maire de Sein, héros de mer, caché sous un aspect débonnaire. Grâce à lui, les archives de la Mairie me furent ouvertes. Deux minces registres. Là est écrite une fantastique généalogie de misères sur terre et eau, de courages plus forts que la raison, de pauvreté, de batailles pour garder le sol contre la mer, et la pêche contre les hommes, de confiance dans l'avenir divin. Les documents antérieurs à 1860 sont perdus ou n'existent jamais, de sorte que l'on sait peu du passé de cette rude noblesse, de cet ordre de navigateurs héréditaires. Ce bourg étriqué, ces mesures enserrant au centre le cimetière vers lequel toute ruelle mène, et, à l'écart, l'église trop grande, font penser à un couvent barbare et compliqué, comme il y en a dans la région thibétaine. L'intimité entre la vie et la mort est apparente. Les vivants vivent familièrement avec les morts. Tous ces morts, et les anciens morts, et ces morts si lointains que les morts même les avaient oubliés, tous se mêlent au sang du nouveau-né. Sévère, pure naissance ! Que de dynasties l'envieraient !

Un curieux et fatidique personnage de l'île est son médecin. Il est aussi mal aimé des Sénans que des Ouessantins leur officier de santé. Tous deux sont âgés ; et ce manque de sympathie ne stimule pas leur réel dévouement. On appelle le médecin quand le malade est dans le coma. Jusqu'alors, on l'avait soigné avec des tisanes. Le médecin ne peut plus qu'adoucir une agonie. C'est néanmoins lui, l'ignorant. Les cas chirurgicaux sont transportés à Brest, quelquefois à temps, par le canot de sauvetage.

Ce vieil homme de médecin au bon sourire, est encore de ceux qui récitent du latin. Sur le pas de notre porte, j'écoute une tirade de Lucrèce. Ce sera notre seule rencontre. Je regarde s'en aller tout le long du quai où la nuit et le vent se rejoignent, sa courte silhouette, coiffée d'un melon

trop large, la grise crinière échevelée, les mains aux poches d'un mince pardessus très long, haut-fendu, dont les pans gesticulent. Depuis quinze ans, ce médecin passe sur ce quai. Depuis onze, il n'a été sur le continent. Il n'est salué, ni ne salue. Seul.

Nos soirées commencent à quatre heures, et même avant, quand le temps est bien couvert. Guichard et Brès ont installé leur laboratoire dans le seul abri disponible : un hangar, tout proche de l'hôtel, sous la digue qui nous protège. Cette pointe du bourg, la plus basse, a déjà souffert des raz-de-marées. Et qu'ils aillent ou qu'ils reviennent, les opérateurs n'échappent pas aux embruns. Pour peu que le temps ait permis à quelques barques de pêcher ou de lever leurs casiers, le débit dont nous sommes à peine séparés, d'habitude vide, s'emplit vers la même heure. Les mareyeurs ont payé les quelques langoustes ; tout sera bu dès ce soir. La petite salle faite pour quinze personnes en contient quarante et d'agitées. Il n'y a pas seulement là les « riches » d'un soir et leurs amis, mais aussi des curieux qui ne sont pas en fonds pour boire eux-mêmes, venus pour regarder boire les autres. Le couloir, l'escalier, la terrasse sont encombrés de ces spectateurs. Nous dînons en musique. Les chansons, les monologues, les scies, en breton surtout, ne vont pas s'interrompre avant dix heures. En général, tout se termine très gentiment, le patron poussant son monde dehors. Malgré la presse, et bien que nous soyons porte à porte ouvertes, jamais nous n'avons d'intrus. Sauf un soir. Notre « interprète » de la journée entre complètement ivre. Il s'écroule sur une chaise, prononçant difficilement : « Quel coup de massue ! non mais quel coup de massue ! ». Ses intentions sont excellentes, car il ajoute : « J'ai oublié. A quelle heure que c'est, demain ? » L'hiver, les sorties sont rares ; les pêcheurs, longtemps privés ne résistent pas à l'envie d'une bonne saoulerie, pour se rattraper, à la première chance, quitte à se priver de nouveau complètement jusqu'à la prochaine. L'été, les très bonnes journées sont fêtées de même. Il y a quelques patrons et matelots plus sérieux.

De nos relations avec le Maire, devenues rapidement excellentes, de mes visites au Curé, la population est au courant. Lorsque nous partirons, il y aura du chômage pour les commères qui, plantées sur le pas de leur porte, nous regardent passer. Déjà nous avons le droit d'acheter un paquet de gris, comme tout le monde, chez la buraliste toujours ivre et à qui on pourrait bien faire passer cent sous pour cent francs. Il y a un surnombre des petits porteurs qui ne nous tiennent plus pour des ogres. Les hommes se hasardent à leur tour ; d'abord les très vieux, heureux d'un gain inespéré ; puis les très jeunes ; tous enfin, et même le Conseil Municipal.

Bien que Morin allume ce soir un magnifique havane (le commandant du *Hélène* savait choisir), gage d'amitié d'un Sénan, je ne lui laisse pas de répit. Nous n'avons encore pas de femmes. Toutes se sont effarouchées.

Les jeunes filles sont sévèrement tenues. Ni tôt, ni tard, je n'en ai vu en compagnie d'un galant. Dans leur costume noir, sous leur coiffe noire, elles vont, par groupes, entre elles ; et les jeunes gens vont entre eux aussi. Autrement, ce serait mal vu, partout su et connu. Proposer à une jeune Sénane de figurer dans le film, c'est commettre le scandale. Quant à parler d'une scène de coquetterie à jouer avec un garçon, personne ne l'a encore osé. La prudence s'impose dans un pays où une légende éclate comme un incendie. Pour peu de chose, pour un voyage à Brest, pour des causettes avec un touriste, des filles perdent leur chance matrimoniale. Et le cinéma, songez donc !

Le Curé de Sein est un homme affable et fin, qui se met à la portée de ses ouailles. Il est au courant de la vie et, même, n'ignore pas certains faits du cinématographe. Nous évoquons la figure — et la carrure — du Recteur d'Ouessant. Un gaillard, celui-là ! Tout aussi complaisant, mais dans un autre style, cet ancien aumônier de la Marine a le verbe plus coloré. A son installation, il y aura bientôt deux ans, pendant qu'on débarquait ses meubles, il allait et venait sur le port, la cigarette aux lèvres, sous le bras un litre de rouge inépuisable, dont il versait des rasades aux emménageurs.

Par notre présence à son office de dimanche, nous paraissions avoir acquis les bonnes grâces du Curé. Toutefois, il n'est pas bien convaincu de notre piété. Au sermon suivant qui se fait en breton, je devine des flèches à nous destinées. C'est l'habitude des prédicateurs, curé ou vicaire, qui ne peuvent rien ignorer de l'île, de prendre à partie, en termes peu voilés, tels et tels paroissiens dont la conduite mérite réprimande. On ne va pas au prône sans examen de conscience, ni frisson. Morin confirme ma divination ; il s'agissait, en quelques phrases énergiques, de gens qui n'assistent au sacrifice divin que par curiosité, comme ils regardent une tempête, et par intérêt. L'intérêt est bien un peu réciproque, et la bonne volonté du Curé ne nous fait point défaut dans la suite.

A notre demande, un office est célébré pour les derniers naufragés qui furent enterrés dans l'île. Une procession. Curé, chantres, sauveteurs, Conseil Municipal en tête, se rend sur la tombe des matelots du *War-Song*, pour chanter le *Libera*. Le *War-Song* était un sous-marin anglais, coulé pendant la guerre. Ses canots surchargés dérivèrent, en pleine tempête, sur les récifs de Sein, furent chavirés, réduits en bois d'allumettes. Les hommes essayaient de se laisser porter vers la terre par les grandes lames, ce qui n'était pas un moyen d'échapper à la mort pour des étrangers, ignorant la côte, et exténués. Le vent porte les appels désespérés. Et voici les meilleurs nageurs sénans, dont Guilcher, à l'eau, directement le temps de jeter veston et sabots. Aucune embarcation n'aurait tenu dans ce coin ; il fallait y aller à la nage, dans la nuit. D'entre ces malheureux Anglais, plusieurs furent ramenés vivants, d'autres comme morts, mais

ranimés. A l'un de ceux-ci on versa tant de rhum, entre ses dents desserrées, qu'il revécut le lendemain, ivre pour trois jours. Trop souvent le geste héroïque du sauveteur ne ramena qu'un cadavre, aux os brisés contre les roches. A Sein, les vies connues et inconnues, se joignent mieux qu'ailleurs. Sein ne fit qu'étendre son geste de secours en offrant, pour le repos des guerriers britanniques morts, un bel espace béni de son peu de terre.

La cérémonie, bien qu'annoncée en chaire, ne réunit pas foule, car la tempête qui va durer jusqu'à notre départ s'annonce. Les appareils, placés jusque dans le cimetière, tournent. Si nous pouvons encore être là dimanche prochain, nous renouvellerons notre pieux prétexte. Mais, dès maintenant, les Sénans sont définitivement rassurés. N'ont-ils pas vu l'officiant, en habits liturgiques, évoluer devant les appareils nullement dissimulés ? Les petites filles n'auront plus peur de s'attirer un blâme. Quant aux hommes, ils viendront proposer d'eux-mêmes, de s'habiller comme le dimanche, d'épingler leurs médailles et de se laisser « photographier ».

Sous la pluie, sous le vent, dans la boue, chétive, hâtive procession ! De l'église elle sort sans bruit, dans le bruit de la mer. Entre les maisons, l'étroitesse de ces couloirs l'oblige à marcher en file. Les rafales tantôt amplifient, tantôt éteignent le murmure des prières et le choc des sabots. Le *libera*, déchiré, s'envole en lambeaux. L'encens ne fume pas. Dois-je souhaiter autre chose, je ne sais quel déploiement ? Ce que je vois est vrai.

Trois jours de mauvais temps et de grosse mer, évoluent en tempête. Nul d'entre nous n'ose avouer que c'est l'accomplissement de notre secret, égoïste, meurtrier et cinématographique désir.

La nature fait ce qu'elle fait, comme si c'était pour la dernière fois ; mais quant à nous, on voit bien que ce n'est jamais assez recommencé. Les objectifs sont encore les meilleures machines à écrire, moins impuissantes.

La mer est partout et nous voudrions être partout avec elle. Il y a du clapotis dans nos appareils et dans nos poches ; des embruns dans la cour de l'hôtel ; du sel sur nos draps. Le vent et la mer interdisent la digue et les cales. Une levée furieuse se forme à l'entrée même du port, escalade le petit parapet derrière lequel nous nous tenons, étend au-dessus de nous un lourd ciel liquide. Le ciel tombe ; l'appareil de ralenti dit qu'il en a assez. Le *Zenit* manque un voyage et retarde le suivant. Et il faut reconnaître les Sénans imprévoyants, car déjà des aliments manquent et le tabac fait complètement défaut. Nous sommes au régime de lait condensé, de conserves et de confitures.

La tempête ne nous permet pas de nous occuper d'autres personnages. Et lorsqu'elle s'apaise, pour nous, malheureusement, les temps sont révolus. Nous abandonnons l'île que nous avons tant flattée, caressée, amadouée jusqu'à la rendre, enfin, amie.

Depuis quelques jours, j'ai recréé, à Sein, l'esprit de *Finis terrae*, cette atmosphère de confiante, amicale et joyeuse collaboration dans laquelle Ouessant tout entière vivait et jouait avec moi à faire le film. Depuis quelques jours, les Sénans nous marquent, je peux l'écrire, une sorte de sollicitude, cherchent par eux-mêmes ce qui doit nous être agréable ou utile. Qu'importe s'ils se trompent dans leurs initiatives ! Ils ne se trompent pas dans leur intention.

Un cotre de l'île, *Mor Vran* (« La Mer des Corbeaux », en breton), va nous ramener à Brest. Deux jours encore nous attendons mer et vent favorables. Nous embarquons en regrettant de ne pas emmener un petit phoque qui s'était égaré dans les tempêtes et échoué sur la côte. Le voyage du *Mor-Vran* pour Brest est une « occasion », c'est-à-dire que nous sommes chargés de lettres, de commissions, de passagers même. La mer des corbeaux ne mérite pas son nom en ce jour ; le retour serait une charmante et rapide promenade, si je ne regrettais de quitter mes Sénans si tôt. Les trente derniers mètres sont dans l'appareil de Brès ; je les tourne. La pellicule se décroche ; le film est terminé...

...Ou commencé ? Sein contient les éléments, tous les éléments d'un film magnifique. *Mor-Vran* n'est que l'esquisse de ce film qui sera fait certainement. Mais je ne crois pas que ce soit par moi. On ne peut aimer deux fois, ni recomprendre.

Cinéa Ciné pour tous, juillet-août-septembre 1930.

« L'OR DES MERS »

Je n'ai jamais tourné un film contre mon gré. Je ne voulais pas qu'il en soit autrement avec le parlant, c'est pourquoi j'ai tenu à faire moi-même le texte des dialogues aussi bien que les images et les sons. *L'Or des mers* sera un film de moi et je rends grâce à ceux qui m'ont fait confiance.

Tout, absolument tout fut tourné à Hoedik, un îlot où vivent trois cents pêcheurs, entre Belle-Ile et Nantes. Je suis parti là-bas dans le courant de l'hiver sans avoir exactement fixé mon scénario. Mais je pense au thème initial depuis quatre ans. Je porte ainsi des chimères en moi pendant plusieurs années, de telle sorte qu'elles prennent corps naturellement lorsqu'il m'est possible de les réaliser. Je n'ai pas établi de découpage pour *L'Or des mers* pas plus que pour *Finis Terrae* ou *Mor Vran*...

Le thème du film comme celui du roman que je viens de publier sous le même titre, est l'hallucinante pensée chez les îliens de l'or enfoui dans la mer. Hors de cela, film et roman n'ont rien de commun, l'un se passe à Hoedik, l'autre à Ouessant, mais c'est la même idée qui les guide, une sorte de mirage qui amène souvent une catastrophe, soit qu'un

navire saute, que des scaphandriers meurent au cours de travaux impossibles, que des îliens soient emportés en tentant d'arracher une épave à la mer...

Il faut peut-être connaître la situation de ces gens-là pour comprendre leur désir. A Hoedik, qu'un brave homme de prêtre ne peut pas gouverner mieux qu'il ne le fait, tous les pêcheurs sont pauvres et même misérables au-delà de toute imagination. L'île n'a pas de port, c'est-à-dire qu'on n'y peut débarquer qu'en se mouillant les pieds, quand on peut y débarquer. Les gros temps coupent toute communication avec le continent. Un navire a tourné trois jours autour de l'île avant de pouvoir débarquer le docteur qu'on y attendait. Ces jours-là, le courrier, le pain manquent...

Parmi ces pêcheurs, le plus pauvre, tellement pauvre qu'il est rejeté par tous, un vieux vit en brebis galeuse dans l'île. Un soir, en rôdant sur la grève, il trouve une caisse abandonnée par la marée et la cache. Aussitôt l'imagination des habitants pare cette découverte de leurs propres rêves. Il est certain que le vieux possède une caisse pleine d'or et lui qui était repoussé par tous devient l'objet de régallades, de noces, de flatteries, qui ont pour but de lui arracher son secret. Tant et si bien qu'il en crève de boisson... La convoitise se reportera sur sa fille, autrefois bannie comme lui. Le plus beau gars du pays parle lui-même de l'épouser, mais bientôt pris à son propre piège, parce que la petite est gentille et tendre, il en devient amoureux et c'est elle qu'il désire autant que le trésor... La cupidité de ceux qui l'entourent ne l'empêchera pas de posséder l'une sinon l'autre.

Tel est, en quelques mots, le sujet de *L'Or des mers*.

Mes interprètes sont des îliens que j'ai pris à Hoedik. Je n'ai pas voulu demander à des acteurs de copier des gestes, des attitudes, des personnages, alors que des hommes pouvaient les vivre. Il est évident que cette méthode de travail a ses difficultés. On ne peut pas diriger une scène à Hoedik, comme on le ferait au studio.

Il faut amener ces gens à une confiance totale, vivre avec eux. Remarquez bien qu'ils ne jouent pas le film ; ils jouent au film, exactement comme vous ou moi jouions autrefois à la petite guerre. Mais quel accent, quelle vérité... C'est une expérience que j'avais déjà faite, du reste, avec *Finis Terrae*. Le vieux est un Hoedikais tout pur. La jeune fille travaille dans un restaurant de Quiberon. L'hiver, elle rentre dans sa famille et c'est ainsi qu'elle a pu tourner *L'Or des mers*.

Nous avons eu des froids terribles, mais le temps n'est jamais un obstacle aux prises de vues. Nous avons maintenant des objectifs assez parfaits, pour ne pas nous soucier de cela. Il m'est arrivé de tourner sous des pluies battantes, qui obligeaient toutes les trois heures, mes opérateurs à changer de costumes.

Le parlant ? J'aurais voulu ne laisser à la parole que la place de l'ancien sous-titre, ne faire entendre que ce qui était strictement indispensable, mais j'ai été amené à étendre le dialogue un peu plus que je ne le pensais tout d'abord.

Pour vous, 1930, propos recueillis par Pierre Leprohon.

La qualité de vivre est de se dépasser. L'homme dut faire mieux que marcher ; il inventa la roue qui est autre chose que la jambe. Il dut faire mieux que nager ; d'où l'hélice qui est autre chose que le flagelle. Et obligé à mieux qu'à voir, l'homme ajouta aux systèmes micro et télescopiques le cinématographe, créant autre chose que l'œil. Car ne considérer le cinématographe que comme un spectacle, c'est réduire la navigation au yachting à Meulan. Le cinématographe est une connaissance particulière en ce qu'il représente le monde dans sa mobilité continue, et générale parce qu'on prévoit que, s'adressant bientôt à tous les sens, il leur permettra à tous de dépasser leurs limites physiologiques. Les aspects discontinus, fixes ne prévaudront plus tant parmi les bases de notre philosophie, même quotidienne. Ce n'est pas au bout de vingt années qui se passèrent en tâtonnements, que nous pouvons mesurer déjà l'importance du changement que le cinématographe, expression du mouvement extérieur et intérieur de tous les êtres, apportera à la pensée. Déjà nous corrigeons notre esprit d'après une réalité où rien ne s'arrête, où les valeurs n'existent que tant qu'elles varient, où rien n'est, mais devient, où un phénomène sans vitesse est inconcevable.

★

Il fut, il est encore très important de mobiliser à l'extrême l'appareil de prise de vues ; de le placer, automatique, dans des ballons de football lancés en chandelle, sur la selle d'un cheval galopant, sur des bouées pendant la tempête ; de le tapir en sous-sol, de le promener à hauteur de plafond. Il n'importe que dix fois ces virtuosités apparaissent excessives ; elles sont essentielles ; à la onzième fois, nous comprenons comment elles sont nécessaires et encore insuffisantes. Grâce à elles, et avant même les révélations à venir du cinématographe en relief, nous éprouvons la sensation nouvelle de ce que sont les collines, les arbres, les visages dans l'espace. Donnons-lui l'allure ou son semblant, et notre corps tout entier éprouve le relief. C'est un grand changement de vivre penché tantôt vers le centre, tantôt hors de la courbe. Depuis toujours, pour toujours, nous sommes des projectiles, formés et formant à l'infini d'autres projectiles.

LE CINÉMATOGAPHE CONTINUE...

Mieux qu'une auto, mieux qu'un avion, le cinématographe permet quelques trajectoires personnelles, et c'est toute notre physique qui tressaille, la plus profonde intimité qui se modifie. Même habitant une ville, ce n'est pas la connaître que de ne pas l'avoir visée dans la mire du radiateur, approchée, pénétrée, développée dans l'espace et le temps, et, l'ayant eue devant soi, la laisser derrière, de côté, au-dessus, au-dessous, dans un ordre chaque fois nouveau. Ce n'est pas avoir vu la terre ni rien d'elle, que de la voir sans quitter son mouvement. Il faut tourner plus vite et moins et autrement qu'elle ; laisser fuir ce clocher, le poursuivre, le déplacer, le replacer parmi les collines qui se déplient, dans la ronde des peupliers qui jouent aux quatre coins.

★

Reproducteur du mouvement, le cinématographe permet les seules expériences dans le temps qui nous soient déjà accessibles. On admet la relativité de l'espace presque aussi volontiers que celle du temps, et dans cette relativité générale nous vivons plus ou moins vite. Mille intuitions nous en avertissent, et rien ne peut les infirmer puisque aucun point fixe de comparaison n'est même imaginable. Qu'on trouve le moyen d'explorer partiellement le temps, comme l'espace, ce n'est pas un espoir absurde et les mathématiques n'en découragent point. Le cinématographe, traitant le temps en perspective, divulgue la notion de cette quatrième dimension de l'existence, sous son jour de relation variable, plus vrai que l'apparence banale. Comme notre dramaturgie n'a encore presque jamais profité des enregistrements à vitesse variée, pour une expression psychologiquement plus exacte de la vie humaine, on se rend encore mal compte combien cette technique étendra le pouvoir de signification des images animées. Déjà, des apparences en sont modifiées si gravement que les barrières entre les règnes de la nature, tombent. Lorsqu'on projettera d'une famille cette perspective temporelle où les naissances et les morts apparaîtront comme la suite que réellement elles sont, l'hérédité se révélera comme un personnage visible, agissant, volontaire ou fantasque, impitoyable ou bienfaisant. Et il ne sera que l'un, le premier évoqué de l'innombrable règne des anges. Le cinématographe prêterait — cela peut arriver demain — une forme plus sensible aux entités qui évidemment continuent la vie, au-delà de l'homme, dans ce qu'il est convenu d'appeler l'échelle des êtres, dans le mystère de cette insoluble contradiction : la hiérarchie et l'infinité.

★

Le cinématographe continue, mais dans toute course il y a des moments où faire le point. La vie de chaque homme s'avance, d'année en année,

dans l'ombre ; celle des hommes ensemble, vers une lumière. Il arrive que cette divergence soit périodiquement plus forte que la cohésion entre les individus et l'espèce. Et comme s'il y avait des seuils que la connaissance franchit mal, et non sans s'y reprendre, elle recule et des hommes défont un peu de ce que d'autres ont fait. Une civilisation reprend de l'élan ou se dissocie, car il y a, pour chacune, des portes infranchissables. L'évolution et ses sauts interspécifiques sont inexplicables sans ces crises morales sur lesquelles la paléontologie est muette. Mais le cinématographe n'est pas encore dans le cas mortel ; bien au contraire. Avant la roue, les échasses imitaient la marche. Notre imagination est limitée à être humaine. Avant de dépasser la vision, avant de se concevoir comme l'enregistrement du mouvement général des plans, des volumes, des couleurs et des sons, dans l'espace et le temps, le cinématographe fut occupé, pendant des années, à se régler sur l'œil, et cette imitation était nécessaire autant qu'elle est anachronique. Et nul ne trouverait à redire à ce qu'aujourd'hui le film sonore (le parlant s'y trouve compris) prenne le temps de s'accorder sur l'oreille, afin que nous l'entendions bien, si cette période de mise au point n'était, par erreur, prolongée et érigée en période de production.

★

Car le cinématographe sonore, tel qu'on le pratique actuellement, néglige quinze ans des progrès vers l'indépendance du cinématographe général dont il fait partie. Il a oublié jusqu'à son essence ; qu'il est la recreation du mouvement. Il revit avec une fatuité juvénile toutes les erreurs dont le muet s'est repenti. Oui, il y eut un temps où l'appareil de prise de vues, avec enregistrement de son simultané, n'était pas mobilisable, était encagé, emballé, paralysé. Cette difficulté était facilement surmontable ; elle est surmontée. Non seulement l'appareil de prise de vues peut recouvrer sa mobilité quand et autant qu'on voudra, mais encore le micro, capteur de sons, peut se déplacer, soit en suivant l'appareil-vues, soit en parcourant un trajet indépendant. On peut donc inscrire simultanément un mouvement des formes et un autre mouvement des sons, dont le synchronisme n'a pas d'existence ailleurs que dans l'intention de l'auteur, pas d'autre valeur que dramatique. Rien n'empêche d'équiper un micro sur un axe commandé à distance ; une rotation de quelques degrés crée entre les sons toutes les distances.

★

Mais que rêver aux mouvements des sons ! Tous les films parlent d'une seule voix, sans sexe, ni distance. Cette monotonie est la perfection dont les ingénieurs de son se félicitent. Leur idéal est qu'à travers le haut-parleur, le s se distingue du z, mais ne siffle pas, et peu leur

importe cela que d'un cri on ne comprenne ni s'il est de colère, ni s'il est de joie. Au fait, n'ont-ils pas raison ? Ils sont les mécaniciens, non les pilotes de la machine. Ce qu'on peut reprocher plus justement à beaucoup d'entre eux, c'est de ne pas se laisser guider, de prendre des routines pour des lois, de refuser minutieusement toute chance au hasard sans lequel le plus grand génie et le moindre talent meurent d'inanition. Cet état d'esprit n'est pas nouveau ; nous l'avons souvent rencontré et et le rencontrons encore parfois chez les anciens opérateurs de vues aux « Monsieur, c'est impossible ! » sacramentels. Aujourd'hui, on plaisante de ces impossibilités, comme on plaisante des objectifs placés obligatoirement à 80 centimètres de hauteur (on ne devait apercevoir ni le dessus, ni le dessous d'une table) et à cinq mètres des interprètes, comme on plaisantera bientôt de la façon maladroite dont nous manions le micro. Ce fut un événement qui tenait encore plus du scandale que du miracle lorsque pour la première fois un auteur, avec compétence, voulut régler lui-même sa photographie ; c'est en vous cherchant noise pour port illégal de casque que les ingénieurs de son vous cèdent leurs écouteurs. A énumérer ces obstacles, on a un peu honte de ce qu'ils sont si vulgaires ; l'ennemi indigne ferait mal juger qui il tient en échec, s'il n'avait pour lui la force des faibles : le nombre qui gagne souvent.

★

Ce n'est plus dans l'acoustique simplifiée du studio qu'on poursuivra d'utiles expériences. C'est à travers les champs sonores du vaste monde qu'il faut essaimer les micros, en cherchant pour eux des rabat-sons, des filtres sélectifs. Si nous avons éprouvé quelques rares moments de phonogénie, ce ne fut jusqu'ici que dans le son impur des actualités. Pourtant on imagine comme ces enregistrements doivent être faits, en hâte, sans souci possible de recherche. On trouve une chose en cherchant l'autre ; l'important est de se placer dans des conditions qui n'excluent pas l'inattendu, derrière un rempart de « célotex » ; la rencontre fera le reste. La photogénie des angles, du « travelling », de tant de mouvements mécaniques, végétaux, cosmiques, collectifs ne fut pas découverte par méthode. Les opérateurs des journaux animés accueillirent indifféremment des millions d'images où nous nous habituâmes à discerner celles qui sont une exclusivité cinématographique. Seulement d'après cette prospection qui continue, car tous les lieux de la photogénie sont loin d'être connus, on songea à ordonner précisément les premières œuvres du nouvel art. Il n'en ira pas autrement du film sonore. Cette cadence d'un passage de troupes, cette voix inarticulée de la foule assistant à un match, où les pieds, les mains, les hurlements applaudissent, où dix mille souffles lèvent soudain le vent de la déception et s'éteignent aussitôt, pour qu'on entende dans le silence qu'on ne croyait pas possible, le rire aigu d'un enfant ;

parce que son double nous parle de l'écran un homme quitte sa légende, offre à chacun de nous de l'éprouver au timbre de sa voix, accepte à l'improviste la gageure risquée de nous faire aimer les défauts de sa réalité ; quelques centaines de mètres de ce genre sont bien tout ce qu'il y a de meilleur dans la production sonore. Ce minimum, craignons de ne plus l'entendre de quelque temps. Sous l'influence, ici déplorable, de la radio-diffusion qui a sa voie propre comme le cinématographe sonore a la sienne, on a imaginé de supprimer l'enregistrement sonore direct, toujours plus délicat, des actualités, et de le remplacer par la voix d'un commentateur, aidée par quelques bruits artificiels. J'ajoute qu'à l'occasion, et sans doute pour compléter l'illusion du temps jadis, ce commentateur présente les vues dans un petit cache en forme de cadre du meilleur goût. Cette dérobade devant la difficulté constitue le danger d'un grave retard dans la formation de l'art sonore. Je ne crois pas qu'elle puisse même comporter des avantages économiques, sinon très éphémères, pendant ce temps où encore le public s'amuse de ce que la mécanique nouvelle marche, sans se demander quel autre plaisir que d'étonnement elle lui procure. Qu'on se souvienne qu'une politique analogue désintéressa du phonographe presque entièrement le public français. Qu'importe, estimaient les fabricants, que les disques français soient les plus mauvais du monde, puisqu'ils sont le meilleur marché. Or, ces disques ne se vendaient guère, entraînant les appareils dans leur mévente.

Ce n'est pas que l'art sonore doive être plus tard une copie de la réalité. Le propre d'un art est de créer, du nôtre son monde. Entendre tout comme entend une parfaite oreille humaine, n'est que travail préparatoire pour le micro. Ensuite, par lui, nous voulons entendre ce que l'oreille n'entend pas, comme nous voyons par le cinématographe ce qui échappe à l'œil. Que rien ne puisse plus se taire ! Que soient audibles les pensées et les rêves ! Il y a des murmures qui cassent les tympanes et des cris chantent, dont on ne se lasse pas. Que les secrets de leur éloquence soient arrachés aux frondaisons et aux vagues, qu'ils soient mis en pièces pour que nous en reconstruisions des voix plus vraies que les naturelles ! La parole humaine possède des accents qu'elle n'a pas encore révélés ; de ceux-là, le cinématographe fera son style. On étirera, on grossira les mots soupçonnés, jusqu'à ce qu'ils avouent le mensonge. On déroulera les cyclones en berceuses et tous les enfants entendront l'herbe pousser.

Cinéa Ciné pour tous, novembre 1930.

BILAN DE FIN DE MUET¹

Les modes d'expression les mieux apparentés sont les plus ennemis ; on voit bien comme le dessin et la peinture sont aux dépens l'un de l'autre ; la photographie, l'esprit de photographie a longtemps empêché, empêche encore le cinématographe.

La mentalité des premiers opérateurs survit, qui paralysait les prises de vues sous les lois d'une photographie impeccable. Ces vieux artisans, formés pour le portrait joli mais ressemblant, pour le groupe dont nul ne doit être moins en lumière que le voisin, pour l'équilibre des bouquets dans les vases, pour les harmonies des fleuristes et les paysages des jardiniers, refusaient de panoramiquer parce que des différences de plans défiaient une parfaite mise au point ; ils s'effrayaient d'opérer, roulant en automobile, par crainte des trépidations qui « se jugeraient » ; ils n'osaient ni s'approcher, ni se hausser, ni se baisser, par peur de déformer. Depuis, Gance a placé des appareils automatiques sur la selle d'un cheval au galop, sur des bouées dans la tempête, dans un ballon de football lancé en chandelle. Sans doute ces procédés n'ont pas tous donné des résultats pratiques. Mais il est nécessaire de s'en servir avec excès, contre la lourde éducation photographique à laquelle encore peu de films échappent. Car, en dehors de ceux qui tournent sans autre souci que de commerce et dont il n'est pas question ici, toutes les écoles, tous les styles du cinématographe sont au moins d'accord sur ce que le cinématographe est le moyen d'exprimer le mouvement, de comprendre le monde dans son authentique mobilité.

Cela paraît une lapalissade.

Les aspects fixes de l'univers, s'il y en a, sans échapper à la reproduction cinématographique, acquièrent moins évidemment par elle. Si je soutiens toujours que l'écran traduit, souligne le sens vivant des natures apparemment mortes, je ne le répéterai plus ici où j'évite ma propre opinion lorsqu'elle n'est pas encore passée au nombre des caractères incontestés de l'écriture cinématographique. Mais cela est incontestable que les apparences mobiles des choses et des êtres, que l'évolution d'un geste, que la variation du jour, que les suites d'une métamorphose, que la continuité dans tout changement, que le développement de l'aspect d'un paysage, que le courant dans l'expression humaine, que le lien des floraisons aux vieillesses, bref que le mouvement, cet aspect intime du mystère des vies, échappe à toute autre description que cinématographique.

Le cinématographe exprime le mouvement, parce que la représentation cinématographique du monde joue d'une perspective non pas tout à fait nouvelle, mais qui précédemment était moins sensible : la perspective dans le temps. J'ai souvent écrit que le cinématographe divulguait la nature de la quatrième dimension qui est le temps, et qu'il le faisait avec évidence. Pour être exact, j'ajoute que notre cinématographe sans relief ne donne néanmoins du monde que des figures à trois dimensions, car s'il joue de la dimension temporelle, il n'est que plan. Heureusement, en

1. Conférence prononcée le 13 décembre au groupement *L'Effort*.

attendant le cinéma dans l'espace qui est, paraît-il, inventé, mais tenu secret pour des raisons économiques, nos habitudes psychiques suppléent assez bien au manque de la troisième coordonnée géométrique. Cette perspective dans le temps n'a presque pas été employée encore par la dramaturgie qui en sera un jour transformée. Ses effets les plus simples, l'accélééré et le ralenti, sont déjà saisissants, pénètrent le monde d'une vie aussi nouvelle, aussi fertile que celle du microscope, inhumaine, surréelle. L'originalité fondamentale, l'importance première de tous les cinématographes est là. Qu'il s'agisse du cinématographe en relief, nous découvrirons le mystère du mouvement du relief ; la géométrie descriptive sera concrète. Qu'il s'agisse du cinématographe en couleurs, nous connaissons, pour la première fois, le mouvement des couleurs. Qui n'a vu des rouges et des jaunes ? Mais qui sait comment le jaune naît du rouge ? On peut encadrer une seconde de couchant ; mais on pourra faire durer une heure la dernière, tout à fait la dernière flamme du soleil, et ramasser l'Alpen-glühen en une foudre de couleurs. Aux fronts, la couleur de la joie sera-t-elle celle du mensonge ?

★

Le cinématographe commença donc en France. Il était la photographie de petites scènes prétendument spontanées, en réalité aussi apprêtées que faire se pouvait, et la photographie d'un théâtre bâclé. Les opérateurs se plaçaient obligatoirement, tous, à 80 centimètres de hauteur et à 7 mètres des interprètes. Ceux-ci, toujours en pied, récitaient leurs tirades. Si la débitrice s'épuisait, on priait l'acteur de garder la pose jusqu'à ce qu'on eût rechargé ; ensuite reprenait le jeu d'où on l'avait arrêté. Le fin du fin, le signe de maîtrise était pour l'acteur de débiter des calembredaines, en gardant l'air noble ou amoureux, de sorte à incommoder toute la troupe devant l'objectif, d'un fou-rire à dissimuler. Pourquoi rappeler cette avant-guerre, sans autre intérêt que d'avoir été évidemment nécessaire ? C'est qu'à la naissance actuelle du cinématographe parlant, nous assistons à une pareille fabrication de pièces de théâtre enregistrées, transmises comme par ce vieux jouet, le théâtrophone. Les interprètes, évidemment, ne plaisaient plus entre eux. Mais la fidélité au texte, à laquelle on les oblige, est une autre trahison des progrès vers la sincérité qu'avait faits le cinématographe muet. Les opérateurs de son ont mis l'appareil de prise de vues, à nouveau, en cage ; ils l'ont alourdi, immobilisé ; ils sont revenus à la monotonie de l'angle ; ils ont anéanti quinze ans d'entraînement à la souplesse, à la variété, à la liberté. Pourtant cette pauvreté visuelle serait déjà évitable et en passant outre on enrichirait également le domaine sonore du cinématographe. Il n'y a pas grand-chose à inventer pour reconquérir la mobilité. Peu y songent ; nul n'ose engager les frais ; beaucoup se satisfont

déjà d'une routine. Comme les tourneurs de manivelle d'autrefois voulaient une photographie-type, exigeaient du soleil pour cinématographier une trombe d'eau, ainsi la plupart des « ingénieurs » de son ne se soucient que d'obtenir un enregistrement parfait. Ce sont des hommes pondérés ; ils craignent les éclats de voix et ces passionnés murmures où l'émotion se manifeste ; ils veulent un enregistrement régulier ; ils connaissent exactement la hauteur de flamme correspondant à une modulation harmonieuse et moyenne ; ils ignorent que le scénario exige ici un cri rauque de détresse ; ils ne s'occupent pas du drame, mais de leur ampèremètre. Que leur importent les vies bouleversées ! Qu'importent les rires, les pleurs, les soupirs, pourvu que les doigts de l'ingénieur tournent diligemment les manettes, ramènent toutes les expressions de la voix de l'homme, à cet optimum de reproduction, à ce timbre standard. Pourtant, le metteur en scène, les acteurs s'efforcent vers une illusion, vers une vérité, pour répandre la conviction. Enfin, la femme s'est arraché un sanglot sincère ! Et l'homme a pu imiter un mensonge ! Enfin l'électricité a coulé autrement dans les films, téléphonant les cœurs ! Mais le reflet de ces cœurs brûlants éblouit l'ingénieur dans sa cabine ; il ordonne ces éclairages sur son transparent ; il défait l'élan, la force, la grâce, la pitié, il détruit ce qu'il devrait aider à construire. Ainsi se réalisent ces films dont on sort somnolent. Quatre-vingt-dix minutes durant, on a vu et entendu trois bavards intarissables, entourés de vingt comparses scrupuleusement muets, évoluer à pas comptés autour d'un guéridon et de trois chaises, comme pour démontrer la crise du logement et des mœurs casanières, en psalmodiant lentement des textes accablants, punitions sans doute, apprises par cœur. Telle est du cinématographe parlant la naissance qui serait bien excusable si elle ne se prolongeait arbitrairement.

★

De ce cinématographe français d'avant-guerre, il faut retenir un nom méconnu, celui de Méliès. Il devina la vertu angélique des objectifs qui voient où nous sommes aveugles. Sans pouvoir s'arracher à l'étreinte du théâtre et des lois qui régissent les scènes de planches, il en écarta néanmoins les décors étroits. Le premier, il cinématographia des rêves, projeta sur nos écrans ce qui est impossible dans une réalité et vrai dans l'autre, donna à l'imagination un nouvel aspect concret, mêla l'avenir et le passé, ce qui est et ce qui n'est pas, rendit évident l'absurde. On comprit qu'il faut hésiter entre le visible et l'invisible, l'un pouvant s'effacer, l'autre apparaître, tous deux étant. La fée apparut dans une rose, comme le cœur dans une poitrine radioscopée. Sans doute, les féeries de Méliès sont enfantines. Mais les mystères de notre âge ne sont ni moins baroques, ni plus tragiques. Méliès est, de l'écran, le premier poète et le précurseur de ses philosophes à venir.

Seulement à ces débuts du cinématographe, les photographies posées, prises au cours de la réalisation d'un film, renseignent assez fidèlement sur l'impression que l'on aurait à la projection du film lui-même. Dès que le cinématographe se différencie du théâtre, et en même temps de la photographie, les poses où les acteurs se figent dans un but de propagande, à froid, sous un autre angle, ne peuvent plus témoigner de l'œuvre. Delluc, au travail, me disait :

— « Prendre une photo ? Non. Je me rase le matin ou le soir, ou pas du tout ; et jamais entre les hors-d'œuvre et le poisson. »

Même les agrandissements des images d'un film ne peuvent illustrer ce qu'on en pense.

Dès les premières années de la guerre, nous eûmes la révélation du cinématographe américain, et ainsi la révélation du cinématographe tout court. Libres d'habitudes et d'idéal académiques, les Américains concurent d'abord franchement le nouveau spectacle comme populaire et forain, et en prirent les thèmes dans la réalité même ou dans un passé si récent que la tradition en était encore vivante. Tandis que, chez nous, l'acteur s'efforçait d'imiter tel maître du Français ou des boulevards, lequel avait forgé son jeu en égalant une célébrité de ses débuts ; tandis qu'il soignait avec un prétentieux amour les virtuosités acquises au Conservatoire ou de l'optique théâtrale ; tandis que, professionnellement, il se confirmait dans ces vices vénérables dont chacun avait sa généalogie et son histoire, l'acteur et l'auteur américains étaient n'importe qui, et souvent ce gardien de troupes, cet immigrant, ce rouletabille, cette petite ouvrière dont l'aventure était contée à l'écran. Ils avaient tout à apprendre, mais ils n'avaient pas à désapprendre. Ils apparurent d'emblée profondément humains, parce que naturels. Ils créèrent des personnages bien naïfs, mais qui restent les types de la dramaturgie cinématographique : l'ingénue charmante et stupide, émue aux larmes, mais précipitant son amoureux dans des épreuves dont il doit, pour épouser la belle, sortir victorieux et à moitié mort ; l'homme d'affaires avec un cigare à la bouche et un revolver dans un tiroir entrouvert ; le bellâtre à la lèvre ombrée, toujours prêt au viol ; le héros, jeune, misérable futur millionnaire, intuable, boxeur pieux, téméraire et timide. Il n'y a pas beaucoup de cathédrales, ni de châteaux-forts aux Etats-Unis pour servir de cadres à ces personnages nationaux, bientôt universels. D'ailleurs, le peu qu'il y a est trop respecté, et le cinématographe, lui, n'est pas encore respectable. On prend donc, pour grands et beaux décors, les usines, les hôtels immenses, les montagnes boisées, ruisselant de fleuves et de torrents, les déserts de sable et de neige. Les studios sont petits ; ce n'est pas encore le temps où l'on reconstruira Monte-Carlo et Notre-Dame en Californie. Les troupes partent donc en extérieurs et des indigènes complètent, sur place, les distributions. Un minimum d'apports intellectuels, d'influences artistiques, d'éducation extra — et anticinématographique ; les éléments de

la vie employés à refigurer cette vie même ; un immense public, sans doute étroitement bridé par quelques préjugés généraux, mais sans prévention, qui va au spectacle pour s'émouvoir, non comme à un tribunal pour juger du haut de sa civilisation, ni comme à un enseignement dont il exigerait le sublime ; et les créateurs de la nouvelle fable ne sont ni au-dessous, ni au-dessus de leur public ; on leur demanderait de hausser le ton, ils ne pourraient le faire ; mais ce qu'ils font, sans le savoir, c'est un art primitif et viable.

La technique fut perfectionnée, créant peu à peu le premier style cinématographique. Réforme fondamentale, l'appareil de prise de vues devint mobile. Tout ce qui est spécifiquement cinématographique et qui était irréalisable devint possible ce jour où l'on cessa d'ordonner le spectacle par rapport à un objectif enraciné, pour promener l'œil artificiel plus librement encore qu'on ne jette son regard. Plaçant l'appareil à ras de terre, les Américains surprirent, du galop des chevaux, un aspect non vu, secret et redoutable. D'une cime d'arbre, au gré du vent, plongeant sur la cavalcade, ils en virent un chiffre mouvant que personne n'avait lu. Approchant de l'homme en tête à tête, ils lui grossirent, non sans cruauté, le visage, mais débusquèrent les larmes à leur source intarissable. Une main seule occupant l'écran, cinq doigts jouaient avec un stylographe, comme cinq soldats avec un canon chargé de bonheur ou de mort. Un fuyard crevait sous lui, moteur et pneus, mais il nous restait face à face ; il fuyait et nous le regardions les yeux dans les yeux, indétachables comme sa conscience.

Cette technique nouvelle prêta, comme il est naturel, d'abord au scandale, ensuite à l'abus. L'emploi de cette immense variété d'angles et de champs cinématographiques choquait s'il était arbitraire. Ramenant l'harmonie, une première règle grammaticale apparut : que la position de l'appareil doit être clairement relative à la position ou à la psychologie soit du narrateur, soit de celui des personnages qui, en ce moment, agit ou parle. Thomas Ince réalisa le type classique de ces films vivants et aérés, simples, comme l'on croit qu'est la vérité quand on ne la connaît pas. David Griffith, sur des canevas à peine moins grossiers, broda des développements compliqués en images soigneusement composées, émouvantes et solennelles, à sens volontiers symbolique. Il poussa à la maîtrise le morcellement du récit visuel en une infinité de détails saisissants. Et la mesure avec laquelle il assemblait tous ces fragments de scènes, selon des proportions mathématiques entre les longueurs des bouts de pellicule employés, ravit les spectateurs qui découvraient une sensation nouvelle : le rythme visuel. Pour la première fois, jouant de l'ubiquité cinématographique et de l'universalité dans le temps, il développa simultanément, dans ses drames, plusieurs actions concourantes, nées en des époques et des lieux différents ; les épisodes hachés menus, mêlés, pressés, se précipitaient vers le dénouement en un vertige angois-

sant dont aucun auteur, depuis, n'a retrouvé le secret. Mack Sennett composa d'innombrables farces d'une fantaisie indescriptible, mêlées de clowneries et d'exhibitions. Il est l'inventeur de tout le comique de l'écran, et même les dessins animés d'aujourd'hui, les plus truculents, s'inspirent encore de sa verve. Chaplin n'apporta rien au cinématographe que lui-même ; il profita seul de sa rencontre avec le monde nouveau d'expression ; cela n'enlève rien à ses pantomimes qu'elles ne tiennent guère plus du cinématographe qu'un numéro de Little Tich ne tenait du théâtre.

Ce style cinématographique américain, le premier, a été une individualité très caractérisée. Il a été, car il n'est plus. Le cinématographe américain s'est européenisé, universalisé, en un sens, civilisé. Il a surtout emprunté au style allemand, mais il a eu soin de n'y prendre que ce qu'il pouvait parfaitement s'assimiler. Les Américains ne veulent plus produire que des films qui plaisent à tous les peuples de la terre, des films terriens. En général, ils y réussissent.

Les films de l'école suédoise ne nous auraient point tant charmés, vers la fin de la guerre, si nous avions déjà connu alors la production allemande, qu'ils rappellent par plus d'un trait. Ils furent d'inspiration théâtrale, mais d'une exécution aussi cinématographique qu'une telle inspiration pouvait le permettre. Mais la reconnaissance que nous avions aux Suédois de nous avoir montré, les premiers, la matérialisation cinématographique des mondes intérieurs, il faut la rendre aux Allemands.

Le cinématographe allemand est le plus riche de pensée ; on n'est pas sûr qu'il n'importe pas un jour, malgré l'infériorité du nombre, sur l'américain. Son caractère constamment dominant est son expressionnisme qui est l'art de rendre plastiques l'aspect intérieur des gens, la valeur morale des choses, de représenter l'univers, non pas selon les proportions moyennes, stables et générales, mais selon les rapports individuels, momentanés, variables. Le soldat est pour le général un pion-nain ; et le général, pour le soldat, un géant inamovible. Déjà la mise en scène théâtrale, outre-Rhin, manifestait cette tendance. Mais on voit avec quel excès de magie les cinégraphistes purent enchérir sur les réalisations limitées des décorateurs et des costumiers, et des électriciens de théâtre. La technique du cinématographe muet fut poussée, par les Allemands, à son maximum d'efficacité dramatique. Toutes les créations de la pensée purent devenir des spectacles. Virtuoses de la surimpression et de la déformation, des illusions de la lumière, de l'angle et du mouvement des appareils, les auteurs allemands n'employèrent tous ces truquages qu'en parfait accord avec les psychologies à recréer, avec mesure, goût et force. Certes, il y eut une brève série de films d'une fantaisie extrême et absurde : *Caligari*, *Nosferatu*, *Torgus*, *Le Golem*, etc., où l'expressionnisme n'avait pas de sens humain valable et qui furent justement ceux qu'on appela d'abord expressionnistes. Je préférerais encore qu'on les dénommât, toujours à faux, cubistes. L'expressionnisme triomphe

quand il donne du monde un aspect plus vrai que la réalité ; si la vision qu'on présente au spectateur peut être erronée absolument, elle doit être exacte relativement. Le film fait éprouver au spectateur les erreurs des sens, les troubles de l'imagination, l'illogisme des sentiments qui sont, pour lui, la vérité quotidienne, l'évidence même, la raison nue. Et cette conviction excessive, ondoyante, momentanée, est tellement supérieure, en émotion, à l'objectivité, que le public a souvent appelé réalistes ces films dont il avait épousé tous les mensonges inaperçus. Il y aurait trop d'exemples, s'il fallait en citer.

De l'école italienne, disparue, il y a peu à dire, sinon que, contemporaine du théâtre cinématographié français, elle en magnifia l'erreur, mais aussi qu'elle trouva, dans l'inscription des mouvements de foules, un geste déclamatoire cinématographique dont l'énormité fut sympathique aux Allemands, dans leurs débuts.

Les Russes veulent, avec une certaine insistance, tirer leur cinématographie d'eux-mêmes, comme firent les Américains. S'il reste des pays où une telle prétention n'est pas tardive, le leur est parmi ceux-là. Mais je vois leur violente simplicité du début s'accuser volontairement et devenir moins spontanée. Ils ont l'initiative intéressante de rejeter ce masque de fard que les Américains ont imposé comme un uniforme aux visages de l'écran. L'apparence de sincérité y gagne tant qu'il faut que cette réforme s'étende.

Et notre production française actuelle ? Je crois que la France, pas plus que l'Amérique, ni l'Allemagne, ne pourra plus produire de films assez nettement locaux pour pouvoir être groupés sous une étiquette nationale. Un film est désormais destiné à tous les publics de la terre, et conçu avec cela seulement qui peut être compris et aimé universellement. On fera plus facilement un film parisien qu'un film français. Assaillie par les influences américaine et allemande, profitant d'elles et luttant contre elles, la production française marque en ces œuvres cet équilibre bref, fragile et changeant. Elle est essentiellement individuelle, et on ne peut guère y voir une école ou un style sinon, d'une part, dans les essais spécialisés du cinéma d'avant-garde, le plus actif d'Europe et peut-être du monde, et, d'autre part, dans les films courants qui ajoutent aux caractères médiocres des films courants de tous les pays celui d'une négligence particulière de la technique.

Les films de Gance portent l'empreinte de la personnalité la plus forte. Sa *Roue* est un film grandiose et désordonné dont nous subissons tous, encore aujourd'hui, l'influence ; nous continuons, les uns à l'aimer, d'autres à le haïr. Si je ne l'avais vu, j'aurais conçu autrement, sans doute, mes premiers films et *Cœur Fidèle*. Poussant à bout la technique inventée par Griffith, Gance crée des diversités de rythme et fait atteindre à celui-ci un paroxysme de précipitation, par l'assemblage de bouts très courts et proportionnés ; ce qu'on a appelé le montage rapide. Ce pro-

cédé et cent autres nouveaux pour mobiliser à l'extrême l'appareil de prise de vues, d'incessantes improvisations techniques pour réaliser les vues les plus subtilement subjectives, sont employées par Gance avec une indiscutable force dramatique, une justesse psychologique qui obligent à le considérer comme un des premiers expressionnistes. Ne parvient-il pas à prêter toutes les apparences de la vie à une machine, une vieille locomotive, et à en faire une personne souffrant et mourant, un des principaux acteurs de sa tragédie ? Il crée ainsi le premier de ces personnages fabuleux comme le cinématographe saura en animer désormais dans tous les règnes de la nature, ces personnages-nature dont le mystère saisit le poète Canudo comme une naissance de demi-dieux, de mythes réincarnés.

Gance est aussi l'inventeur du triple-écran, mais il n'a pu donner toute sa signification à cette tentative de rompre le format étroit et monotone de la pellicule et de l'écran, de le rapprocher du champ de la vision humaine. Mais, un jour prochain, les Américains prendront à leur actif ce progrès, avec l'invention de la pellicule large qu'ils tiennent en réserve.

On se rendra compte de la supériorité de qualité à laquelle nous avons le droit d'atteindre, pour peu que les conditions économiques s'y prêtent, en comparant les principaux films de L'Herbier à ceux de de Mille. De Mille prétendit être le visualisateur des élégances américaines. Ses films ne sont qu'un grand bazar. Sans doute, L'Herbier n'a-t-il pas toujours su animer son décor et ses accessoires, qui prennent leur importance trop en dehors de la vie cinématographique. Mais il sut, dans ses premières œuvres, plier minutieusement la technique à exprimer des impressions très subtiles.

Un bilan si bref ne saurait être complet et je n'y indique que ce qui vraiment a modifié le cinématographe vers sa destinée qui est d'exprimer le mouvement extérieur et intérieur des êtres. Je citerai donc encore la production française d'avant-garde, qui doit beaucoup aux créateurs des salles de spectacle spécialisé, comme il n'y en a guère qu'à Paris, et à laquelle le cinématographe entier devra beaucoup de ses progrès. Les films absolus décrivent l'évolution de formes géométriques plus ou moins compliquées ; ils montrent une géométrie descriptive harmonieusement mobile ; ils saisissent l'essence du plaisir cinématographique ; ils représentent le mouvement au plus près de son principe ; comme toute abstraction, ils lassent vite. Les films surréalistes visualisent la pensée profonde, la logique des sentiments, le flux onirique qui, sans le langage cinématographique, resteraient hermétiquement ineffables. De tels films exigent, des auteurs, une sincérité complète qui n'est pas facile. Les auteurs calculent déjà avec la table des correspondances freudiennes leurs chances de communiquer par images leurs sentiments ; une symbolique naît mais je crois, comme Novalis, que nous n'avons pas le sens de l'hiéroglyphe. Au lieu de chercher la photogénie pure dans la mobilité des schémas,

certain auteurs l'ont bien plus abondamment trouvée dans la nature. Ils ont promené sur le monde le regard étrange de leurs appareils, un peu comme les sourciers vont à la recherche de l'eau. Les fleuves, les forêts, les neiges, les usines et les armées, les rails et la mer ont révélé à l'écran leurs vies intenses et personnelles, des gestes si grandioses, des âmes si magnétiques que l'ombre cinématographique de l'homme lui-même en a pâli.

Le cinématographe muet n'est pas mort et ses acquisitions ne seront pas perdues. La présente époque de désarroi n'est pour lui qu'un temps d'arrêt provisoire. Ne doutons pas de l'essor prochain et commun du muet et du parlant.

Cinéa Ciné pour tous, janvier-février 1931.

FILMS DE NATURE

(...) Ces années dernières, quelques films — en nombre encore restreint — que l'on pourrait appeler « les films de nature », sont nés en divers pays de la terre, dans les colonies américaines et néerlandaises, en Russie, en Afrique, en France et en Suisse même. Chacun de ces films est l'expression savoureuse de l'âme de l'une parmi ces millions de petites patries qui forment l'humanité. Là, c'est une vallée dominée par sa montagne ; et il n'y a nulle part dans le monde de vallée, ni de montagne comparables à celles-là. Et les hommes qui vivent dans cette vallée, au pied de cette montagne, sont uniques aussi et ne pourraient se trouver ailleurs.

(...) Je sais bien que les films de cette sorte ont d'abord été des œuvres qui nous apportaient un exotisme lointain ; un pittoresque criard de tam-tams, de tatouages, de nudisme sous les palmiers ou de moujiks barbus. Mais il n'y a pas besoin de tant d'accessoires. Tous les coins du monde sont très singuliers à les regarder et à les écouter de près. Paris est trop grand ; mais dans chaque quartier, les habitants se sentent un peu frères et ont un accent commun. Et même les Champs-Élysées, pour qui y vit, sont un village qui a ses secrets et ses bruits, ses vents et ses nuages.

(...) Un forgeron nous apprendra la vie de sa forge. Un acteur imitant le forgeron ne nous fera même pas soupçonner qu'il y a quelque chose à apprendre.

(...) Il faut aller surprendre chacune des mille espèces humaines dans son climat, dans sa vie propre. La fille bretonne qui guette du haut de la falaise la voile de la barque paternelle, est belle comme toute la Bretagne ; à Paris, cette même enfant n'est qu'une souillon que se rejettent les bureaux de placement pour bonnes à tout faire.

(...) Quant au son de ces films de nature, — déjà nous avons entendu le silence ; nous avons entendu que le silence de la mer n'est pas le silence de la montagne ; que le silence d'un matin n'est pas le silence qui précède l'orage.

Pour vous, avril-mai 1933, propos recueillis par Claude Vermorel.

Tant que je réalise un film, je vis avec lui, je ne songe qu'à lui, je ne puis le juger. Après, je l'oublie, il tombe de moi comme une feuille d'un arbre.

Mes films sont-ils bons ou mauvais ?... A la vérité, je ne me le suis jamais demandé. Tout ce que je sais, c'est que je vis pour un film. Si je ne faisais plus de films, je me sentrais comme mort.

(...) Le cinéma est pour moi comme le roman pour le romancier, une obsession dont il faut se délivrer ou un désir plutôt.

J'ai vécu à l'île de Sein avec le désir profond de ne jamais revenir, de vivre toujours parmi les pêcheurs... et pourtant je suis revenu, mes films finis, cela était de nouveau possible et à présent je n'y pense plus... La même chose se produisait pour Edgar Poe. Il m'était devenu indispensable de m'en délivrer et mon film *La Chute de la Maison Usher* a été cette délivrance. J'ai été plus heureux que beaucoup de metteurs en scène, puisque, jusqu'ici, je n'ai fait que des films personnels. Ce qui me préoccupait a pu se développer en moi jusqu'à me gêner dans l'exercice de penser... et il faut cette gêne pour créer, et il faut créer pour être délivré... Je l'ai pu ; le cinéma est pour moi la délivrance, je suis reconnaissant envers un destin qui a permis que ce soit ainsi.

Pous vous, 1933, propos recueillis par Ole Winding.

Le cinématographe prendra-t-il un jour conscience de ses lois, de ses possibilités ? On semble tenir pour inexistant l'essentiel de ses moyens et de ses buts. J'ai réuni et mis au point quelques études sur ce sujet, et je compte les publier cet hiver. Cela s'appellera *La Photogénie de l'Impondérable*.

Il y a une philosophie du cinématographe comme il y a une philosophie de toute chose. J'ai tenté d'en situer les grandes lignes.

Cinéma, 31 août 1933, propos recueillis par Pierre Leprohon.

LE CINÉMA EST UNE DÉLIVRANCE

LA NAISSANCE D'UN MYTHE

Il ne s'agit plus là du cinéma qui existe, mais de celui qui existera peut-être dans un siècle ou deux.

L'incapacité physiologique de l'homme à maîtriser la notion de l'espace-temps ne se limite pas à une déficience métaphysique. On peut soutenir que l'impuissance de l'intelligence humaine à s'échapper du *présent*, dont elle a exclusivement conscience est la cause de la plupart des *accidents*. Et les accidents vont du chien écrasé au massacre des nations ; beaucoup seraient évités si nous étions capables de saisir immédiatement le monde comme une *suite* et non comme un *instant*. Le don des clairvoyants est de concevoir simultanément l'espace et le temps.

Marianne, 7 novembre 1934, propos recueillis par André Robert.

La partie pour le tout, c'est la rhétorique de l'amour. Un être tient lieu de l'univers. Charlot considéré comme alpha et oméga du cinématographe. Je ne discuterai pas s'il est vrai que, « *quand le cinéma muet parvint à sa fin c'est-à-dire à sa perfection classique, on s'aperçut que les essais avant-gardistes, les audaces passagères, avaient ramené l'expression du cinéma à celle de Chaplin* », ou s'il ne faut pas plutôt étudier Charlot comme un phénomène évoluant dans de très étroites limites tout à fait en marge du cinématographe, ne se servant des objectifs qu'avec une extrême prudence, de la méfiance même, pour enregistrer une pantomime née du music-hall anglais, élargie seulement par tous les horizons de l'écran, et d'ailleurs minutieusement admirable. Le style Chaplin et le style parlant actuel se rejoignent dans la simplicité parce qu'ils sont très proches tous deux de la photographie d'une manière et d'une autre de théâtre. Le succès de Charlot est si grand qu'il aide à la diffusion du cinématographe. Sinon, on pourrait soutenir que Chaplin a davantage utilisé l'appareil de prise de vues pour des progrès strictement personnels, qu'il ne l'a servi comme moyen d'expression.

Qu'importerait même qu'il la situât exagérément, parce qu'il l'aime. Pierre Leprohon connaît profondément la personnalité de Chaplin, et il nous en donne, dans son *Charlot ou la naissance d'un mythe*, des analyses et une synthèse saisissantes. Ajouter des pages valables à tout ce qu'on a écrit à propos du mime prestigieux, était une gageure. Pourtant, avec l'image tracée à mille petites touches par Delluc, et le portrait déjà cohérent par Poulaille, l'étude complète par Leprohon vient former le triptyque à placer en tête de cette littérature.

Le mérite particulier de l'ouvrage par Leprohon est de dégager clairement les origines de Chaplin, d'analyser toute la formation de l'acteur-créateur, et d'en suivre ensuite le développement, presque film par film,

jusqu'à cette naissance d'un personnage universel comme l'Eglise, et qui, pour le devenir, n'eut même pas besoin du don des langues. Ceux qui ont aimé Charlot dès ses premières apparitions sur les écrans européens, à une époque où les gens de sens rassis leur imputaient à vice d'admirer un pitre vulgaire, loqueteux, hoquetant et amoral, ne pourront lire sans émotion les pages que l'essayiste consacre au petit bonhomme frisé, toujours affamé, toujours amoureux, nourri de tartes reçues à la volée en pleine figure, toujours trompé, se défendant tant bien que mal aux armes du faible, à coups de crocs-en-jambe et de trahisures.

Ensuite Leprohon développe — et ce sont des chapitres essentiels de l'ouvrage — comment Chaplin conquiert d'abord la conscience, puis la possession pratique de sa valeur et de ses moyens. L'acteur, devenu auteur de ses productions, les dégage le plus possible du *gag* pour le *gag*. Chaque film est une tragi-comédie de mieux en mieux étudiée. Le ton change et s'élève, atteignant enfin la meilleure noblesse, et cependant reste simple. Parfois des scènes côtoient la naïveté, s'enflent vers le poncif, aussitôt l'ironie d'une observation les ramène, dans un éclat de rire, sur le plan du réel. Toutefois, peut-être y en a-t-il, parmi les premiers fidèles de Charlot, qui préférèrent l'anarchie spontanée de ses débuts à des œuvres maîtresses assurément, mais orientées selon une sentimentalité dont on ne peut nier que, par moments, elle fasse *vieille fille anglaise*.

Aujourd'hui, depuis longtemps, très longtemps, depuis *Idylle aux Champs*, le bonhomme Charlot ne change plus guère, sauf en d'infimes détails dont aucun d'ailleurs n'échappe à l'examen de Leprohon. Le type Charlot est parfait. Il est vivant, innombrablement de fois vivant tout autour de la terre. Pourquoi, comment changerait-il ? La vérité est qu'il ne peut plus changer. Il est immuable comme Cendrillon et le Chat Botté, comme le marquis de Münchhausen ou Cyrano, comme Charlemagne ou le général Boulanger. Il est autrement vivant que le cinématographe. Celui-ci, devenu parlant, subit une mue dramatique dont il réchappe à grand-peine. Toutes les valeurs y sont bouleversées. Charlot ne bouge pas. N'est-ce pas une preuve de ce qu'au fond le cinématographe ne lui sert que de véhicule, de ce que l'essence de l'art numéroté septième ne concerne pas Charlot ?

Cette vie du bonhomme Charlot, surhumaine, ubiquë, que rien ne peut modifier, que rien ne peut surprendre, sinon l'oubli, car la pellicule retourne en poussière plus que les livres, c'est le drame personnel de Chaplin. Ce drame, il apparaît à chaque instant dans les cent dernières pages de l'ouvrage de Leprohon ; et, de tous les commentateurs de Chaplin, je crois bien que Leprohon est le seul à avoir saisi tout le tragique de cette lutte entre le créateur et sa créature qui l'étouffe, révolté contre elle, vivant d'elle, vaincu par elle. Charlot est une création magnifique, mais Chaplin se sent supérieur à elle, capable d'autre chose. Cet autre chose, il l'a tenté une fois dans *Opinion publique*. Nous ne saurons

sans doute jamais l'amertume secrète avec laquelle Chaplin a été obligé de revenir à Charlot. Depuis, après chaque film, Chaplin annonce qu'il abandonne Charlot. Il veut incarner Napoléon, il songe à un film sur Jésus. Hélas, Charlot n'est pas seulement la gloire de Chaplin, il est aussi son banquier. Chaplin s'évadera-t-il une deuxième fois de Charlot ? Leprohon ne nous le prédit pas, mais je crois qu'il le souhaite.

Corymbe, janvier-février 1935.

L'INTELLIGENCE D'UNE MACHINE¹

Les mains enfantines venaient d'abandonner le clavier, et toute la salle, levée d'un élan, adorait le prodige. Lui saluait avec réserve selon la leçon de sa maman. Mais tandis que des centaines d'hommes bouleversés s'étonnaient de ces petites mains incapables d'une octave, de ces doigts presque sans muscles, presque sans ossature, qui avaient déchaîné pourtant la puissance de la musique ; tandis qu'ils scrutaient avec l'impudeur de l'amour ce visage sans sourire, pour y découvrir le rayonnement du génie et déjà les premières rides de l'orgueil, le merveilleux enfant ignorait le dieu qu'il était. Il ne songeait pas qu'il vivrait toute sa vie dans ce miracle d'émouvoir, ni qu'il mourrait impérissable autant que souvenir humain peut l'être. Et à sa mère qui lui murmurait : « Tu peux être fier, mon enfant », le petit Chopin, en bombant son torse chétif afin qu'on admirât de lui cela qu'il admirait lui-même, répondit : « Je sais, maman : j'ai un si beau costume de velours. »

Comme Chopin, notre cinématographe-enfant estime en lui ce qui n'est pas valable, se trompe sur ce par quoi il vaut. Il se loue de recréer les fictions des romanciers, des dramaturges, voire des poètes ; il se voue à être un spectacle grandiose et ahurissant qui tantôt surenchérit, tantôt anticipe sur le mensonge, qui cultive les faux monstres de tous les règnes de la nature, et qui, quand il prétend donner une image de nos passions, n'aboutit qu'à d'évidentes contrefaçons. Sans doute tous les arts dont l'homme dispose pour s'avancer dans l'inconnu, avilissent plus ou moins, de la même façon, leur qualité ; et le cinématographe, en particulier, vit dans des nécessités économiques qui lui ordonnent de séduire le nombre. C'est ce qui est déplorable car, en particulier aussi, le cinématographe, si on ne l'en déroute pas, s'avère dès maintenant capable de révélations profondes.

Au-delà du peu que les sens ordinairement énumérés nous font connaître de lui, chaque individu est un monde infini. Des millions d'êtres le savent, entre lesquels un lien s'est noué, qui les dispense de la vue et de l'ouïe pour se comprendre, qui se comprennent mieux absents que présents. Beaucoup d'autres ne le savent pas, aussi ils s'étonnent de

1. Cet article ne doit pas être confondu avec l'ouvrage publié sous le même titre en 1946, et qu'on trouvera également plus loin. (N.D.E.)

jusqu'à cette naissance d'un personnage universel comme l'Eglise, et qui, pour le devenir, n'eut même pas besoin du don des langues. Ceux qui ont aimé Charlot dès ses premières apparitions sur les écrans européens, à une époque où les gens de sens rassis leur imputaient à vice d'admirer un pitre vulgaire, loqueteux, hoquetant et amoral, ne pourront lire sans émotion les pages que l'essayiste consacre au petit bonhomme frisé, toujours affamé, toujours amoureux, nourri de tartes reçues à la volée en pleine figure, toujours trompé, se défendant tant bien que mal aux armes du faible, à coups de crocs-en-jambe et de trahisons.

Ensuite Leprohon développe — et ce sont des chapitres essentiels de l'ouvrage — comment Chaplin conquiert d'abord la conscience, puis la possession pratique de sa valeur et de ses moyens. L'acteur, devenu auteur de ses productions, les dégage le plus possible du *gag* pour le *gag*. Chaque film est une tragi-comédie de mieux en mieux étudiée. Le ton change et s'élève, atteignant enfin la meilleure noblesse, et cependant reste simple. Parfois des scènes côtoient la naïveté, s'enflent vers le poncif, aussitôt l'ironie d'une observation les ramène, dans un éclat de rire, sur le plan du réel. Toutefois, peut-être y en a-t-il, parmi les premiers fidèles de Charlot, qui préférèrent l'anarchie spontanée de ses débuts à des œuvres maîtresses assurément, mais orientées selon une sentimentalité dont on ne peut nier que, par moments, elle fasse *vieille fille anglaise*.

Aujourd'hui, depuis longtemps, très longtemps, depuis *Idylle aux Champs*, le bonhomme Charlot ne change plus guère, sauf en d'infimes détails dont aucun d'ailleurs n'échappe à l'examen de Leprohon. Le type Charlot est parfait. Il est vivant, innombrablement de fois vivant tout autour de la terre. Pourquoi, comment changerait-il ? La vérité est qu'il ne peut plus changer. Il est immuable comme Cendrillon et le Chat Botté, comme le marquis de Münchhausen ou Cyrano, comme Charlemagne ou le général Boulanger. Il est autrement vivant que le cinématographe. Celui-ci, devenu parlant, subit une mue dramatique dont il réchappe à grand-peine. Toutes les valeurs y sont bouleversées. Charlot ne bouge pas. N'est-ce pas une preuve de ce qu'au fond le cinématographe ne lui sert que de véhicule, de ce que l'essence de l'art numéroté septième ne concerne pas Charlot ?

Cette vie du bonhomme Charlot, surhumaine, ubiquë, que rien ne peut modifier, que rien ne peut surprendre, sinon l'oubli, car la pellicule retourne en poussière plus que les livres, c'est le drame personnel de Chaplin. Ce drame, il apparaît à chaque instant dans les cent dernières pages de l'ouvrage de Leprohon ; et, de tous les commentateurs de Chaplin, je crois bien que Leprohon est le seul à avoir saisi tout le tragique de cette lutte entre le créateur et sa créature qui l'étouffe, révolté contre elle, vivant d'elle, vaincu par elle. Charlot est une création magnifique, mais Chaplin se sent supérieur à elle, capable d'autre chose. Cet *autre chose*, il l'a tenté une fois dans *Opinion publique*. Nous ne saurons

sans doute jamais l'amertume secrète avec laquelle Chaplin a été obligé de revenir à Charlot. Depuis, après chaque film, Chaplin annonce qu'il abandonne Charlot. Il veut incarner Napoléon, il songe à un film sur Jésus. Hélas, Charlot n'est pas seulement la gloire de Chaplin, il est aussi son banquier. Chaplin s'évadera-t-il une deuxième fois de Charlot ? Leprohon ne nous le prédit pas, mais je crois qu'il le souhaite.

Corymbe, janvier-février 1935.

L'INTELLIGENCE D'UNE MACHINE ¹

Les mains enfantines venaient d'abandonner le clavier, et toute la salle, levée d'un élan, adorait le prodige. Lui saluait avec réserve selon la leçon de sa maman. Mais tandis que des centaines d'hommes bouleversés s'étonnaient de ces petites mains incapables d'une octave, de ces doigts presque sans muscles, presque sans ossature, qui avaient déchaîné pourtant la puissance de la musique ; tandis qu'ils scrutaient avec l'impudeur de l'amour ce visage sans sourire, pour y découvrir le rayonnement du génie et déjà les premières rides de l'orgueil, le merveilleux enfant ignorait le dieu qu'il était. Il ne songeait pas qu'il vivrait toute sa vie dans ce miracle d'émouvoir, ni qu'il mourrait impérissable autant que souvenir humain peut l'être. Et à sa mère qui lui murmurait : « Tu peux être fier, mon enfant », le petit Chopin, en bombant son torse chétif afin qu'on admirât de lui cela qu'il admirait lui-même, répondit : « Je sais, maman : j'ai un si beau costume de velours. »

Comme Chopin, notre cinématographe-enfant estime en lui ce qui n'est pas valable, se trompe sur ce par quoi il vaut. Il se loue de recréer les fictions des romanciers, des dramaturges, voire des poètes ; il se voue à être un spectacle grandiose et ahurissant qui tantôt surenchérit, tantôt anticipe sur le mensonge, qui cultive les faux monstres de tous les règnes de la nature, et qui, quand il prétend donner une image de nos passions, n'aboutit qu'à d'évidentes contrefaçons. Sans doute tous les arts dont l'homme dispose pour s'avancer dans l'inconnu, avilissent plus ou moins, de la même façon, leur qualité ; et le cinématographe, en particulier, vit dans des nécessités économiques qui lui ordonnent de séduire le nombre. C'est ce qui est déplorable car, en particulier aussi, le cinématographe, si on ne l'en dérouté pas, s'avère dès maintenant capable de révélations profondes.

Au-delà du peu que les sens ordinairement énumérés nous font connaître de lui, chaque individu est un monde infini. Des millions d'êtres le savent, entre lesquels un lien s'est noué, qui les dispense de la vue et de l'ouïe pour se comprendre, qui se comprennent mieux absents que présents. Beaucoup d'autres ne le savent pas, aussi ils s'étonnent de

1. Cet article ne doit pas être confondu avec l'ouvrage publié sous le même titre en 1946, et qu'on trouvera également plus loin. (N.D.E.)

se retrouver avec gêne, de se parler avec maladresse, alors que leurs ciels se touchent avec des finesses inexprimables. Et chacun se sent si bien être, pour soi et pour autrui, un mystère inquiétant, que se connaître a été le premier vœu de la plupart des sagesse, que la machine à confesser les âmes, depuis la caverne des Latomies jusqu'aux modernes inquisitions de la psychologie expérimentale, a toujours été un des grands rêves de l'humanité. Or, le cinématographe est *avant tout* un appareil à explorer des régions humaines où l'œil et l'oreille ne suffisent plus à renseigner l'esprit.

Je pense qu'elle n'est pas une fable, cette anecdote américaine que j'ai souvent citée : deux femmes, prétendant chacune être la mère d'une fillette trouvée, se présentent devant un juge qui doit les départager ; les preuves manquent de part et d'autre ; le magistrat fait cinématographier la première rencontre de l'enfant avec chacune des postulantes-mères, et rend son verdict d'après les réactions des personnages, telles qu'il les a observées au cours de la projection répétée du film. Si ce juge a utilisé pour cette enquête le procédé du ralenti, on peut croire qu'il ne s'est pas trompé.

Une autre remarque aussi commune que significative, est celle de la stupéfaction qu'éprouve chaque sujet quand, pour la première fois, il se voit et s'entend objet enregistré. Il refuse de se reconnaître. Et des amis ne se retrouvent pas non plus, les uns les autres, à l'écran, comme ils se croyaient.

C'est que l'objectif et le micro ne sont pas humains. Ils sont sans préjugés, sans morale, sans influences. Ils voient et ils entendent des traits de l'homme que nous, chargés de sympathies et d'antipathies, d'habitudes et de réflexions, ne percevons plus. Ce regard du verre, cette ouïe électrique nous percent, nous qui mentons quotidiennement les neuf dixièmes de nous-mêmes, qui mentons sans plus savoir. Le juge américain l'a compris, qui se fia à ce pouvoir de sincérité. « Voilà — nous dit donc déjà le cinématographe — exactement comme vous êtes pour quelqu'un qui ne vous aime, ni ne vous hait. Voilà à partir de quoi, vous-même, vos amis, vos ennemis, vous faites tant de fantômes divers de vous, réjouissants ou désolants. Certes, ces fantasmes, pour être trompeurs, n'en sont pas moins actifs, mais, mort, retombé dans l'indifférence, ce sera bien ainsi qu'on vous verra. » Qui ne souhaite un tel témoin impersonnel et pénétrant, devant lequel on peut se présenter sans pudeur, à loisir, pour se vérifier.

Le cinématographe dit davantage. Un mauvais contact, une lampe qui ronfle, et la voix qui a été enregistrée saine, brève, autoritaire, s'étire soudain en plaintes, sanglote sans honte, se brise et renaît plus pitoyable. C'est une voix étrangère et nous savons qu'elle n'a pas souffert ; pourtant nous ne l'entendons qu'avec un sourire gêné, et vite cette douleur artificielle nous devient pénible comme une douleur vraie. A ces

pleurs succèdent, inattendus et martyrisés pareillement par un défaut mécanique, quelques mots de la voix d'un camarade. Il est à côté de moi, et j'ai le temps de voir ses traits durcis en un masque de défense. Cette détresse qu'il n'a pas vécue et que nous écoutons, il voudrait la cacher comme si elle avait été. Intact, il en a peut-être davantage conscience que s'il la subissait. A cette révélation de ce qu'il sera s'il pleure, et qui le blesse dans sa pudeur, sans doute, s'il était seul, il n'y éprouverait que de l'intérêt. Car n'est-ce pas un enrichissement inespéré de la connaissance de soi-même, que ceux qui ne souffrent pas, qui peut-être n'ont jamais souffert, ni ne souffriront, acquièrent l'expérience de la peine, l'observent du dehors, en soient les témoins sans douleur, sans blessure, sans cicatrice ? N'est-ce pas une augmentation qu'offrent de tels accidents de machine, qui révèlent sa fureur à celui qui est prisonnier de son équilibre, sa passion à celui qui n'a pu qu'en rêver, à chacun ce qu'il est et qu'il ignore ou qu'il cache ou qu'il n'a pas eu l'occasion d'être ?

Le cinématographe fait plus. Il prend le visage de l'un et la voix d'un autre. Il donne à la voix un accent qu'elle n'a jamais connu, et au visage, une expression créée. Et il lance à travers le monde, pour quelques mois ou quelques années, ce fantôme qui bientôt sera doué de couleur et de relief, une couleur apprêtée, un relief voulu. Des millions oublieront leur vraie vie pour croire à celle d'une ombre, imagineront une existence. Des âmes se satisferont d'une synthèse de reflets et d'échos. En la comprenant pour s'y comprendre, en l'aimant pour s'y aimer, elles en feront une personne à laquelle elles s'attacheront parfois de toutes leurs valences. Miss Star reçoit trois cents lettres d'adorateurs par semaine, pleines de supplications et de cadeaux, de serments et de confidences. Elle pourrait désunir des familles, dilapider des fortunes, donner de mauvais ou de bons conseils, et même faire quelques heureux. Qui est cette miss Star ? Cela dépend ; cela change un peu de temps en temps. Pour le moment, c'est le visage de fräulein X qui a passé la quarantaine + le travail du maquilleur Y + l'objectif numéro tant + la voix de mademoiselle Z qui est bossue + l'effet de trois réenregistrements et mixages, pour ne citer que les principaux ingrédients. Et si ce complexe a suscité des attachements indéracinables ? Qu'on se rappelle les suicides signalés par la presse, après la désagrégation de telle Eve, de tel Adam magnifiques et artificiels.

Le long des voies selon lesquelles est obligé d'évoluer le cinématographe, quelques petits faits ainsi nous arrêtent comme les feux rouges des dangers. La vie est de se dépasser. Quand l'homme dut faire mieux que marcher, il inventa la roue qui est autre chose que la jambe ; quand il dut faire plus que nager ou voler, il trouva l'hélice qui est autre chose que la nageoire ou l'aile. Et pour mieux que voir et qu'entendre, l'homme ajouta à divers systèmes optiques et acoustiques le cinématographe qui

est autre chose que l'œil et que l'oreille, qui intéressera probablement par la suite d'autres sens, pour leur permettre à tous de dépasser leurs limites physiologiques. Il est inimaginable qu'un tel instrument demeure sans influence sur la pensée. Les machines qu'invente l'homme ont leur intelligence à laquelle l'intelligence humaine emprunte.

Le caractère sans doute le plus apparent de l'intelligence cinématographique est son animisme. Dès les premières projections ralenties et accélérées, furent balayées les barrières que nous avions imaginées entre l'inerte et le vivant. En se jouant, le cinématographe montre qu'il n'y a rien d'immobile, pas de mort. Les cristaux grandissent, se déplacent, se multiplient comme des cellules. Les plantes ont des gestes animaux. Des insectes qui se rencontrent, palabrent à coups d'antennes, pareils à certains infirmes quand les doigts de l'un pianotent sur la paume de l'autre. Où situer maintenant les frontières entre les règnes de la nature ? Dans les documentaires, même ceux établis sans préméditation, sans adresse ni chance, une montagne, un fleuve, un village font figure d'individus, évoluent par crises qui nous paraissent des espèces de maladies et de guérisons, de naissances et de morts, qui ne sont que des manifestations de vie. Nous l'avons vue, la volonté incoercible de la lave, faisant reculer pas à pas, devant son front de braise, et l'armée impuissante et les processions propitiatoires. La joie et la colère, l'âme du stade, nous l'avons entendue rire et gronder. Le cœur de la foule, l'inexorabilité du volcan, ce ne sont plus seulement des mots ; ils ont reçu leur apparence. Une apparence, certes, complexe et instable autant que ces personnalités elles-mêmes, difficile à schématiser. Si l'objectif retrouve les génies des arbres et des eaux, de l'air et du feu, si le micro capte à nouveau, dans le roulement des avalanches et le bruissement du vent, quelque chose du murmure panique, ces génies n'ont pas les visages, ce murmure n'est pas fait avec les mots des anciens symbolismes. Si le cinématographe rapproche l'homme et la pierre, en montrant que l'un et l'autre vivent, il découvre l'inhumanité d'innombrables espèces de vies que des symboles à notre image ne sont plus capables de couvrir. Il y faudrait des paroles tellement nouvelles, tellement étrangères à nous-mêmes, qu'il n'est pas sûr qu'on puisse jamais les inventer. Dire une chose, c'est s'en éloigner. Raconter un rêve, c'est le perdre. Parfois le film nous procure une perception immédiate de l'être-montagne ou de l'être-mer. C'est un sentiment comme l'évidence à laquelle toute démonstration s'arrête, et où il n'y a rien à dire.

Révélaient la vie des choses, végétalisant la pierre, animalisant la plante, humanisant la bête, le cinématographe élève ces êtres davantage à la portée de notre sensibilité, de notre compréhension. D'autre part, il peut abaisser jusqu'à nos sens, l'entité d'autres êtres de l'existence desquels nous ne doutons pas, mais que nous saisissons mal. S'il y a une échelle d'anges, le plus proche, celui dans lequel l'homme s'inscrit directement,

est l'ange de la famille. Je l'aperçus sur un petit écran de salon, tendu de guingois à son cadre de bambou, tandis qu'un enfant s'évertuait en vain à régler un haut-parleur nasillard.

On projetait, enregistrées plus ou moins mal par des amateurs, montées à peu près dans l'ordre chronologique, toutes sortes de petites scènes de la vie familiale de mes hôtes. Très vite j'éprouvais une étonnante impression d'harmonie à ce déroulement d'images qui, considérées séparément, n'auraient dégagé que cette niaiserie ou touchante ou prétentieuse qui fait sourire aux vitrines des photographes. Tout arrivait simplement, les jours de joie comme ceux de deuil. Les échecs et les succès se balançaient, se confondaient dans un rythme, ne devaient pas être séparés. Aux morts répondaient des naissances, et la famille continuait. Je voyais les fiancés s'introduire dans la communauté avec tout l'embarras, toute l'étrangeté de ceux d'un autre sang. Devenus époux, épouses, ils prenaient peu à peu les gestes, les expressions, les habitudes, les marques physiques même du clan qui les absorbait. Quand l'absorption se faisait mal, ce qui sautait aux yeux, le divorce qui s'ensuivait ne paraissait nullement pénible, mais logique et souhaitable comme une guérison, comme la correction d'une faute de goût. De l'aïeul au benjamin, toutes les ressemblances, toutes les différences tissaient un seul caractère. Regardant le fils, j'apercevais la vie de sa mère qui se prolongeait en lui ; et dans les yeux et dans le rire des sœurs, je lisais et j'entendais la destinée du frère cadet. J'aurais voulu découvrir une fissure, la moindre, par laquelle quelqu'un eût l'espoir d'échapper à la servitude de ces filiations. L'évasion ne se pouvait pas. Ils existaient, profonds et presque visibles, les liens qui ancrèrent un homme, à l'avant et à l'arrière, par le passé et pour l'avenir, dans la masse d'une personnalité plus vaste. Et les canalisations artérielle, chylienne, nerveuse, distribuaient dans les corps moins de l'essentiel de la vie, que le réseau secret qui transmettait les forces de la parenté. Alors tous ceux qui m'entouraient me parurent perdre soudain de leur individualité. Et que je parlasse à l'un ou à l'autre, il ne me semblait parler ni à celui-ci, ni à celle-là, mais à quelqu'un de plus grand, de plus fort, de plus durable, à la famille. Je me sentais seul et libre, mais impuissant à convaincre de quoi que ce fût, cet ange.

Quelle leçon, qu'une telle condensation d'une entité familiale ou d'une entité héréditaire (elles s'interpénètrent mais ne se confondent pas). Quelle illumination pour l'individu de connaître le monstre dont il est un membre, l'âme-mère dont il procède et dans laquelle il rentre. Quelle divination de chaque destinée par toutes les destinées-sœurs, feuilles d'un même arbre. Des biologistes nous ont appris que les jumeaux issus d'une seule cellule rencontraient dans la vie des sorts pareils, des chances et des malchances parallèles, les mêmes maladies, une fin identique et presque synchrone. Nous pouvons voir qu'il n'y a personne dont l'existence ne

soit autant liée et préfigurée, ni autre chose que le moulage, avec quelques variantes, d'une matrice familiale. L'ardente jeunesse croit à l'imprévu, rêve aux hasards des gloires et des fortunes. Ainsi peut-être le bouton de chèvrefeuille s'imaginerait-il qu'il peut fleurir en lys ou en rose. Votre aventure, jeunes gens, elle est déjà écrite. Lisez-la dans ces plis qui commencent autour de la bouche de vos aînés, dans les rides de vos parents. Suivez-en la courbe jusqu'à cette voussure d'un vieillard : c'est un aïeul que vous n'avez pas connu. Il a été vous ; vous serez lui. Mademoiselle, dans dix, vingt, quarante ans, voilà le mari que vous aurez ; l'épousez-vous vraiment ? Quel avertissement prénuptial... Sans doute, si ignorer son sort, permettait de le modifier, on vous dirait : Ne regardez pas. Mais les éléments de l'avenir sont là, jusque dans les taches de vos ongles, dans les stries de vos dents ; alors l'avenir est déjà aussi, comme la solution d'un problème existe dès que les données en ont été posées. La machine à calculer fait des opérations que nous ne saurions pas toujours faire, dans lesquelles nous nous tromperions ; le cinématographe prévoit une part de ce qui est caché. Il semble que le bonheur soit d'abord de s'accepter intégralement soi-même. Alors cette clairvoyance est utile. Il n'a pas servi à la grenouille de se croire capable d'égaliser un bœuf.

D'autres concepts attendent du cinématographe une personnification. Nous concevrons plus difficilement la joie ou l'amour ou la colère comme des individus aussi autonomes qu'un groupe héréditaire. Mais que l'on compose des bandes avec des centaines d'expressions humaines de chacune des grandes affections de l'âme, et l'on verra que chaque vertu, chaque passion présente un tableau clinique aussi net, aussi personnel que la plupart des infections et des intoxications que nous n'hésitons pas à individualiser catégoriquement. Qu'on nous montre à l'écran, par dizaines, l'évolution de vrais avarés, et peut-être apercevrons-nous de l'avarice, l'étiologie, le diagnostic précoce. Si elle est curable, en imagine-t-on un meilleur traitement que ces projections mêmes ?

D'un malade nous disons qu'il a le typhus ; nous devrions dire : le typhus a ce malade, car il le tient en son pouvoir comme jamais un homme n'en pourra tenir un autre. Une épidémie s'empare d'individus de tous âges, de toutes conditions, de toutes moralités, et elle leur impose à tous les mêmes attitudes, le même masque, le même esprit. Ils étaient des manœuvres et des intellectuels, des athées et des croyants, des malingres et des lutteurs ; ce sont des typhiques. Dans le délire, le maçon invente comme le poète, le prêtre bredouille des hérésies, le champion geint comme un enfant. Toutes les personnalités sont effacées, transformées, réduites à une seule, celle de la maladie.

Familles, hérédités, petites et grandes patries, passions, maladies, dans nos brèves rencontres quotidiennes avec ces anges et ces démons les plus proches, nous sommes portés à confondre leurs personnalités avec celles

des hommes que ces puissances maîtrisent. C'est ainsi que nous souscrivons à des axiomes comme ce fameux « Il n'y a pas de maladies, il n'y a que des malades », qui n'expriment que notre incapacité organique à saisir l'unité de vies très étendues dans l'espace et le temps, à obtenir du monde une vue autre que fragmentaire, limitée dans le temps, localisée dans l'espace. Ces tranches d'univers que nous étudions en les découpant encore en parcelles de plus en plus petites, ne peuvent évidemment pas même nous faire soupçonner les suites immenses qui constituent d'autres existences pratiquement ubiques et infinies. Notre intelligence est surtout analytique. Le moindre effort de synthèse lui donne le vertige.

Le caractère le plus précieux, merveilleux, du cinématographe est essentiellement de suppléer à cette faiblesse, de réaliser pour nous certaines synthèses, de reconstituer, après n'avoir enregistré pourtant, et même plus rigoureusement que nous, des aspects strictement localisés et des sections à temps constant du monde, une continuité d'une ampleur et d'une élasticité dans l'espace-temps, dont notre physiologie est bien incapable. En cela, le cinématographe est, à exactement écrire, surhumain.

Ce que le cinématographe nous a jusqu'ici révélé de l'univers que les sens pénètrent mal, est certes peu de chose en comparaison de ce qu'il nous révélera. Les premières loupes ne grossissaient pas comme nos ultra-microscopes. Et c'est déjà très bien de cinématographier à des milliers d'images par seconde la trajectoire d'une balle de fusil ou le battement d'ailes des oiseaux en vol. Mais c'est aussi le moindre effort selon la pente analytique de notre intelligence. Il faut aussi songer à diriger l'investigation cinématographique vers les profondeurs des âmes, des humaines et des inhumaines. Combien admettent l'importance primordiale et l'utilité pratique des secrets qui gisent là ? Combien s'inquiètent de ce déséquilibre, peut-être sur le point de devenir mortel, d'une connaissance qui ne cherche qu'au-dessous d'elle, qui divise sans construire ?

Inter Ciné, août-septembre 1935.

PHOTOGÉNIE DE L'IMPONDÉRABLE ¹ (1935)

Dès maintenant, le cinématographe permet, comme aucun autre moyen de penser, des victoires sur cette réalité secrète où toutes les apparences ont leurs racines non encore vues.

Depuis des années des signes nous en avertissent. Il s'en trouve de très simples. D'abord toutes ces roues qui à l'écran tournent, ne tournent plus, tournent de nouveau, à l'endroit, à rebours, vite et lentement, par saccades. Le calcul explique cela. Mais si la reproduction cinématographique altère si grossièrement la nature d'un mouvement, le transforme en arrêt et en mouvement contraire, n'y a-t-il pas lieu de penser que bien d'autres mouvements enregistrés sont rendus avec une inexactitude spécifique parfois moins apparente, parfois plus profonde ?

Et tout le monde connaît une anecdote au moins de ces acteurs qui pleurent en se voyant pour la première fois à l'écran ; ils se croyaient autres. Acteur ou non, chacun est confondu de se regarder tel qu'il a été vu par l'objectif. Le premier sentiment est toujours l'horreur de s'apercevoir et de s'entendre un étranger à soi-même. Et à ceux qui ont beaucoup vécu ensemble, le cinématographe ne donne pas non plus, des uns aux autres, le visage et la voix qu'ils se sont connus. Il en reste une inquiétude. Si personne ne se ressemble à l'écran, n'a-t-on pas le droit de croire que rien ne s'y ressemble ? que le cinématographe peut créer, si on ne l'empêche pas, un aspect à lui du monde ?

Chaque image de la pellicule porte en elle un instant d'un univers qu'en esprit nous reconstituons dans sa continuité au fur et à mesure de la projection. Quels sont les caractères particuliers aux mondes que le cinématographe nous permet de nous représenter ? Quel est le système de référence dans lequel les événements s'inscrivent sur le film ?

Bien que l'image interceptée par la toile ne soit pas encore stéréoscopique, nous sommes assez habitués à la convention descriptive de la profondeur, pour pouvoir admettre que les trois dimensions spatiales de la réalité se retrouvent dans l'univers créé à l'écran. Mais la qualité spé-

1. Plaquette publiée par les éditions Corymbe, Paris, 1935.

cifique du nouveau monde projeté est de mettre en évidence une autre perspective de la matière, celle du temps. La quatrième dimension qui paraissait un mystère, devient par les procédés du ralenti et de l'accélééré, une notion aussi banale que celle des trois autres coordonnées. Le temps est la quatrième dimension de l'univers qui est espace-temps. Le cinématographe est actuellement le seul instrument qui enregistre l'événement dans un système à quatre références. En cela il s'avère supérieur à l'homme qui ne paraît pas constitué pour saisir par lui-même une continuité à quatre dimensions.

Cette incapacité physiologique de l'homme à maîtriser la notion de l'espace-temps, à s'échapper de cette section atemporelle du monde, que nous appelons présent et dont nous avons presque exclusivement conscience, est la cause de la plupart des « accidents de la matière et de l'étendue » dont beaucoup auraient été évités si nous pouvions saisir immédiatement le monde comme la suite qu'il est. S'il est des clairvoyants, leur don est celui-là : concevoir simultanément le temps et l'espace.

Telle est aussi la clairvoyance du cinématographe qui représente le monde dans sa mobilité générale et continue. Fidèle à l'étymologie de son nom, où notre œil ne voit que repos, lui, il découvre des mouvements. Déjà il ne se contente plus de reproduire la trajectoire des plans, il recrée celle des sons, il va saisir celles des volumes et des couleurs, et probablement d'autres évolutions qui nous seront révélées. Tous ces auteurs qui actuellement multiplient dans leurs films les prises mobiles, ne croyons pas que ce soit par coquetterie de style. Ils obéissent d'instinct à la grande loi de leur art, et, plus qu'on ne croit, peu à peu éduquent notre esprit. Déjà les aspects discontinus, fixes, ne prévalent plus tant parmi les bases de notre philosophie, même quotidienne.

Rien avant le cinématographe ne nous avait même permis d'étendre la variabilité si limitée pourtant du temps psychologique intime à la réalité extérieure, de modifier expérimentalement la coordonnée temporelle de la perspective des phénomènes, de deviner qu'on allait ainsi savoir de l'univers d'autres et prodigieuses figures. Le ralenti et l'accélééré révèlent un monde où il n'y a plus de frontières entre les règnes de la nature. Tout vit. Les cristaux grandissent, vont au-devant les uns des autres, se joignent avec les douceurs de la sympathie. Les symétries sont leurs mœurs et leurs traditions. Qu'ont-ils de si différents des fleurs ou des cellules de nos plus nobles tissus ? Et la plante qui dresse sa tige, qui tourne ses feuilles vers la lumière, qui étale et clôt sa corolle, qui incline son étamine sur le pistil, n'a-t-elle pas, à l'accélééré, exactement la même qualité de vie que ce cheval et son cavalier qui, au ralenti, planent au-dessus de l'obstacle et s'inclinent l'un sur l'autre. Et la pourriture est une renaissance.

Ces expériences ont contre elles de brouiller l'ordre qu'à grand-peine nous avons mis dans notre conception de l'univers. Mais ce n'est pas

une nouveauté que toute classification porte en elle de l'arbitraire, et qu'on abandonne des cadres dont l'artifice apparaît trop. La généralisation de notre propre temps psychologique, si peu variable encore, s'avère une illusion que nous avons créée pour penser facilement. Le regard que le cinématographe nous permet de jeter sur une nature où ce temps n'est ni unique, ni constant, peut être plus fécond que notre habitude égocentrique. La simple modification d'enregistrer à l'envers, et le cinématographe nous permet de remonter le cours normal du temps, et nous donne un aperçu de ce monde qu'ont imaginé en hâte les vulgarisateurs des théories relativistes. La représentation d'un événement « tourné » à rebours et projeté à l'endroit, nous révèle un espace-temps où l'effet remplace la cause ; où tout ce qui devrait s'attirer, se repousse ; où l'accélération de la pesanteur est un ralentissement de la légèreté, centrifuge et non centripète ; où tous les vecteurs sont inversés. Et pourtant cet univers n'est pas incompréhensible, et la parole même, avec de l'habitude, peut y être devinée. Alors on songe au redressement mystérieux des images rétinienne, à ce dormeur construisant un rêve qui paraît se conclure sur la sonnerie d'un réveil, alors qu'il est parti d'elle. Et l'on se demande qui connaît le véritable sens de l'écoulement du temps ? Non sans un peu d'angoisse l'homme se retrouve devant le chaos qu'il avait dissimulé, nié, oublié, qu'il croyait apprivoisé. Le cinématographe le prévient d'un monstre.

Un animisme étonnant est rené au monde. Nous savons maintenant, pour les voir, que nous sommes entourés d'existences inhumaines. S'il y a incalculablement de ces vies inférieures, il y en a qui dépassent la nôtre. Là encore le cinématographe, en développant la portée de nos sens et en jouant de la perspective temporelle, rend perceptibles par la vue et par l'ouïe des individus que nous tenions pour invisibles et inaudibles, divulgue la réalité de certaines abstractions.

J'ai vu trois, j'ai entendu à l'écran deux générations d'une famille dans un raccourci qu'avait voulu le tendre orgueil du grand-père pour commémorer, depuis vingt ans et presque mois par mois, toutes sortes de petits événements dynastiques. Alors que j'étais résigné, par politesse, à une heure d'ennui, je fus surpris de voir et d'entendre se former peu à peu un fantôme imposant et une étrange voix. Il me souvint soudain de cette voix d'une ombre qu'entendit Poe, qui n'était la voix d'aucun vivant, mais d'une multitude de vivants, et qui, variant de rythme de syllabe en syllabe, insinuait dans l'oreille les intonations bien aimées de beaucoup d'amis perdus. De l'aïeul au benjamin, toutes les ressemblances, toutes les différences tissaient un seul caractère. La famille m'apparaissait comme un individu dont même les membres dissemblables ne rompaient pas l'unité, s'avéraient au contraire nécessaires pour l'équilibrer. Dans le hall où bavardaient tant des visages qui venaient de s'éteindre et de se taire à l'écran, la conversation oiseuse trouva en moi une résonance

inaccoutumée, car ce bourdonnement était exactement à l'unisson des voix délivrées à l'instant par le haut-parleur ; ce chœur était la voix de la famille. Non, personne de cette assemblée qui me parût libre ni dans ce qu'il avait été, ni dans ce qu'il était, ni dans ce qu'il serait. Et que ce fût par une bouche ou par une autre, c'était elle, la famille, qui me répondait avec sa voix unique, selon son caractère unique, avec sa pensée bien fixe qui se poursuivait à travers beaucoup de corps passés, présents et futurs.

Quand le cinématographe comptera un siècle d'existence, si l'on a dès maintenant les moyens d'installer les expériences et de préserver la pellicule, il aura pu capter du monstre familial des apparences saisissantes et pleines d'enseignements. Bien d'autres concepts attendent du cinématographe leur personification ; parmi les plus proches : l'hérédité, les affections de l'âme, les maladies. Au temps du muet M. Bruneau composa une bande rien qu'avec des gros plans de rire ; on ne pouvait la voir sans étonnement. Il faut n'avoir jamais vécu dans un service de typhiques ou de tétaniques pour croire à l'aphorisme : « Il n'y a pas de maladies, il n'y a que des malades ». Une épidémie s'empare d'individus de tous âges, de toutes conditions, de tous tempéraments, de toutes moralités, et elle leur impose à tous les mêmes attitudes, le même masque, le même esprit. Un agent pathogène en crée une famille très unie, sa famille ; les conforme à une seule personnalité, la sienne.

Si la recherche de ces individus surhumains n'a pas encore à vrai dire été tentée, c'est que notre intelligence est surtout analytique, malhabile à obtenir du monde des vues autres que fragmentaires, limitées dans le temps, localisées dans l'espace. Ces tranches d'univers que nous étudions au microscope, ne peuvent nous faire soupçonner les suites immenses qui constituent d'autres existences pratiquement ubiques et infinies. Un des caractères essentiels du cinématographe est de suppléer dans une certaine mesure à ce défaut, de préparer pour nous certaines synthèses, de reconstituer une continuité d'une ampleur et d'une élasticité dans l'espace-temps, dont notre physiologie est incapable.

L'œil et l'oreille du cinématographe commençant à explorer le monde nous montrent déjà que le mouvement y est rigoureusement universel. Evoquées à l'écran, les premières de cette foule immesurable d'existences confuses et secrètes, synthétiques, supérieures en puissance et en durée, ont approché l'âme du visible et de l'audible, ont révélé tantôt les apparences de l'esprit, tantôt l'esprit des apparences, ont réduit la différence entre l'esprit et la matière à une limite de nos sens qui séparent tout aussi arbitrairement le froid du chaud, les ténèbres de la lumière, le futur du passé. Mais quand surgit une instrumentation qui aiguise un sens ou l'autre, la frontière que nous croyions entre la vie et la mort, se déplace, et nous découvrons qu'elle n'existe pas.

Cependant le pouvoir analytique des objectifs et des microphones est aussi à considérer, et, suivant la pente naturelle de notre esprit et du moindre effort, on l'a déjà utilisé davantage et surtout à des études mécaniques. On l'a moins appliqué à la psychologie. Pourtant la machine à confesser les âmes a toujours été un idéal de l'homme, et on sait aujourd'hui des épreuves capables de mettre à nu la pensée la plus secrète. Je n'ai pas lu qu'on y ait adjoint l'enregistrement de la voix et de l'expression faciale au ralenti, à une exception près, que voici : un juge américain se trouvant en présence de deux femmes dont chacune prétendait être la mère d'une fillette trouvée, fit cinématographier les premières réactions de l'enfant devant l'une et l'autre candidates, et ne trancha le cas qu'après avoir vu et revu le film.

Dans cette recherche de la sincérité, l'enregistrement à grande vitesse peut parfois, en présence d'un sujet excellent comédien, conduire à une erreur, mais les tests les plus minutieux des laboratoires comportent le même risque et offrent au simulateur instruit et intelligent bien plus de facilités. Ce que l'esprit n'a pas le temps de retenir, ce que l'œil n'a ni le temps, ni le champ de voir d'une expression : les prodrômes, la naissance, l'évolution, la lutte entre les sentiments intercurrents qui composent enfin leur résultante, tout cela, le ralenti l'étale à volonté. Et le grossissement de l'écran permet de l'examiner comme à la loupe. Là, les plus beaux mensonges restent sans force, tandis que la vérité éclate à première vue, frappe le spectateur avec la soudaineté de l'évidence, suscite en lui une émotion esthétique, une sorte d'admiration et de plaisir infaillibles. Ce sentiment, il est arrivé à chacun de l'éprouver à l'improviste devant certaines images d'actualité où de vrais gestes furent surpris.

Les miroirs sont des témoins sans pénétration et infidèles (ils inversent notre azygomorphisme qui joue un grand rôle dans l'expression). Qui ne souhaiterait pouvoir consulter quotidiennement sur soi-même un observateur comme le cinématographe, pour vérifier sa propre sincérité, sa propre force de conviction ?

L'INTELLIGENCE D'UNE MACHINE (1946)

Cet ouvrage a paru en 1946 aux éditions Jacques Melot avec cette note de son auteur :

« L'image animée apporte les éléments d'une représentation générale de l'univers qui tend à modifier plus ou moins toute la pensée. Ainsi, de très vieux, d'éternels problèmes (l'antagonisme entre la matière et l'esprit, entre le continu et le discontinu, entre le mouvement et le repos, la nature de l'espace et du temps, l'existence ou l'inexistence de toute réalité) apparaissent dans un demi-jour nouveau.

« Une philosophie peut donc naître de ces jeux de lumière et d'ombre, où le public ne voit d'abord qu'une intrigue sentimentale ou comique.

« Les images nouvelles formées par les lunettes astronomiques et les microscopes ont profondément transformé, immensément stimulé toutes les connaissances humaines.

« Les images créées par cet autre système optique, cette sorte de cerveau-robot, qu'est l'instrument cinématographique, auront-elles une influence aussi grande sur l'évolution de la culture et de la civilisation ?

« C'est une question qui méritait d'être posée. »

Signes

Roues ensorcelées¹

Parfois un enfant remarque à l'écran les images d'une voiture qui avance d'un mouvement régulier, mais dont les roues tournent par saccades, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, ou même, à certains moments, glissent sans rotation. Etonné, voire inquiet de ce désordre, le jeune observateur interroge un adulte qui, s'il sait et s'il daigne, explique cette évidente contradiction, tente d'excuser cet exemple immoral d'anarchie. Le plus souvent, d'ailleurs, le questionneur se contente d'une réponse qu'il ne comprend pas bien, mais il arrive aussi qu'un philosophe de douze ans garde désormais quelque méfiance à l'égard d'un spectacle qui donne du monde une peinture capricieuse et peut-être mensongère.

1. Les inter-titres et les sous-titres de cet ouvrage sont de Jean Epstein.
(N.D.E.)

Déception, découragement, telle est l'impression ordinaire des débutantes, mêmes jolies et douées de talent, lorsque, pour la première fois, elles voient et entendent leur propre fantôme à une projection. Elles découvrent, à leur image, des défauts qu'elles ne croient pas avoir réellement ; elles se jugent trahies, lésées par l'objectif et le microphone ; elles ne reconnaissent, ni n'acceptent, tels traits de leur visage, tels accents de leur voix ; elles se sentent, chacune devant son double, comme en présence d'une sœur, jamais encore rencontrée, d'une étrangère. Le cinématographe ment, disent-elles. Rarement ce mensonge paraît favorable, embellissant.

Que ce soit en pis ou en mieux, toujours le cinématographe, dans son enregistrement et sa reproduction d'un sujet, transforme celui-ci, le recrée en une personnalité seconde, dont l'aspect peut troubler la conscience au point de l'amener à se demander : Qui suis-je ? Où est ma véritable identité ? Et c'est une singulière atténuation à l'évidence d'exister, au « Je pense donc je suis », que d'y devoir ajouter : Mais je ne me pense pas ce que je suis.

Portraits qui font peur

Le gros plan porte une autre atteinte à l'ordre familier des apparences. L'image d'un œil, d'une main, d'une bouche, qui occupe tout l'écran — non seulement parce qu'elle se trouve grossie trois cents fois, mais aussi parce qu'on la voit isolée de la communauté organique — prend un caractère d'autonomie animale. Cet œil, ces doigts, ces lèvres, ce sont déjà des êtres qui possèdent, chacun, ses frontières à lui, ses mouvements, sa vie, sa fin propres. Ils existent par eux-mêmes. Ce ne semble plus une fable, qu'il y ait une âme particulière de l'œil, de la main, de la langue, comme le croyaient les vitalistes.

Dans le puits de la prune, un esprit forme ses oracles. Cet immense regard, on voudrait le toucher, s'il n'était chargé de tant de force peut-être dangereuse. Ce ne semble plus une fable, non plus, que la lumière soit pondérable. Dans l'œuf d'un cristallin, transparaît un monde confus et contradictoire, où l'on redevine le monisme universel de la Table d'Emeraude, l'unité de ce qui meut et de ce qui est mu, l'ubiquité de la même vie, le poids de la pensée et la spiritualité de la chair.

Personnalisme de la matière

Unité de la vie

Ce bouleversement dans la hiérarchie des choses s'aggrave par la reproduction cinématographique des mouvements à l'accélééré ou au ralenti. Les chevaux planent au-dessus de l'obstacle ; les plantes gesticulent ; les cristaux s'accouplent, se reproduisent, cicatrisent leurs plaies ; la lave rampe ; l'eau devient huile, gomme, poix arborescente ; l'homme acquiert la densité d'un nuage, la consistance d'une vapeur ; il est un pur animal gazeux, d'une grâce féline, d'une adresse simiesque. Tous les systèmes compartimentés de la nature se trouvent désarticulés. Il ne reste plus qu'un règne : la vie.

Dans les gestes, même les plus humains, l'intelligence s'efface devant l'instinct qui, seul, peut commander à des jeux de muscles si subtils, si nuancés, si aveuglement justes et heureux. L'univers tout entier est une immense bête dont les pierres, les fleurs, les oiseaux sont des organes exactement cohérents dans leur participation à une unique âme commune. Tant de classifications rigoureuses et superficielles, que l'on suppose à la nature, ne constituent qu'artifices et illusions. Sous ces mirages, le peuple des formes se révèle essentiellement homogène et étrangement anarchique.

Tête-à-queue de l'univers

Une innombrable expérience a préparé le dogme de l'irréversibilité de la vie. Toutes les évolutions, dans l'atome et dans la galaxie, dans l'inorganique, dans l'animal et dans l'humain, reçoivent, de la dégradation de l'énergie, leur sens irrévocablement unique. L'accroissement constant de l'entropie est ce cliquet qui empêche les rouages de la machine terrestre et céleste de jamais se mouvoir à rebours. Aucun temps ne peut remonter à sa source ; aucun effet ne peut précéder sa cause. Et un monde qui prétendrait s'affranchir de cet ordre vectoriel ou le modifier, paraît physiquement impossible, logiquement inimaginable.

Mais, voici que, dans un vieux film d'avant-garde, dans quelque burlesque, on voit une scène qui a été enregistrée à l'envers. Et le cinématographe, tout à coup, décrit avec une claire exactitude un monde qui va de sa fin à son commencement, un antiunivers que, jusqu'alors, l'homme ne parvenait guère à se représenter. Des feuilles mortes s'envolent du sol, pour aller se repercher sur les branches des arbres ; des gouttes de pluie jaillissent de la terre vers les nuages ; une locomotive ravale sa fumée et ses cendres, aspire sa vapeur ; la machine consomme du froid pour fournir du travail et de la chaleur. La fleur naît de sa flétrissure et se fane en un bourgeon qui rentre dans la tige. Celle-ci, en vieillissant, se retire dans la graine. La vie n'apparaît que

par résurrection, traverse et quitte les décrépitudes de l'âge pour l'épanouissement de la maturité, involue au cours de la jeunesse puis de l'enfance, et se dissout enfin dans les limbes prénatales. Ici, la répulsion universelle, la dégradation de l'entropie, l'accroissement continu de l'énergie, forment les vérités inverses de la loi de Newton, des principes de Carnot et de Clausius. L'effet est devenu cause ; la cause, effet.

La structure de l'univers serait-elle ambivalente ? permettrait-elle une marche avant et une marche arrière ? admettrait-elle une double logique, deux déterminismes, deux finalités contraires ?

Depuis quelques siècles déjà, les microscopes et les lunettes astronomiques servent à multiplier le pouvoir de pénétration de la vue, ce sens majeur, et la réflexion sur les nouvelles apparences du monde, ainsi conquises, a prodigieusement transformé et développé tous les systèmes de philosophie et de science. Sans doute, à son tour, le cinématographe, bien qu'il n'ait guère que cinquante ans d'existence, commence à compter à son actif des révélations reconnues importantes, notamment dans le domaine de l'analyse des mouvements. Mais, l'appareil qui a donné naissance au « septième art », représente aux yeux du public surtout une machine à rénover et à vulgariser le théâtre, à fabriquer un genre de spectacle, accessible aux bourses et aux intelligences de la plus nombreuse moyenne internationale. Rôle, certes, bénéfique et prestigieux, qui n'a que le tort d'étouffer, sous sa gloire, d'autres possibilités de ce même instrument, lesquelles en viennent à passer presque inaperçues.

Ainsi, on n'a prêté jusqu'ici que peu ou pas d'attention à plusieurs singularités de la représentation que le film peut donner des choses ; on n'y a guère deviné que l'image cinématographique nous prévient d'un monstre, qu'elle porte un venin subtil, qui pourrait corrompre tout l'ordre raisonnable à grand-peine imaginé dans le destin de l'univers.

Toujours, découvrir, c'est apprendre que les objets ne sont pas ce qu'on les croyait ; connaître davantage, c'est d'abord abandonner le plus clair et le plus certain de la connaissance établie. Cela n'est pas sûr, mais cela n'est pas incroyable que ce qui nous paraît étrange perversité, surprenant non-conformisme, désobéissance et faute, dans les images animées sur l'écran, puisse servir à pénétrer encore d'un pas dans ce « terrible dessous des choses », dont s'effrayait même le pragmatisme d'un Pasteur.

**Le cinéma
instrument non
seulement d'un art,
mais aussi
d'une philosophie**

Une façon de miracle

Comme on sait, un film se compose d'un grand nombre d'images, juxtaposées sur la pellicule, mais distinctes et un peu dissemblables par la position plus ou moins modifiée du sujet cinématographié. A une certaine cadence, la projection de cette série de figures, séparées par de courts intervalles d'espace et de temps, produit l'apparence d'un mouvement ininterrompu. Et c'est le prodige le plus frappant de la machine des frères Lumière, qu'elle transforme une discontinuité en une continuité ; qu'elle permette la synthèse d'éléments discontinus et immobiles, en un ensemble continu et mobile ; qu'elle réalise la transition entre les deux aspects primordiaux de la nature, qui, depuis qu'il y a une métaphysique des sciences, s'opposaient l'un à l'autre et s'excluaient réciproquement.

Première apparence : le continu sensible

A l'échelle où, directement ou indirectement, on le perçoit par les sens, le monde apparaît d'abord comme un assemblage rigoureusement cohérent de parties matérielles, entre lesquelles l'existence d'une vacuole de néant, d'une véritable discontinuité, semble tellement impossible que, là où on ne sait pas ce qu'il y a, on a imaginé une substance de remplissage, baptisée éther. Sans doute, Pascal a montré que la prétendue horreur que la nature aurait pour le vide, était une chimère, mais il n'a pas effacé l'horreur que l'intelligence humaine éprouve pour un vide dont elle ne peut acquérir sensoriellement aucune expérience.

Deuxième apparence : le discontinu des sciences physiques

Depuis Démocrite, contre cette conception primitive du continu universel, se développe victorieusement la théorie atomistique, qui suppose la matière constituée de corpuscules indivisibles et distants les uns des autres. Si l'atome, malgré sa supposée insécabilité, a dû être subdivisé en plusieurs sortes d'électrons, il reste que l'on admet aujourd'hui, en général, l'hypothèse d'une structure matérielle lacunaire, discontinue, gazeuse pourrait-on dire, dans l'infiniment petit comme dans l'infiniment grand, où les éléments pleins n'occupent qu'un très faible volume par rapport aux vides immenses, à travers lesquels ils circulent. Ainsi, une galaxie se compare à une vapeur d'étoiles, comme l'atome rappelle un système solaire en miniature.

Sous le monde consistant, que nous connaissons pratiquement, se dissimulent les surprises d'une réalité très dispersée, où la proportion de ce qui est, en comparaison de ce qui n'est rien de nommable, peut être figurée par une mouche volant dans un espace de quelque huit kilomètres cubes.

Si les corpuscules matériels peuvent être conçus distincts, ils ne peuvent pas être reconnus indépendants, car ils exercent tous entre eux des influences réciproques, qui expliquent le comportement de chacun d'eux. Le réseau de ces innombrables interactions, ou champ de forces, représente une trame impondérable, qui remplit tout l'espace-temps des relativistes. Dans cette nouvelle continuité à quatre dimensions, l'énergie partout latente se condense, çà et là, en granules doués de masse, qui sont les constituants élémentaires de la matière.

Sous le discontinu matériel — moléculaire, atomique, intra-atomique — on imagine donc un continu, plus profond et mieux caché encore, qu'on devrait appeler pré-matériel, parce qu'il prépare et dirige les localisations quantiques et probabilistes de la masse, de la lumière, de l'électricité.

Les points les plus obscurs de cette poésie se trouvent dans les passages et les superpositions du continu superficiel au discontinu moyen, et de celui-ci au continu pré-matériel, lequel n'a encore d'existence que mathématique. Qu'une réalité puisse cumuler continuité et discontinuité, qu'une suite sans fissure soit une somme d'interruptions, que l'addition d'immobilités produise le mouvement, c'est ce dont la raison s'étonne depuis les Eléates.

Or, le cinématographe apparaît comme une mécanique mystérieusement destinée à l'expertise de la fausse justesse du fameux raisonnement de Zénon sur la flèche, à l'analyse de cette subtile métamorphose du repos en mobilité, du lacunaire en plein, du continu en discontinu, transformation qui stupéfie autant que la génération du vivant à partir de l'inanimé.

**Troisième
apparence :
le continu
mathématique**

**La transmutation
du discontinu
en continu,
niée par Zénon,
mais accomplie par
le cinématographe**

**La continuité,
faux-semblant
d'une discontinuité**

Est-ce l'appareil d'enregistrement ou celui de projection, qui opère le prodige ? En fait, toutes les figures de chacune des images d'un film, successivement projetées sur l'écran, restent aussi parfaitement immobiles et séparées qu'elles l'étaient depuis leur apparition dans la couche sensible. L'animation et la confluence de ces formes se produisent, non pas sur la pellicule, ni dans l'objectif, mais seulement en l'homme lui-même. La discontinuité ne devient continuité qu'après avoir pénétré dans le spectateur. Il s'agit d'un phénomène purement intérieur. A l'extérieur du sujet qui regarde, il n'y a pas de mouvement, pas de flux, pas de vie dans les mosaïques de lumière et d'ombre, que l'écran présente toujours fixes. Au-dedans, il y a une impression qui, comme toutes les autres données des sens, est une interprétation de l'objet, c'est-à-dire une illusion, un fantôme.

**Une mauvaise vue,
source de
la métaphysique
du continu**

Ce spectre d'une continuité inexistante, on sait qu'il est dû à un défaut de la vue. L'œil ne possède qu'un pouvoir de séparation étroitement limité dans l'espace et le temps. Un alignement de points très proches les uns des autres est perçu comme une ligne, suscite le fantôme d'une continuité spatiale. Et une succession suffisamment rapide d'images distinctes, mais peu différentes, crée, par suite de la lenteur et de la persistance des sensations rétinienne, un autre continu, plus complexe, spatio-temporel, lui aussi imaginaire.

Tout film nous fournit ainsi le clair exemple d'une continuité mobile, qui n'est formée, dans ce qu'on peut appeler sa réalité un peu plus profonde, que d'immobilités discontinues. Zénon avait donc raison de soutenir que l'analyse d'un mouvement donne une collection d'arrêts ; il n'eut tort que de nier la possibilité de cette absurde synthèse qui recompose effectivement le mouvement en additionnant des repos et que le cinématographe réalise grâce à la faiblesse de notre vision. « L'absurde n'est pas impossible », remarquait Faraday. La conséquence naturelle des phénomènes n'est pas nécessairement logique, comme on s'en aperçoit aussi lorsque la lumière, ajoutée à de la lumière, produit de l'obscurité dans les interférences.

Le continu sensible, dont l'expérience quotidienne nous assure l'existence partout autour de nous, mais dont la recherche scientifique dément la réalité, se résout, tout entier, à n'être qu'un leurre, né, comme la fallacieuse continuité du film, de l'insuffisance du pouvoir de séparation, non seulement de notre vue, mais de tous nos sens. Ainsi, le charme de la musique, le flux parfaitement lié d'harmonie, que nous goûtons dans l'audition d'une symphonie, naissent de l'impuissance de notre ouïe à situer distinctement, dans l'espace et le temps, chaque vibration de chaque train d'ondes sonores. Ainsi encore, la relative grossièreté des sens multiples, que l'on groupe sous le nom de tact, ne nous permet pas de connaître l'extrême division ni le formidable remuement des minuscules constituants des objets que nous manions. Et, de cette carence de nos perceptions, sont nées toutes les fausses notions d'une matière sans lacune, d'un monde compact, d'un univers plein.

Dans tous les domaines, le continu visible, palpable, audible, respirable, n'est qu'une première apparence très superficielle, qui possède sans doute son utilité, c'est-à-dire sa vérité pratique, mais qui masque une organisation sous-jacente d'aspect discontinu, dont la connaissance s'est révélée supérieurement utile et dont le degré de réalité peut et doit, par conséquent, être tenu pour plus profond aussi.

D'où provient cette discontinuité, estimée plus réelle ? Par exemple, dans le procédé cinématographique, où et comment sont captées les images discontinues qui servent au spectateur à élaborer la continuité subjective du film ? Ces images sont prises au spectacle perpétuellement mouvant du monde ; spectacle qui se trouve fragmenté, découpé en brèves tranches, par un obturateur qui ne démasque l'objectif, à chaque rotation, que pour un tiers ou un quart du temps nécessaire à celle-ci. Cette fraction est assez courte pour que les instantanés obtenus présentent autant de netteté que des photographies de sujets au repos. La discontinuité et l'immobilité des clichés cinématographiques, considérés en eux-mêmes, sont donc une création de l'appareil de prise de vues, une interprétation fort inexacte de l'aspect continu et mobile de la nature ; aspect qui tient lieu ici de réalité foncière.

Le continu, réalité d'un continu irréal ?

La discontinuité, faux-semblant d'une continuité

**Si l'homme,
par ses sens,
se trouve organisé
pour percevoir le
discontinu comme
continu, la machine,
elle, « imagine »
plus facilement
le continu
comme discontinu**

Le continu, réalité d'un discontinu artificiel ?

Un mécanisme se révèle, en cette occurrence, doué d'une subjectivité propre, puisqu'il représente les choses, non pas comme celles-ci sont aperçues par les regards humains, mais seulement comme il les voit, lui, selon sa structure particulière, qui lui constitue une personnalité. Et la discontinuité des images fixes (fixes tout au moins pendant le temps de leur projection, dans les intervalles de leur glissement saccadé), discontinuité qui sert de fondement réel au continu humainement imaginaire de l'ensemble du film projeté, s'avère n'être, à son tour, qu'un fantôme, celui-ci conçu, pensé par une machine.

D'abord, le cinématographe nous a montré, dans le continu, une transfiguration subjective d'une discontinuité plus vraie ; puis, ce même cinématographe nous montre, dans le discontinu, une interprétation arbitraire d'une continuité primordiale. On devine alors que ce continu et ce discontinu cinématographiques sont réellement aussi inexistants l'un que l'autre, ou, ce qui revient essentiellement au même, que le continu et le discontinu font alternativement office d'objet et de concept, leur réalité n'étant qu'une fonction, dans laquelle ils peuvent se substituer l'un à l'autre.

Tout le discontinu de la doctrine scientifique actuellement en crédit n'est pas moins artificiel et trompeur que la discontinuité et l'immobilité des instantanés cinématographiques. Bernard Shaw refusait de croire aux électrons comme aux anges, parce qu'il n'en avait vu ni des uns ni des autres. S'il suffisait de voir, l'existence des électrons ne saurait être mise en doute, car, effectivement, on les voit aujourd'hui, on les compte, on les mesure. Cependant, il n'est nullement sûr qu'ils existent à l'état naturel, dans le cours de l'évolution des phénomènes. Ce qu'on peut seulement affirmer, c'est qu'ils apparaissent comme résultat, peut-être monstrueux, de certaines conditions expérimentales, qui violentent et défigurent la nature.

Si, dans le film sur lequel a été enregistré le jeu d'un acteur dramatique, on isole une image, celle-ci peut montrer le visage crispé du héros, la bouche tordue, un œil clos, l'autre révolté, dans une expression grotesque. Or, à l'enregistrement comme à la projection, la scène a paru et paraît jouée à la mesure, émouvante, sans aucune trace d'effet comique. Mais l'appareil de prise de vues, en fragmentant la continuité des gestes d'un personnage, y a découpé une image discontinue, qui, à cause

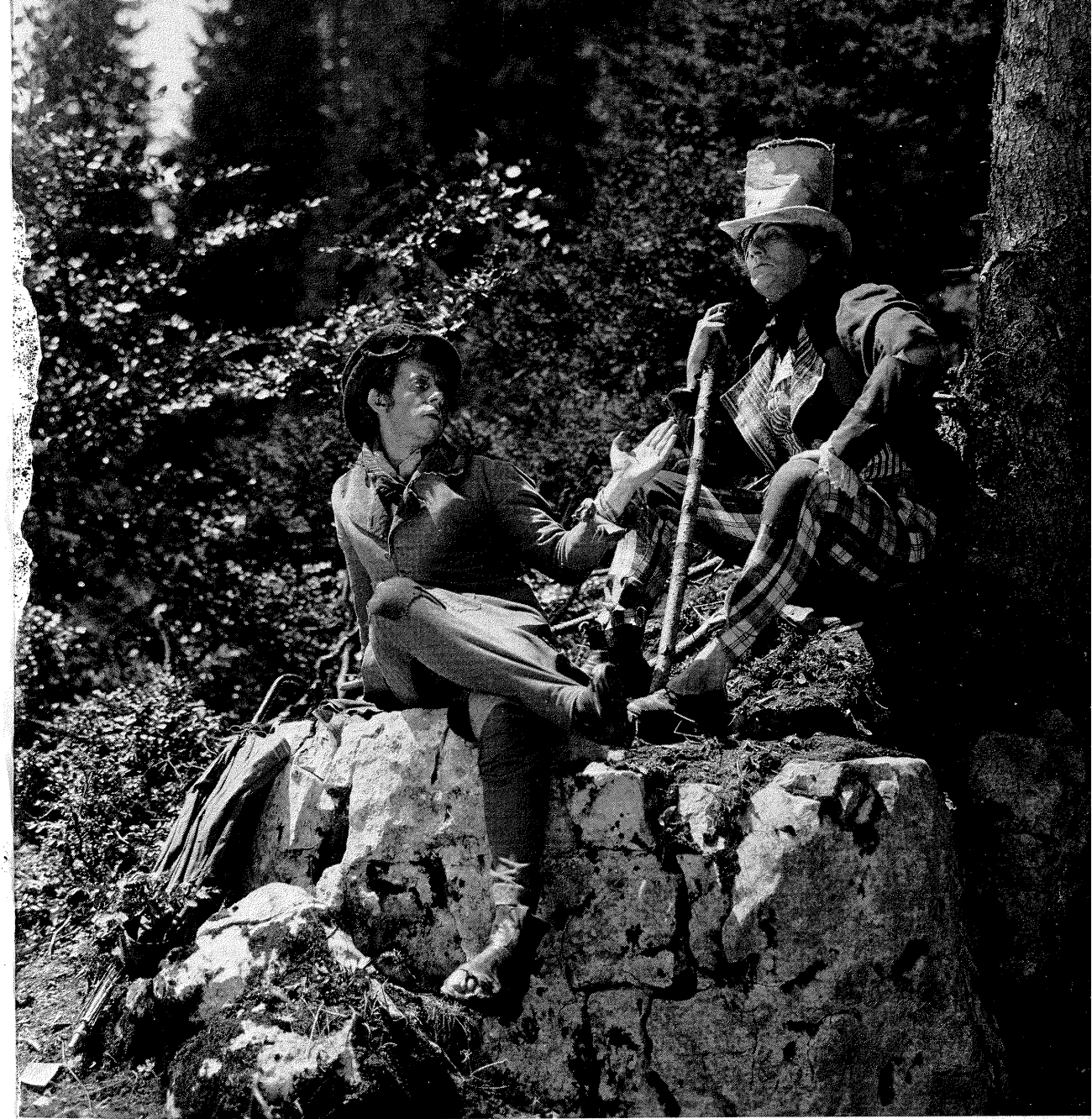
même de sa discontinuité, est fausse et qui ne retrouvera sa vérité qu'à condition d'être réintégrée, à la projection, dans sa continuité originelle.

De façon analogue, l'instrumentation puissante des physiciens intervient dans le continu matériel, apparent ou très profond, pour le tailler en milliards de pièces, et les produits de cette chirurgie brutale, de ces bombardements et de ces dépeçages, de ces transmutations et de ces éclatements, sont des aspects discontinus : atomes, protons, électrons, neutrons, photons, quanta d'énergie, etc., qui, peut-être et même probablement, n'existaient pas avant les expériences destructrices de la continuité. Un spinthariscopes, un cyclotron, un microscope électronique arrachent à la texture de l'univers quelques instantanés, les transplantent dans l'espace, les figent dans le temps, mais ces grimaces de la nature torturée n'ont pas plus de signification réelle que la conjoncture d'une expression comique, attribuée au masque du tragédien.

On casse un carreau de verre, on en dénombre les débris et on déclare : cette vitre se composait de quatre morceaux triangulaires, de deux morceaux quadrangulaires, de six morceaux pentagonaux, etc. Tel est le modèle du faux raisonnement de toute atomistique, fort semblable d'ailleurs au raisonnement de Zénon. Mais il est évident que la vitre, avant d'avoir reçu le coup qui la fit voler en éclats, ne comportait ni triangles, ni quadrilatères, ni pentagones, ni aucun autre morceau que l'unique qu'elle constituait.

Certaines analyses de la lumière y font apparaître une structure granulaire, discontinue. Mais il est impossible de prouver que cette discontinuité existait antérieurement aux expériences investigatrices, qui ont pu la créer, de même que l'appareil de prise de vues a inventé une succession de repos dans la continuité d'un mouvement. D'autres phénomènes lumineux ne s'expliquent que si la lumière est, non plus une discontinuité de projectiles, mais un flux ininterrompu d'ondes. La mécanique ondulatoire n'a pas réussi tout à fait à effacer cette incompréhensible contradiction, en supposant au rayon lumineux une double nature, immatériellement continue et matériellement discontinue, formée d'un corpuscule et d'une onde pilote dont tout ce qu'on peut connaître, est sa formule mathématique, qui détermine les probabilités selon lesquelles le grain de lumière se matérialise plutôt ici que là.

**La réalité,
une somme
d'irréalités**



Les Aventures de Robert Macaire (1925-1926). A droite : Jean Angelo.



Vive la vie (1937).
Ci-dessous : Jean Epstein
(à gauche) et ses interprètes
durant le tournage du film.



Devant un problème insoluble, devant une contradiction inconciliable, il y a souvent lieu de soupçonner qu'en fait, il n'y a ni problème, ni contradiction. Le cinématographe nous indique que le continu et le discontinu, le repos et le mouvement, loin d'être deux modes de réalité incompatibles, sont deux modes d'irréalité facilement interchangeables, deux de ces « fantômes de l'esprit », dont François Bacon aurait voulu purger la connaissance, au risque de n'y rien du tout laisser. Partout, le continu sensible et le continu mathématique, fantômes de l'intelligence humaine, peuvent se substituer ou être substitués au discontinu intercepté par les machines, fantôme de l'intelligence mécanique. Il n'y a pas plus d'exclusive entre eux, qu'il n'y en a entre les couleurs d'un disque à l'arrêt et le blanc du même disque en rotation. Continu et discontinu, repos et mouvement, couleur et blanc jouent alternativement le rôle de réalité, laquelle n'est, ici comme ailleurs, jamais, nulle part, autre chose qu'une fonction, ainsi que nous aurons l'occasion de le constater souvent.

Le temps intemporel

Apprentissage de la perspective

Tout spectacle qui est l'imitation d'une suite d'événements, crée, par le fait même de la succession qu'il contient, un temps propre, une déformation du temps historique. Dans les manifestations primitives du théâtre, ce faux temps n'osait s'écarter que le moins possible du temps qui avait été réellement occupé par l'action décrite. De même, les premiers dessinateurs et peintres s'aventuraient timidement dans le faux-relief, savaient mal représenter une fausse profondeur d'espace, restaient attachés à la réalité de la surface plane, sur laquelle ils travaillaient. Ce ne fut que peu à peu, que l'homme, développant son génie d'animal imitateur par excellence, allant d'imitations de la nature en imitations secondes et tierces de ces imitations premières, s'habitua à se servir d'espaces et de temps fictifs, qui s'éloignaient toujours davantage de leurs modèles d'origine.

Ainsi, la longueur des mystères joués au Moyen Age traduit la difficulté qu'éprouvaient encore les esprits de cette époque à changer de perspective temporelle. Alors, un drame, qui n'eût pas duré à la scène presque autant que le déroulement réel des faits, n'aurait pas paru croyable, n'aurait pas suscité l'illusion. Et la règle des trois unités, qui fixait à vingt-quatre heures le maximum de temps solaire, qu'il était permis de comprimer en trois ou quatre heures de temps spectaculaire, marque une autre étape de l'acheminement vers la compréhension des raccourcis chronologiques, c'est-à-dire de la relativité temporelle. Aujourd'hui, cette réduction de la durée à l'échelle de $1/8^e$, que se permettait tout au plus

la tragédie classique, semble un bien faible effort, en comparaison des compressions à 1/50.000^e, que réalise le cinématographe et qui ne sont pas sans nous donner un peu de vertige.

C'est un autre des étonnants mérites du cinématographe, de multiplier et d'assouplir immensément les jeux de la perspective temporelle, d'entraîner l'intelligence à une gymnastique qui lui est toujours difficile : passer d'un absolu invétéré à d'instables conditionnels. Ici encore, cette machine qui étire ou condense la durée, qui démontre la nature variable du temps, qui prêche la relativité de toutes les mesures, semble pourvue d'une sorte de psychisme. Sans elle, nous ne verrions rien, de ce que peut être matériellement un temps cinquante mille fois plus rapide ou quatre fois plus lent que celui dans lequel nous vivons. Elle est un outil matériel certes, mais dont le jeu fournit une apparence si élaborée, si préparée pour l'usage de l'esprit, qu'on peut la tenir déjà pour pensée à demi, et pensée selon les règles d'une analyse et d'une synthèse que, sans l'instrument cinématographique, l'homme eût été incapable de mettre en œuvre.

Bien que le respect, avec lequel on conserve de précieux étalons en platine irridié, dans des tabernacles à température constante, blindés et cadenassés, rappelle un culte que l'on rendrait à quelques objets miraculeux, quelques matérialisations de la certitude révélée, tombée de l'absolu du ciel sur ce monde d'erreurs, personne ne considère le mètre — la dix-millionième partie du quart du méridien terrestre — comme une vérité intangible et essentielle. De nombreux pays utilisent encore d'autres unités de mesure. Tout le monde, depuis longtemps, a vu quatre millimètres devenir trois centimètres et demi, sous une loupe. Les voyageurs savent qu'un kilomètre représente des valeurs chaque fois différentes, selon qu'ils se déplacent à pied, à cheval, en bicyclette, en auto, en train ou en avion, selon le terrain, selon le climat et la saison. Comme les mètres lunaire, martien, vénusien — dix-millionièmes parties du quart des méridiens de ce satellite et de ces planètes — le mètre terrestre ne possède qu'une signification relative. Et si ces corps célestes, comme on le croit, se contractent peu à peu sur eux-mêmes, il faut se demander où se trouve notre vrai mètre : s'il est dans les étalons moins variables du Bureau des Longitudes ou dans la subdivision d'un méridien en voie de perpétuelle régression ?

La machine à penser le temps

Dimensions d'espace

Dimensions de temps

Plus mystérieuse, la vérité de l'heure paraissait moins sujette à caution. L'heure n'est pas seulement le produit secret d'horloges-étalons, elles aussi enfouies et religieusement vénérées dans des cryptes profondes ; elle n'est pas que le résultat d'un simple arpentage à la surface du globe ; elle est née, sur les cadrans solaires, de la trace inscrite par le mouvement incompréhensible, divin, qui anime toute la mécanique céleste. Tandis que le méridien admet, tant bien que mal, la division selon le système décimal, l'ellipse de l'orbite se refuse à se soumettre à l'arbitraire de cette convention humaine ; elle impose son propre nombre de jours et de nuits, et cela si tyranniquement que, bien que ce compte soit boiteux, on ne parvient à rien y changer, et il faut sans cesse y réajuster les calendriers. Sans doute, parfois, une heure d'ennui paraît s'écouler plus lentement qu'une heure agréable, mais ces impressions, toujours confuses et souvent contradictoires, ne suffisent pas à ébranler la foi en une inaltérable fixité du rythme universel. Créance confirmée encore par l'irréversibilité de la durée, invariablement positive, image de la constance irréversible des mouvements astronomiques, alors qu'en longueur, largeur et profondeur, l'espace peut être parcouru et mesuré tantôt dans un sens, tantôt dans le sens contraire. Ainsi, jusqu'à l'invention de l'accélééré et du ralenti cinématographiques, il paraissait impossible de voir — et on n'y songeait même pas — une année de la vie d'une plante se condenser en dix minutes, ou trente secondes de l'activité d'un athlète se gonfler et s'étendre sur deux minutes.

Le temps est une relation dans l'espace

L'heure, donc, et le temps qu'elle définit, enfantés et réglés par le dynamisme cosmique, semblaient d'une réalité très différente de celle du mètre et de l'espace : plus obscure et plus élevée, intangible et immuable. Or, le cinématographe, en laminant le temps, en montrant l'extrême malléabilité, l'a fait déchoir de cette altitude, l'a réduit au rang d'une dimension analogue à celles de l'espace.

La quatrième dimension, on en parlait depuis fort longtemps, tout en imaginant mal ce qu'elle pouvait être et, même, en doutant qu'elle fût. Pour certains mathématiciens, il s'agissait d'une dimension essentiellement géométrique comme les trois autres, fiction ou réalité du calcul, mais pratiquement insaisissable, puisque nos sens ne nous en fournissent aucune donnée. Pour de nombreux savants et romanciers, philosophes et poètes, c'était l'éther ou le moyen d'aller dans les étoiles, l'habitat des purs esprits ou le moyen de résoudre la quadrature du cercle... Cependant, comme toutes les choses auxquelles l'homme pense souvent, finissent

tôt ou tard par se réaliser, la quatrième dimension — telle cette licorne qu'on captura enfin au Népal — apparut, douée de vraisemblance, dans l'espace-temps des relativistes.

Le temps, compris comme une échelle de variables, comme la quatrième du système des coordonnées, dans lequel s'inscrit notre représentation de l'univers, ne serait resté, longtemps encore, qu'une vue de l'esprit, satisfaisant seulement un public restreint de savants, si le cinématographe n'avait visualisé cette conception et ne l'avait renforcée, en réalisant expérimentalement des variations très amples, jusqu'alors inconnues, de la perspective temporelle. Que notre temps est le cadre d'une dimension variable, comme notre espace est le lieu de trois sortes de distances relatives, tout le monde peut maintenant le comprendre, parce que tout le monde peut voir à l'écran l'allongement et le raccourcissement du temps, comme il voit, par un bout ou par l'autre d'une paire de jumelles, l'allongement ou le raccourcissement d'une longueur. Si, aujourd'hui, tout homme un peu cultivé parvient à se représenter l'univers comme un continu à quatre dimensions, dont tous les accidents matériels se situent par le jeu de quatre variables spatio-temporelles ; si cette figure plus riche, plus mobile, plus vraie peut-être, supplante peu à peu l'image tridimensionnelle du monde, comme celle-ci s'est substituée à de primitives schématisations planes de la terre et du ciel ; si l'unité indivisible des quatre facteurs de l'espace-temps est en lente voie d'acquiescement à l'évidence qui qualifie l'inséparabilité des trois dimensions de l'espace pur, c'est au cinématographe que l'on doit ce large crédit, cette pénétrante vulgarisation, dont bénéficie la théorie, à laquelle Einstein et Minkowski ont principalement attaché leur nom.

Cependant, tandis que les trois dimensions de l'espace ne présentent entre elles que des différences de position, nullement essentielles, la dimension temporelle garde un caractère propre, que l'on attribue d'abord à l'irréversibilité de la marche du temps, les déplacements selon n'importe laquelle des dimensions spatiales étant, au contraire, censés pouvoir s'accomplir dans un sens tantôt positif, tantôt négatif. Mais, puisque les quatre dimensions constituent des covariants inséparables, il semble étrange que l'un d'eux puisse être irréversible, sans obliger les trois autres à le devenir aussi. En fait, aucun mobile, vivant ou inanimé, ne peut jamais rien défaire du chemin qu'il a fait. Ce kilomètre, parcouru pour revenir, ne vient pas annuler le kilomètre parcouru pour aller, mais s'y ajouter, car c'est un nouveau kilomètre, différent du premier. La route du soir, ne s'en distinguerait-elle pas d'un millimètre, est toujours une autre route que celle du matin, sous une autre lumière, dans

un autre air, avec un autre cœur et d'autres pensées. La marche irrévocable du temps impose effectivement à tous les mouvements de l'univers, un sens unique, une valeur irrécupérable et indestructible, perpétuellement positive. La qualité *sui generis* de la dimension temporelle est un pouvoir d'orienter l'espace géométrique, de sorte que les successions ne peuvent s'y produire que selon le sens de cette polarisation. C'est aussi par le mouvement polarisé qu'il apporte aux images, que le cinématographe — lorsque la stéréoscopie lui sera donnée — pourra créer l'illusion parfaite d'un continu à quatre dimensions, comme une autre réalité.

Au lieu de tenir compte de l'ordre chronologique, dans lequel l'homme s'est familiarisé avec les mesures de longueur, de surface, de volume et de durée, ne conviendrait-il pas mieux d'appeler la valeur temps la première dimension, et non la quatrième, afin de reconnaître le rôle d'orientatrice générale qu'elle exerce dans son espace ?

Temps locaux et incommensurables

Le cinématographe explique non seulement que le temps est une dimension dirigée, corrélative de celles de l'espace, mais encore que toutes les estimations de cette dimension n'ont de valeur que particulière. On admet que les conditions astronomiques, dans lesquelles se situe la terre, imposent à celle-ci un aspect et une division du temps fort différents de ce qu'ils doivent être dans la nébuleuse d'Andromède, dont le ciel et les mouvements ne sont pas les mêmes ; mais, à qui n'a jamais vu d'accélééré ou de ralenti cinématographiques, il est difficile d'imaginer l'apparence que peut avoir, vu de l'extérieur, un temps autre que le nôtre. C'est qu'un court film documentaire, qui décrit, en quelques minutes, douze mois de la vie d'un végétal, depuis sa germination jusqu'à sa maturité et à sa flétrissure, jusqu'à la formation des graines d'une nouvelle génération, suffit à nous faire accomplir le plus extraordinaire voyage, la plus difficile évasion, que l'homme ait encore tentés.

Ce film paraît nous libérer du temps terrestre — c'est-à-dire solaire — au rythme duquel il semblait que rien ne réussit jamais à nous arracher. Nous nous sentons introduits dans un nouvel univers, dans un autre continu, dont le déplacement dans le temps est cinquante mille fois plus rapide. Il règne là, dans un petit domaine, un temps particulier, un temps local, qui constitue comme une enclave dans le temps terrestre, lequel n'est aussi, quoique étendu à une zone plus vaste, qu'un temps local, à son tour enclavé dans d'autres temps ou juxtaposé et mêlé à eux. Le temps de l'ensemble de notre univers lui-même n'est encore qu'un temps

Quatrième ou première dimension ?

particulier, valable pour cet ensemble, mais non pas au-delà ni dans tous les cantons intérieurs.

Par analogie, on entrevoit ces innombrables temps ultra-particuliers, ordonnateurs des ultramicrocosmes atomiques, et que la mécanique ondulatoire ou quantique devine incommensurables entre eux, comme ils sont aussi sans commune mesure avec le temps solaire.

Nourrie par les sens, l'intelligence se détache difficilement de sa conception primaire d'un continu sensible. Comme elle avait rempli d'éther l'espace, elle avait doué le temps d'une manière de consistance, mais extrêmement légère, correspondant à la vague fluidité des perceptions ordinaires de la durée, données par la cénesthésie. Cette trame si exquise, ce fil ténu des Parques, cette pellicule de chagrin, cette substance indécise, plus subtile encore que l'éther, et qui se refusait même à recevoir la précision d'un nom propre, restait cependant une réalité matérielle.

Le cinématographe a détruit cette illusion ; il montre que le temps n'est qu'une perspective, née de la succession des phénomènes, comme l'espace n'est qu'une perspective de la coexistence des choses. Le temps ne contient rien qu'on puisse appeler temps en soi, pas plus que l'espace ne renferme d'espace en soi. Ils ne se composent, l'un et l'autre, que de rapports, essentiellement variables, entre des apparences qui se produisent successivement ou simultanément. C'est pourquoi il peut y avoir trente-six temps différents et vingt sortes d'espaces, comme il peut y avoir d'innombrables perspectives particulières, selon les positions infiniment diverses des objets et de leur observateur.

Ainsi, après nous avoir indiqué l'irréalité du continu comme du discontinu, le cinématographe nous introduit, et assez brutalement, dans l'irréalité de l'espace-temps.

Ni esprit, ni matière

On lit dans le Trismégiste que les prêtres de l'ancienne Egypte passaient pieusement leurs nuits à mesurer, sur la voûte du ciel, les variations de la majesté divine, qu'ils calculaient en unités *atruï*. Et cela paraît d'abord une absurde irrévérence — si Dieu il y a — que l'ubique infinitude et la parfaite spiritualité du principe universel aient été tenues pour mesurables et variables. Cependant, le cinématographe qui nous a

Le temps n'est pas fait de temps

L'accélération du temps vivifie et spiritualise

montré la relativité fonctionnelle ainsi que la communauté foncière du continu et du discontinu, peut nous conduire aussi à deviner la relativité et l'unité d'un autre couple qu'ordinairement on croit divisé par un antagonisme essentiel : le couple matière-esprit.

L'amplitude des jeux de perspective spatio-temporelle, que réalisent l'accélééré, le ralenti et le gros plan, fait découvrir le mouvement et la vie dans ce qu'on tenait pour immuable et inerte. A une projection accélérée, l'échelle des règnes se trouve déplacée — plus ou moins, selon le rapport de l'accélération — dans le sens d'une plus haute qualification de l'existence. Ainsi, les cristaux se mettent à végéter à la manière des cellules vivantes ; les plantes s'animalisent, choisissent leur lumière et leur support, expriment leur vitalité par des gestes.

On se rappelle alors, avec moins d'étonnement, certains résultats expérimentaux, obtenus par de patients chercheurs. Par exemple, des mimosas, contrairement à leur habitude, ont pu être dressés à étaler leurs feuilles pendant la nuit et à les replier pendant le jour. Ainsi, des mouvements végétaux, que, dans notre temps, notre regard discerne à peine, mais que le regard de l'objectif révèle grâce aux contractions cinématographiques du temps, font deviner, dans les plantes, la coopération de deux facultés généralement considérées comme animales : la sensibilité et le souvenir, où s'insère le jugement sur ce qui est utile ou nuisible. Désormais, on hésitera à sourire du botaniste qui se préoccupe d'une psychologie des orchidées, car une substance dans laquelle on constate la mémoire de sa malléabilité, se trouve évidemment en voie de posséder quelque chose qui s'apparente à l'esprit. De même, plusieurs espèces d'infusoires, puisqu'on peut leur apprendre à tourbillonner en sens inverse de leur mouvement naturel et à manger ou à jeûner selon la couleur de la lumière qui leur est dispensée, témoignent qu'elles savent se gouverner en bénéficiant de l'expérience acquise, c'est-à-dire intelligemment. C'est dans l'exercice de cette intelligence, que « la graine, en développant la plante, prononce son jugement », comme le dit Hegel, et que « l'œuf (en développant l'adulte) obéit à sa mémoire », à sa logique, à son devoir, comme le professait Claude Bernard qui était hégélien et vitaliste à sa manière.

Mesure de Dieu ?

A une projection ralentie, on observe, au contraire, une dégradation des formes qui, en subissant une diminution de leur mobilité, perdent aussi de leur qualité vitale. Par exemple, l'apparence humaine se trouve privée, en bonne partie, de sa spiritualité. Dans le regard, la pensée s'éteint : sur le visage, elle s'engourdit, devient illisible. Dans les gestes, les maladroitness — signe de la volonté, rançon de la liberté — disparaissent, absorbées par l'infailible grâce de l'instinct animal. Tout l'homme n'est plus qu'un être de muscles lisses, nageant dans un milieu dense, où d'épais courants portent et façonnent toujours ce clair descendant des vieilles faunes marines, des eaux mères. La régression va plus loin et dépasse le stade animal. Elle retrouve, dans les déploiements du torse, de la nuque, l'élasticité active de la tige ; dans les ondulations de la chevelure, de la crinière, agitées par le vent, les balancements de la forêt ; dans les battements des nageoires et des ailes, les palpitations des feuilles ; dans les enroulements et les déroulements des reptiles, le sens spirale de toutes les croissances végétales. Plus ralentie encore, toute substance vive retourne à sa viscosité fondamentale, laisse monter à sa surface sa nature colloïdale foncière. Enfin, quand il n'y a plus de mouvement visible dans un temps suffisamment étiré, l'homme devient statue, le vivant se confond avec l'inerte, l'univers involue en un désert de matière pure, sans trace d'esprit.

Donc, si l'on accélère le rythme du temps, si l'on accroît la mobilité du monde, on y fait apparaître ou on y crée davantage de vie ; et si, à l'inverse, on ralentit le cours du temps, si on freine le mouvement des êtres, on en fait disparaître ou on en détruit la qualité vitale.

Pour les vitalistes qui l'ont successivement située à peu près partout mais qui ne l'ont trouvée nulle part, la vie était un principe quasi divin, l'essence des essences. Pour les bio-chimistes, elle est l'exquis résultat des réactions d'une très grande complexité moléculaire. Analysée par le cinématographe, la vie se présente comme étant d'abord fonction d'un rythme temporel : elle est corrélative d'une certaine vitesse minima des mouvements, au-dessous de laquelle rien n'apparaît de vivant.

Cependant, sauf le rythme de succession, rien n'a changé dans la nature d'un cristal que l'accélééré a promu à la vie, comme rien n'y aurait été changé si le temps local, qui règne sur l'écran, s'était substitué, dans une plus vaste zone, au temps terrestre normal. Inerte puis vivant, vivant et mort, le cristal reste exactement l'inconnue qu'il était. Il reçoit,

Le ralentissement du temps mortifie et matérialise

La vie, un trompe-l'œil du temps

La « génération spontanée » par mutation de temps

il perd la vie, sans que soit modifiée sa mystérieuse réalité. La vie est un spectre à caractère premièrement mathématique, puisqu'il résulte de proportions déterminées numériquement, entre les intervalles d'une série d'événements. Lorsque certaines cadences sont ou deviennent perceptibles aux sens, nous les éprouvons et jugeons comme vivantes, de même que nous voyons lumineuse une gamme délimitée dans la suite des vibrations dites électro-magnétiques. L'accélééré cinématographique découvre que, dans l'immensité de la non-vie, il y a encore et toujours de la vie — de la vie ordinairement imperceptible — comme la cellule photo-électrique révèle qu'il y a, dans l'infra-rouge, encore de la lumière, de la lumière obscure.

Le problème de la « génération spontanée » se montre ici sous un jour nouveau. La démonstration négative de Pasteur, à la fois trop matérialiste et trop scolastique — comme il a été souvent dit — ne prouve presque rien, ni d'un point de vue, ni de l'autre. C'est peut-être qu'il n'y avait pas à prouver dans cet ordre d'idées. L'accélééré cinématographique, lui, fabrique de la vie avec du minéral, par kilomètres de pellicule. Ce n'est qu'une apparence, objectera-t-on. Mais, qu'est-ce qui n'est pas qu'apparence ?

Il suffirait que nous fussions situés et organisés de manière à percevoir un temps plus rapide — tel qu'il nous arrive, par exemple, de le construire en rêve — pour que des centaines d'espèces cristallines nous parussent, sans doute aucun, tout aussi vivantes que des bactéries ou des protozoaires. Que, dans les mouvements de l'univers ou de l'un de ses cantons, il survienne un changement de rythme, une modification des temps locaux, et c'est toute la terre qui pourrait paraître se couvrir, par milliards, de vies nouvelles, de « générations spontanées ». Or, dans un monde où tout, en définitive, s'avère relatif et variable, il serait stupéfiant que le rapport temps pût figurer une constante perdurable. Le temps, lui aussi, a évolué, évolue et probablement évoluera sans cesse, mais si lentement, en comparaison de notre propre durée, que cette variation nous reste insaisissable. Ainsi, aujourd'hui, l'homme croit découvrir par ses propres moyens d'investigation les virus-filtrants, ces molécules relativement énormes, qui lui semblent des formes hybrides, instables, hésitant sur la frontière de l'inorganique et de l'organique, du vivant et de l'inanimé. Mais, cette découverte, n'est-elle pas plutôt l'œuvre de la lente évolution du temps qui est en train d'accélérer, c'est-à-dire d'animer, la matière, de produire de la « génération spontanée » sous le microscope des savants ? Et un observateur qui aurait vécu les siècles comme

des minutes depuis la formation de notre planète, aurait peut-être enregistré d'innombrables avènements à la vie, dus à la seule action accélératrice du changement progressif du temps, sur une matière, en elle-même et, sauf cela, inchangée.

Depuis longtemps on reconnaît, même quand on voudrait la nier, que la « génération spontanée » ou, pour mieux dire, la continuité de toutes les formes de la nature, vivantes ou non, se trouve inscrite dans la logique humaine des choses aussi nécessairement que l'existence d'une planète invisible était comprise dans les calculs de Leverrier. L'ordre de la pensée commande aux faits plus encore qu'il en découle. Neptune ne pouvait pas ne pas être, comme il faut que la « génération spontanée » ait été ou soit. Le surprenant, c'est de la rencontrer sous forme, non pas de novation bio-chimique, mais de mutation des dimensions temporelles.

Bien que chacun possède sa compréhension ou son incompréhension particulières de ce que peuvent être ou ne pas être le vivant et l'inanimé, la matière et l'esprit, le corps et l'âme, presque toutes ces opinions concordent en ceci que l'inerte passe pour uniquement matériel, tandis qu'aux êtres suffisamment pourvus de la qualité vitale, est accordé l'apanage de développer aussi une qualité spirituelle, qui apparaît d'autant plus nettement qu'on s'élève, de l'animal à l'homme, vers les formes plus complexes. L'esprit constitue donc un corollaire aristocratique de la matière, et, si les fonctions psychiques ne se projettent pas sur l'écran avec autant de clarté que les fonctions simplement vitales, néanmoins on a vu que l'accélération et le ralentissement du temps agissent sur les uns et les autres, comme il est logique, de façon tout à fait analogue : l'accélééré, en même temps qu'il intensifie la vie, décèle une âme presque végétative chez les minéraux, presque animale chez les végétaux, tandis que le ralenti qui désanime et dévitalise les êtres, efface les expressions les plus humaines de l'homme, chez qui il fait réapparaître et dominer la vieille et sûre harmonie des gestes instinctifs.

Ainsi, pour passer de plus ou moins de matière à plus ou moins d'esprit, pour traverser tous les degrés qui vont de l'aveugle vouloir de la pierre, que l'on nomme pesanteur, aux tendances d'une complexité indéchiffrable, que l'on appelle états d'âme, il suffit de se déplacer le long de l'échelle des temps. Il suffit de créer artificiellement un temps dont chaque minute vaille quelque deux cents secondes du nôtre, pour que l'intelligence paraisse s'éclipser, rétrograder jusqu'à l'instinct ; ou un temps dont chaque seconde résume quelque dix heures du nôtre, pour que les cristaux révèlent leurs instincts, et les plantes, leur dialectique.

**L'âme,
l'intelligence,
l'instinct,
fonctions et fictions
de la variable temps**

Pas plus qu'entre le vivant et le non-vivant, il n'y a, entre la matière et l'esprit, de barrière infranchissable, de différence essentielle. C'est la même réalité, profondément inconnue, qui s'avère vivante ou inanimée, pourvue ou dénuée d'âme, selon le temps dans lequel on la considère. Comme des vies, il peut y avoir des « générations spontanées » d'esprits, produites par la seule variation des dimensions temporelles.

**Limites
dimensionnelles
des vérités évidentes**

Selon les dimensions d'une série d'événements dans le temps, la vie et l'âme s'y manifestent ou ne s'y manifestent pas, existent ou n'existent pas. Ce qui s'inscrit comme indiscutablement vivant et hautement spiritualisé dans notre système de références centimètre-gramme-seconde, s'inscrirait comme sûrement inerte et exclusivement matériel dans un autre système de références, où la valeur de l'unité temps serait suffisamment différente. D'ailleurs, tous nos principes les plus évidents, toutes nos réalités les plus certaines ne possèdent d'évidence et de certitude que relatives aux dimensions du système, dans, par et pour lequel ils ont été conçus.

Tout le monde sait, aujourd'hui, que les postulats d'Euclide, dont notre raison ne réussit pas à douter, ne sont pourtant vrais qu'à l'échelle très limitée de l'architecture humaine. Ce sont des vérités d'ingénieur des Ponts et Chaussées. Qu'on les transpose seulement à l'échelle de l'ensemble du globe terrestre, qu'on calcule par dizaines de milliers de kilomètres et non par mètres, qu'on rapetisse les choses au dix-millionième dans le champ visuel, et ces claires évidences se trouvent démenties. On voit, alors, que les parallèles se rencontrent tout aussi nécessairement que, dans l'euclidienne, elles ne pouvaient pas se rencontrer. Les mêmes lignes qui sont des droites parallèles si on les considère dans un ordre de grandeurs allant de un à cent mille mètres, sont aussi des courbes concourantes dans une représentation dont chaque centimètre figure mille myriamètres terrestres, comme nous le montre n'importe quel atlas de géographie. D'autres perspectives, contractions ou extensions de l'espace, pourraient nous faire deviner, dans ces mêmes lignes toujours, des spirales et des cycloïdes d'un enchevêtrement indescriptible, inimaginable.

Mais il est vain de se demander ce que sont vraiment ces « mixtilignes » — selon le mot de Montesquieu — droites ou courbes, parallèles ou sécantes. De chacune d'elles, il existe autant de réalités apparentes, dissemblables et souvent contradictoires, qu'on peut concevoir d'espaces différents, plus ou moins étendus. C'est dire qu'il n'existe pas

de figure qui puisse être absolument, en soi, plane ou incurvée, tangente ou perpendiculaire, oblique ou verticale.

Pareillement, il n'y a rien qui soit, de sa propre vertu intrinsèque, vivant ou inerte, esprit ou matière. Quelque chose dont l'essence nous reste complètement inaccessible, se trouve être tantôt ange et tantôt bête, tantôt plante et tantôt minéral, selon les conditions d'espace et de temps dans lesquelles il se produit. Vie et mort, corps et âme, nous n'appelons ainsi que des perspectives, convertibles les unes dans les autres, dont se revêt toujours le même innommable et impensable, qui n'est peut-être, lui aussi, rien qu'une fonction, qu'une conjoncture.

Quand ce qui est, ne s'est pas encore condensé en granules de matière, il se trouve à un stade prématériel, que nous supposons être de l'énergie pure. Celle-ci, tant qu'elle demeure immatérielle, on ne peut la concevoir autrement que comme une sorte d'état spirituel. Ainsi, dans la plus intime profondeur des choses, où la pensée puisse descendre, on découvre que l'esprit forme le constituant essentiel de la matière.

A l'autre extrémité de l'imaginable, au sommet des organisations moléculaires les plus complexes et les plus lourdes, apparaît le psychisme, l'âme, c'est-à-dire, à nouveau, l'esprit.

Venue de l'esprit, la matière y retourne, au cours d'un cycle dont les deux transmutations sont les deux grands, les deux absurdes mystères de la foi scientifique. Pour éviter la gêne de ces énigmes, les uns ne croient qu'à la réalité de la matière ; d'autres, qu'à celle de l'esprit. Mais le cinématographe laisse deviner qu'il n'y a pas plus de réalité dans les aspects matériels qu'il n'y en a dans les apparences spirituelles ; qu'on passe mécaniquement des premières aux secondes, ou *vice versa*, par de simples contractions ou extensions du temps. Sans doute, puisque ces deux sortes de formes peuvent coexister aussi dans le même temps local, elles doivent correspondre, chacune, à quelque modalité particulière de l'X qui est leur source commune, mais ces différences ne sauraient être essentielles. A travers le prisme du temps, l'X donne un spectre à trois tons : esprit prématériel, matière, esprit post-matériel, qui ne sont tous rien d'autre que le même X, comme la lumière du soleil forme les quatre-vingts et quelques teintes de l'arc-en-ciel, qui ne sont toutes rien d'autre que de la lumière. En développant cette analogie, on peut remarquer encore que le déplacement des corps dans l'espace-temps fait dévier leur spectre lumineux, proportionnellement à leur vitesse, soit vers le rouge, soit vers le violet, comme il fait dévier leur spectre substantiel vers les valeurs, soit matérielles, soit spirituelles.

**Mais aussi la chair
se fait verbe**

L'anarchie de l'esprit et la servitude de la matière

Le hasard du déterminisme et le déterminisme du hasard

La haute forme de l'esprit, l'âme, attribuée aux manifestations les plus élevées de la vie, a été pendant longtemps unanimement considérée comme douée d'un merveilleux privilège : le pouvoir d'exercer sa volonté librement, c'est-à-dire de façon tout à fait anarchique. Si, en psychologie et à une date relativement récente, les disciplines scientifiques sont parvenues à jeter un doute sur cette prétendue indépendance de la personne humaine, la liberté morale reste encore le dogme non seulement théoriquement professé par de grandes religions, en dépit de leurs contredogmes sur la grâce et la prédestination, mais encore pratiquement utilisé par tous les systèmes sociaux, qui se trouvent obligés d'affirmer la responsabilité de l'individu.

Par contre, même les spiritualistes invétérés admettent — et, parfois, d'autant plus volontiers qu'ils se montrent plus libertaires en ce qui concerne l'homme — que le domaine de l'inerte, comme celui des formes plus simples de vie, se trouvent exclusivement régis par le rigoureux déterminisme dont tant de sciences ont heureusement profité pour leur immense développement.

Cependant, ces savants eux-mêmes, pour matérialistes et déterministes qu'ils puissent être, viennent de découvrir, non sans surprise, au plus profond de la plus pure matière où leur enquête ait réussi à pénétrer, que l'enchaînement des causes et des effets, partout ailleurs exact et total, souffrait là d'étranges défaillances. A l'intérieur de l'atome, ainsi que l'établissent les inégalités célèbres de Heisenberg, le déterminisme s'effrite : l'objet cesse de pouvoir être parfaitement identifié et situé, le phénomène se refuse à se laisser entièrement prévoir, à la fois dans le temps et dans l'espace. Dans la prématière qui est une sorte d'esprit, apparaît aussi une espèce de liberté et de désordre : le hasard.

Formé d'un discontinu situé entre deux continus, d'un domaine matériel confinant à deux domaines immatériels, d'une zone de déterminisme, comprise entre deux zones d'indétermination, l'univers se présente, par trois fois, comme une construction tripartite, où la similitude des parties extrêmes — « ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas ; ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut », enseignait l'alchimie — peut évoquer l'image de cycles. Dans ces cycles, le cinématographe laisse deviner l'unité foncière de toutes les formes réputées inconciliables mais qui, par cette machine, peuvent être automatiquement converties les unes en d'autres. Puisqu'ainsi la matière devient esprit, comme le continu devient discontinu, et réciproquement, il faut s'attendre à ce qu'aussi le hasard, le déterminisme, la liberté trouvent, sous leurs contradictions superficielles, une équivalence profonde, correspondant à l'homogénéité essentielle des aspects matériels et spirituels des choses et des êtres.

Dans son acception habituelle — celle d'une liberté qu'auraient des événements de se produire inconditionnellement, comme à leur seule guise — le mot hasard est un non-sens, et aucun fait du hasard, ainsi entendu, ne s'est encore jamais présenté à l'expérience quotidienne. Notre entendement, en effet, se trouve constitué de sorte qu'il lui est impossible de concevoir un phénomène sans cause. Même un miracle, un prodige exigent une déterminante, soit Dieu, soit le Diable. Pour peu que notre intelligence les analyse, toute occurrence, tout acte nous apparaissent inévitablement précédés et suivis de certaines autres conditions et conjonctures. De même qu'à travers un verre rouge, nous ne voyons partout que du rouge, à travers notre raison, nous ne voyons partout que des raisons de tout.

Parfois, trop de raisons. Lorsque celles-ci sont si nombreuses et si enchevêtrées qu'il devient difficile d'en pénétrer l'interaction et d'en calculer la conséquence exacte, on donne à leurs effets le nom de hasards. L'aléatoire ne se caractérise pas par une gratuité et une spontanéité essentielles, qui ne nous sont, ici, pas encore concevables ; il résulte seulement de notre impuissance pratique à prévoir un événement dont la nature reste néanmoins aussi parfaitement déterminée que celle de tous les autres. Ce monde à l'échelle humaine est plein d'imprévu, mais il ne contient rien de foncièrement imprévisible. Ainsi, en tenant minutieusement compte de la position initiale et de la masse, du mouvement et des frottements, etc., de toutes les boules que l'on met en branle dans les sphères de la Loterie Nationale, une ou plusieurs générations de polytechniciens parviendraient nécessairement à établir, par les lois de la mécanique, les numéros gagnants de tel ou tel tirage. Toutefois, la durée et le coût d'un tel travail le rendent irréalisable, et la formation des enrichissantes combinaisons numériques — bien que chacun puisse comprendre qu'elle est uniquement la solution d'un problème de pure physique — continue à être attribuée aux caprices d'une chimère : la chance.

Bien loin d'introduire un arbitraire, auquel organiquement nous ne pouvons que mal croire, le hasard est introduit, c'est-à-dire déterminé, par une causalité excessive, qui s'obscurcit par sa propre pléthore. Le hasard n'est que le faux-semblant des déterminations très complexes.

**Le hasard :
résultat, non d'un
manque de
détermination, mais
d'une détermination
trop nombreuse**

**Les inégalités
de Heisenberg,
prélude au hasard
vrai ?**

Cependant, à l'échelle des constituants de l'atome, dans l'infiniment petit, le hasard se présente avec un caractère particulier. Il ne s'agit plus, comme aux dimensions humaines, de phénomènes dont les déterminantes, si elles n'ont pas toutes été effectivement calculées, sont néanmoins de nature à pouvoir être éventuellement connues, toutes et simultanément. Dans la mécanique intra-atomique, on a affaire avec des apparences dont les déterminantes ne peuvent essentiellement pas, fût-ce en pure théorie, être toutes saisies dans le même moment. D'un photon, mieux on sait sa position dans l'espace, moins il est possible de préciser sa quantité de mouvement, et réciproquement. Deux groupes de données, conjointement nécessaires à la détermination complète d'un corpuscule, subissent, dans notre esprit, une étrange loi de balancement, qui ne leur permet d'atteindre qu'alternativement leur pleine précision. Ce rythme mystérieux semble dissocier et opposer l'espace et le temps, qui tendent ici à ne devenir connaissables que séparément. Il y a une boiterie incorrigible dans les formules mathématiques elles-mêmes : ou elles donnent le mouvement d'un projectile qu'elles sont incapables de localiser exactement, ou elles en définissent le lieu, en laissant inconnue son énergie de déplacement. Ces incertitudes pourraient faire pressentir le hasard vrai, dont elles seraient, d'ailleurs, le seul commencement d'exemple connu. Hasard vrai, imprévisibilité non plus seulement de fait, mais aussi de principe ; incalculabilité, non plus par excès, mais par manque de déterminations.

**Le hasard
intra-atomique,
leurre d'un autre
déterminisme**

Mais, cet arbitraire authentique, qu'on croit apercevoir dans l'ultra-microcosme, l'expérience montre qu'il obéit à des lois : lois du calcul des probabilités, lois qui régissent aussi les hasards-leurres du monde parfaitement déterminé à l'échelle humaine. Or, l'existence d'une seule et de n'importe laquelle de ces lois — celle de Bernouilli, par exemple — suffit à établir logiquement que le postulat fondamental de « l'indépendance des coups » est un mythe, car il est évident que, si une loi quelconque s'applique à une série d'événements, elle constate entre ceux-ci le fonctionnement d'une relation, laquelle exclut nécessairement toute prétendue indépendance.

Cette indépendance, tout comme le vulgaire hasard de la vie, n'est qu'une apparence et une vérité d'ordre pratique. Pour le joueur, chaque résultat — pile ou face — du jet d'une pièce peut paraître indépendant

des résultats précédents, parce que, considéré en lui-même ou en très petite série, il est matériellement imprévisible. Mais, si cette discontinuité était absolument vraie, dix résultats consécutifs pile seraient aussi probables que n'importe laquelle de toutes les autres proportions de chutes pile — cinq ou quatre ou six — sur dix coups. Or, chacun sait de lui-même qu'il n'en est rien, comme le précise la loi des écarts. Seulement l'intérêt actuel de chaque coup qui va être immédiatement joué et dont l'issue est effectivement imprévisible dans les conditions ordinaires du jeu, occupe si impérieusement l'esprit du joueur, qu'il y domine et efface la notion plus abstraite de l'ordre, prévisible et prévu, qui lie toute série de coups. La tyrannie du présent, qui fait juger de toutes choses d'abord selon leur utilité ou leur inutilité les plus directes, crée la fausse évidence de l'indépendance des coups, sœur de la fausse évidence du parallélisme des verticales. En logique, s'il y a lois, il ne peut y avoir d'indépendance, et sans indépendance, il devient impossible d'admettre qu'il y ait hasard véritable.

A l'intérieur comme à l'extérieur de l'atome, la liberté des choses n'est qu'un mythe qui semble couvrir soit, à l'échelle humaine, des déterminations normales mais surabondantes, soit, à l'échelle sous-atomique, une forme de déterminisme encore très mystérieuse. L'analyse de celle-ci pourrait exiger une multiplication et une dissociation des coordonnées spatio-temporelles. Nous y découvririons d'infimes et formidables monstres : peuplant les abîmes de la matière, des univers d'un quadrillionième de millimètre cube, hautement multidimensionnels, intérieurement déterminés chacun selon plusieurs directions de temps et davantage encore d'espace.

Supposons notre univers aussi peu déterminé qu'il est possible de le concevoir, et presque abandonné au véritable hasard. Les molécules d'un fluide y circulent librement, et, comme elles sont infiniment nombreuses, comme elles n'ont aucune raison d'aller dans une direction plutôt que dans une autre, comme elles s'entrechoquent plus fréquemment là où elles se trouvent moins dispersées, elles finissent par peupler également tout leur espace. De plus — et ce n'est qu'un pur fait d'expérience, que connaissent tous les joueurs de billard, sans lui chercher davantage de cause — au cours de leurs contacts désordonnés, les particules échangent et nivellent automatiquement leurs énergies cinétiques qui, à l'origine, pouvaient être arbitrairement dissemblables. On comprend ainsi qu'en mettant en communication deux vases qui contiennent deux fluides à des pressions et à des températures différentes, on provoque nécessairement,

**Le déterminisme,
conséquence
aberrante du hasard**

**Le hasard
psychique ou liberté,
autre aboutissement
du déterminisme
classique**

dans les deux récipients, par le seul mélange anarchique et spontané des molécules, l'établissement de la même pression et de la même température moyennes. D'une absence de lois est née une loi, et non des moindres, qui définit le comportement de certains états de matière. C'est une fausse loi ou, comme on dit, une loi statistique, une loi de pur hasard. Elle indique, sans plus, qu'il est infiniment probable que les choses se passeront toujours de telle façon, parce qu'il n'existe pas une chance sur un milliard pour qu'elles se passent autrement. Mais il n'est pas absolument impossible que l'une des très rares éventualités contraires se produise, et que, par exemple, toutes les particules les plus riches en énergie se rassemblent dans l'un des deux vases, en y amenant une sommation de température et de pression.

Or, à les bien examiner, toutes les lois que nous connaissons et que nous croyons causales, sont, en fait, directement ou indirectement, des lois seulement probables. Certaines de ces probabilités sont si fortes qu'en des milliers et des milliers de millénaires, on ne verrait pas l'écart se produire. De cette longue expérience atavique, nous tirons nos quasi-certitudes, notre foi dans le déterminisme. Celui-ci n'est que l'aspect grossier, superficiel, utilitaire de la prétendue organisation d'un univers qui, aussi bien, peut être l'œuvre du hasard et continuer d'exister, comme il se désagrègera, par chance.

Comme les apparences matérielle et spirituelle, la perspective déterministe dépend de la dimension des phénomènes. Elle se brouille à l'échelle des infimes constituants de l'atome, dans la mécanique de Planck, de Broglie et de Bohr ; elle s'embrouille encore, à l'autre bout de la chaîne des formes observables, au niveau des structures moléculaires les plus complexes et les plus lourdes, génératrices de vie et de pensée, ressortissant à la physiologie et à la psychologie ; elle ne règne guère que sur une zone médiane, domaine surtout de la physique et de la chimie classiques, correspondant à des assemblages atomiques relativement simples, de masse et de taille moyennes.

L'éclipse psychique du déterminisme — celle qui sous le nom de liberté, passe généralement pour le plus noble privilège de l'âme — se produit cependant dans les mêmes conditions que celles dont résulte le hasard le plus commun : surnombre, enchevêtrement et finesse des causes. C'est parce que, dans la très grande majorité des cas, il est impossible d'analyser, tant subjectivement qu'objectivement, tout le

réseau de motifs, tout le champ de forces, dont le moindre acte est la résultante, que cet acte apparaît comme régi par une volonté hors la loi, souveraine de droit divin, incontrôlable. De naïves considérations d'amour-propre et des nécessités d'organisation sociale confirment la foi dans le mythe de l'autonomie morale et de la responsabilité personnelle, attaché aux réactions biochimiques de certaines architectures multicellulaires. Cependant, pour vivace qu'elle soit, cette croyance subit une nette régression depuis le XIV^e siècle, où chevaux, cochons, vaches, chiens étaient encore couramment cités en justice, jugés, condamnés, exécutés, à égalité de responsabilité, donc de liberté supposée, avec l'homme. Et, depuis Ribot, sauf parmi les attardés, il est devenu notoire que tout comportement, même humain, est parfaitement déterminé, bien que le mécanisme de cette détermination reste souvent obscur dans ses détails. Le libre-arbitre, cette donnée immédiate de la conscience, n'est pas plus vrai que la fixité de la terre ou le parallélisme des verticales, qui sont aussi des données, à peine moins immédiates, de la même conscience. Imposture religieuse, sociale, politique, l'illusoire liberté humaine possède cependant, comme tout fantôme, une réalité fonctionnelle, composante de l'âme dont Malebranche déjà disait qu'elle n'était tout entière qu'une fonction.

Le hasard, le déterminisme, la liberté passent de l'état de vérité à celui de mensonge, selon les dimensions des phénomènes qu'on observe. Ils constituent donc, non pas, comme on le croit d'habitude, des systèmes fixes, catégoriquement opposés, mais des relatifs, des aspects flottants, fort mal délimités entre eux, transgressant sans cesse l'un sur l'autre, se mêlant, se superposant, se confondant comme des nuages. Aucun promeneur qui, à l'aurore ou au coucher du soleil, admire les transfigurations d'un paysage de haute montagne, n'a la naïveté de croire qu'il y ait vingt espèces différentes de neige : mauve, orange, bleue, rose ; mais il garde une foi assez ferme dans l'existence d'une neige typiquement blanche. Pourtant, la neige n'est, en elle-même, pas plus blanche que colorée, pas même noire. Plus crédule que le spectateur de l'*alpenglühn*, l'amateur qui, dans les laboratoires ou dans les bibliothèques, s'essaye à un peu de tourisme philosophico-scientifique, de l'atome à la galaxie, du minéral à l'humain, voire au social, se trouve facilement persuadé qu'il existe autant d'espèces, parfaitement distinctes, de réalité, qu'il y a de points de vue et de distances dans l'espace et dans le temps, d'où on peut considérer les phénomènes : réalités, ici matérielle et déterminée ; là matérielle et aléatoire ; ailleurs, spirituelle et libre. Qualifications qui

La confusion des catégories

se voudraient irréductibles et qui ne sont qu'une moire de reflets changeants.

L'envers vaut l'endroit

Rapport de cause à effet ou rapport de simple succession ?

D'une autre manière encore, le cinématographe invite à reconsidérer le principe de la causalité.

Enregistré ou projeté à rebours, un film montre, dans un air limpide, la naissance de quelques légères condensations. Peu à peu, celles-ci s'épaississent et se rassemblent en volutes qui, lentement alourdies, descendent vers la bouche d'une arme, d'où, à cette approche, jaillit tout à coup une flamme. Dans ce mode de représentation, la fumée précède le feu, et, si nous hésitons à dire que la fumée y produit le feu, c'est seulement que nous sommes trop habitués au mode de représentation inverse, que la science a eu le temps d'orner de mille justifications. Mais, si nous voyions plus habituellement du feu succéder à de la fumée, nous serions enclins à penser que la fumée, est la cause du feu et qu'il existe, de la fumée au feu, un mystérieux lien-force, une infrangible influence déterminante, une essentielle nécessité, comme nous le croyons très fermement, dans l'autre sens, du feu à la fumée.

Inutilité des causes

Dans le fragment de l'étrange univers que présente un film inversé, on n'a pas de peine à étouffer sous la critique cette chimère naissante d'une causalité absurde : il ne s'agit là que d'un rapport de succession, arbitrairement introduit. Mais, qu'on reprojette le film autant de fois qu'on veut, ce même rapport s'y retrouve toujours et prend figure d'une loi, statistiquement établie, d'un autre petit monde, comme sont établies les lois du nôtre. Dans la structure particulière du continu cinématographique à temps contraire — structure qui nous paraît bizarre parce qu'elle nous est exceptionnelle, mais qui, à y réfléchir, n'a rien de plus étonnant en soi que les structures des espaces-temps reconnus aux échelles terrestre, intra-atomique ou universelle —, il faut bien convenir que tout se passe comme si la fumée était la cause du feu. Or, dans le continu, qu'on tient pour le plus réel, le savant et le philosophe n'osent guère aujourd'hui affirmer de façon plus catégorique la relation opposée : tout se passe comme si le feu était la cause de la fumée. La causalité apparaît n'être qu'une couleur mentale, que reçoivent certains degrés de

probabilité dans une succession de phénomènes dont il est parfaitement indifférent, et d'ailleurs impossible, de savoir s'ils sont, d'autre manière, indépendants ou dépendants les uns des autres.

D'être apparente dans l'antiunivers qui se meut à l'écran, l'inutilité du rapport causal se découvre mieux dans l'ordre naturel des choses, où ce rapport n'est qu'un spectre créé par l'intelligence. S'il y a des causes, elles ne servent de rien. On doit donc admettre que la nature s'en passe, car on la trouve partout fidèle à un de ses principes les plus généraux, celui du minimum d'action. D'où il faut supposer l'univers dépourvu de toutes lois autres que les lois de pur nombre, c'est-à-dire effroyablement simple, scandaleusement monotone, sous les vertigineuses et branlantes idéologies dont l'affuble l'esprit humain.

D'ailleurs, que pourrait être une cause, et, par exemple, cette cause primordiale : la pesanteur, la gravité, l'attraction universelle ? Une vertu, un pouvoir, rien de matériel, une sorte d'esprit. Et comment cet esprit exercerait-il sa mystérieuse puissance sur les objets ? On rirait de qui soutiendrait que la terre hypnotise la lune et l'asservit ainsi à un mouvement circulaire. Pourtant, ce n'est pas par une proposition moins extravagante ni moins obscure, qu'on prétend que la masse terrestre communique du poids à une pierre et l'oblige à tomber. A tout bien examiner, il faut un plus grand effort de foi et de fantaisie pour croire à un monde de causes, que pour admettre la viabilité d'un monde gratuit.

Naguère, quand on doutait peu d'une Providence bonne ou tout au moins juste, on découvrait mille raisons qui disculpaient Dieu de tous les malheurs humains. Des innocents qu'on allait pendre pour des assassinats qu'ils n'avaient pas commis, se rappelaient opportunément, sur le chemin du gibet, qu'ils avaient négligé, depuis trois ans, de réciter leurs patenôtres, et parvenaient ainsi à légitimer, dans leur propre conscience, leur inique supplice, par une cause qui respectât la logique des théologiens. Aujourd'hui, on ose penser que le prétendu Créateur ne se soucie guère de justice ni de bonté, mais on se le figure volontiers comme un infailible ingénieur, incapable de se tromper dans ses calculs. Aussi, dès qu'au ciel paraît une comète nouvelle, on s'empresse de lui assortir une collection d'exactes déterminations mécaniques. Mais, peut-être, estimera-t-on bientôt que l'univers ne ressemble pas plus à l'œuvre d'un mécanicien génial qu'à celle d'un saint des saints ; qu'il ne ressemble à rien.

Absurdité des causes

Gratuité des fins

S'il n'y a pas de causes, il ne peut y avoir d'effets, ni de fins, encore moins dernières que premières. D'ailleurs, si la causalité reste encore l'article d'une foi assez générale, depuis longtemps déjà la finalité apparaît conjecturale et illusoire à beaucoup. Croire aux causes en doutant de leurs fins, cela fait une mentalité un peu boiteuse mais extrêmement répandue aujourd'hui. C'est par cette boiterie, qu'a commencé à se manifester le fléchissement de la catégorie causale, qui semble aller peu à peu à un déclin.

Cependant, ceux-là mêmes qui tournent en dérision les fameuses tranches du melon, auxquelles Bernardin de Saint-Pierre assignait, pour but préconçu, la joie d'être facilement réparties entre les appétits d'une tablée familiale, soutiennent gravement que le développement préalable des végétaux, consommateurs de gaz carbonique et fixateurs d'azote, a été nécessité, selon le plan de la création, par les besoins respiratoires et alimentaires des espèces animales, qui devaient se multiplier par la suite. Par contre, s'ils raisonnaient suivant la même formule égocentrique, les marronniers du Rond-Point des Champs-Élysées devraient opiner que leur plantation, leur épanouissement, l'exercice de leur fonction chlorophyllienne exigeaient depuis toujours la pullulation du genre humain, créateur de civilisation et d'urbanisme en même temps que producteur de gaz de charbon.

Une cause qui est fin ou une fin qui est cause

Enfin, imagine-t-on une séquence plus absurde, d'un finalisme plus arbitraire, que celle-ci : toute une ville, avec ses quartiers, ses rues, ses immeubles, n'a été conçue qu'en vue de faire retentir la sonnerie de la porte d'entrée d'un certain appartement ? Or, c'est un rêve d'un genre assez commun : le dormeur sait, sans savoir pourquoi, qu'il est absolument requis de se hâter à travers les difficultés et les dangers du trafic d'une immense cité. A force de peines, il parvient devant une maison dont il comprend tout à coup qu'elle était le but. Encore de hauts, de longs escaliers à monter en demi-vol, pour atteindre des couloirs qui s'enchevêtrent, retardent l'arrivant, prisonnier d'une angoisse ; mais ils consentent à se désembrouiller, conduisent à une porte, devant laquelle il ne reste plus qu'à appuyer sur le bouton de la sonnette. Ce carillon provoque le réveil et correspond, dans l'autre réalité retrouvée, au vacarme d'un réveil-matin, déclenché déjà depuis quelques secondes. Ce délai — fort bref dans le temps veillé mais fort long dans le temps dormi — était nécessaire pour permettre à l'excitation de l'ouïe de

percer les épaisseurs du sommeil et de parvenir à la conscience ; il était suffisant pour que l'ébranlement nerveux pût, en chemin, susciter et orienter une suite d'images oniriques, destinées à justifier, selon la logique particulière aux rêves, la sensation auditive déjà emmagasinée dans les neurones mais non encore clairement perçue.

Il faut remarquer, d'abord, que le plus invraisemblable finalisme apparaît ici tout à fait vrai : l'alarme du réveil-matin est bien la fin en même temps que la cause, la fin préétablie et la cause postérieure, d'où part et où aboutit la série des événements rêvés, c'est-à-dire aussi, d'une certaine manière, vécus. Le rêve — opposera-t-on — n'est que jeu de folle pensée. Cependant, sauf peut-être dans l'instant d'une extrême douleur ou d'un total plaisir physique, que connaissons-nous hors de la pensée ? Quant à juger, de celle-ci, qu'elle soit réglée par-ci et déréglée par-là, c'est affaire d'appréciation personnelle, qui varie d'individu à individu et, chez le même homme, d'heure en heure. Pour tant de mystiques vénéérés, d'illustres philosophes, de grands poètes, la petite logique de la vie extérieure portait, certes, moins de vérité que la folie, harmonieuse et féconde, de leurs songes. Dans notre civilisation extravertie, notre organisme n'est, en général, pas capable de donner autant d'attention aux faits du sommeil qu'à ceux de la veille. Néanmoins, tous ceux qui se sont appliqués, pendant un certain temps, à retrouver le souvenir de leurs rêves, savent combien cette mémoire s'éduque facilement, au point d'en devenir gênante. L'habitude viendrait donc vite d'accorder une importance égale aux deux modes de penser. D'ailleurs, à l'homme le plus normalement actif, n'arrive-t-il pas souvent de se trouver absorbé dans des réflexions étrangères à ses mouvements, de se conduire, pendant de nombreuses minutes, tout comme un somnambule ? On serait donc mal fondé à dénier toute valeur à la finalité, sous le prétexte que celle-ci se manifeste trop clairement dans le cours d'un rêve.

D'une façon plus précise, il faut remarquer encore que, dans ce songe du réveil-matin, c'est par suite d'une transplantation dans le temps, que la cause a été transformée en fin. Durant les quelques secondes de temps extérieur, pendant lesquelles la sensation a été inhibée, c'est-à-dire retardée dans sa transmission à la conscience du dormeur, l'excitation nerveuse a néanmoins agi et dirigé la vie mentale. De celle-ci, le rythme — ou temps intérieur — très rapide a alors permis le développement d'une longue association d'images, qui a figuré une durée de plusieurs heures et qui tendait à faciliter l'avènement de la sensation à la perception claire, en le légitimant selon les règles architecturales du rêve. Le son qui était cause dans le temps extérieur, est devenu fin dans le

**Inversion
ou redressement
logiques**

**A l'intérieur
comme à l'extérieur,
tout
n'est que poésie**

temps intérieur, grâce à la différence de valeur de ces deux temps. Bref retard de la perception dans un temps lent, longuement mis à profit par l'imagination dans un temps précipité, telles sont les conditions, ici, d'un renversement complet du déterminisme, d'une demi-rotation dans ce qu'on pourrait appeler l'espace logique : bout pour bout, fin pour commencement, effet pour cause.

Mais on connaît un autre exemple — celui-là absolument général — d'acrobatie psychophysiologique : le redressement des images rétinienne. Toutefois, ces mots : redressement et renversement, ne signifient guère que des habitudes de voir et de juger les choses, plus souvent et plus commodément, d'une façon que d'une autre. Si nos images rétinienne ne se trouvaient pas redressées par corrélation avec les données d'autres sens, nous nous serions probablement accoutumés, sans autre mal, à une coordination plus compliquée de nos mouvements, ainsi qu'à une meilleure compréhension de l'équivalence du haut et du bas. Car il n'y a pas de bas ni de haut absolu, et, tous, nous sommes sur la terre, aux antipodes d'autres terriens, avec, chacun, son petit haut et son petit bas particuliers. De même, absolument, il n'y a ni endroit, ni envers ; ni passé, ni futur ; ni cause, ni fin. Comme l'espace géométrique, l'espace du temps et l'espace logique où se situent la causalité et la finalité, contiennent toujours et partout leurs propres antipodes ; ils sont et ils sont leur contraire, selon leur fonction à chaque instant et en chaque lieu. C'est à quoi on peut penser en regardant le déroulement inhabituel d'un film où la charrue tire ses bœufs et la fumée tombe dans sa cheminée.

Psychanalyse photo-électrique

Bien avant l'usage de la cinématographie, on savait, certes, que « tout paraît jaune à qui a la jaunisse » comme l'observait Lucrèce, que « le monde n'est qu'abusion », comme s'en plaignait Villon et que « les Mille et Une Nuits règnent sur le monde » comme s'en amusait Voltaire. Cependant, quelques réflexions, inspirées par le cinématographe, peuvent particulièrement contribuer à montrer l'inconsistance des dernières notions tenues encore, en général, pour des vérités quasiment certaines, fondements inamovibles de la connaissance. Ainsi, aujourd'hui, la réalité de l'espace et du temps, du déterminisme ou de la liberté, de la matière ou de l'esprit, de la continuité ou de la discontinuité de l'univers, perd de sa précision, de sa consistance, de sa nécessité, et elle est en passe de devenir une réalité conditionnelle, flottante, allégorique, intermittente : de la poésie, somme toute.

Si nous apprenons donc, peu à peu et sans trop de regret, que nous ne pouvons connaître du monde extérieur qu'un arrangement de fables plus ou moins utiles, par contre, dès qu'il s'agit de son propre examen, l'homme qui toujours s'est fait une idée de lui-même, toujours se refuse obstinément à en démordre. La plus vive, la plus chère foi, chacun la possède en lui-même, tel qu'il s'est excusé, consolé, héroïsé dans ses jugements personnels. Sans doute, cette inexpugnable vénération d'une image de soi est nécessaire pour supporter, c'est-à-dire masquer, l'avilissement de vivre. Et le précepte socratique, bien qu'intégralement irréalisable, peut être dangereux à suivre pour ceux — ils sont foule — qui sombreraient dans le dégoût et la peur d'eux-mêmes, qui n'auraient pas le courage de s'accepter tels qu'ils se verraient s'ils se connaissaient un peu moins mal. Heureux, les faibles d'esprit, les extravertis complet, tout en muscles, en instinct et en action, qui savent s'ignorer ! Mais les autres, la majorité des civilisés, ne sont pas si obtus qu'ils ne souffrent de ce conflit plus ou moins aigu, source de toutes les psychoses : besoin de s'imaginer soi-même, donc de se connaître, et refus de s'accepter, dès qu'on dénude un peu sa personnalité plus profonde.

Or, l'horreur ou, tout au moins, la gêne que le cinématographié éprouve devant son image animée, fait soupçonner que celle-ci publie quelque chose du secret personnel dont le sujet s'était imposé à lui-même l'ignorance. Tous les nains, les bossus, les boiteux, les grêlés, les obèses, accoutumés depuis longtemps à leur reflet inversé, gauche pour droite, dans les miroirs, s'y voient moins disgrâciés que la nature les a faits ; et tous les hommes, dans le travail de leur imagination, se jugent moins lâches et moins fourbes, presque honnêtes, beaux ou intelligents ou distingués autant que possible. L'objectif cinématographique n'a pas ces complaisances. Dans son double à l'écran, ce que le spectateur remarque d'abord, ce sont cette vulgarité d'une attitude, cette gaucherie d'un geste, cette honte du regard, que, justement, il avait le plus peiné et cru réussir à cacher. Mais le fantôme parle aussi, et d'une voix que le vivant, en toute sincérité, ne reconnaît pas, qu'il ne peut pas reconnaître, parce qu'il ne l'a jamais entendue encore du dehors, portée par un autre souffle que le sien. Le microphone et le haut-parleur transmettent des accents d'une impudeur insupportable, où se révèlent la naïveté du faux-orgueil, l'aigre amertume des succès niés, l'inquiétude sous l'assurance et le rire, toutes les faiblesses et toutes les roueries d'un caractère qui se croyait droit, trempé, victorieux de lui-même. Ils ne sont pas nombreux, les confesseurs qui ont pu voir et écouter aussi loin dans l'âme que ce regard du verre et cette ouïe photo-électrique !

La machine à confesser les âmes

Une clairvoyance qui peut aider la Justice

Heureusement pour lui, très vite, dès la troisième ou la quatrième projection, le spectateur-auditeur de sa propre détresse se sera ressaisi, absous à nouveau ; il aura corrigé, rementi ses impressions, cicatrisé les écorchures et les dénudations les plus cuisantes.

Sans doute, l'image parlante ne révèle pas d'un homme toute la vérité. Cependant, si on en juge par l'émoi des portraiturés — qui se sent morveux, se mouche — il faut admettre que les transparences de l'écran présentent une coupe de la psychologie des personnages, à un niveau de moindre mensonge, de plus grande sincérité. Des tribunaux américains ont déjà reconnu et utilisé légalement ce pouvoir inquisiteur du cinématographe, notamment dans le cas de recherche de maternité, pour mieux observer les réactions d'un enfant mis, soudain et successivement, en présence des deux femmes dont chacune prétendait être la mère.

Ce procédé donnerait des résultats d'une véracité bien plus sûre et plus fine, si on y employait le ralenti cinématographique¹. Étudié en gros plan, image et son, mimique et voix, un interrogatoire révélerait alors bien des tressaillements de surprise, des crispations de défense, des inquiétudes, des hésitations et des angoisses de l'inculpé, ou, au contraire, montrerait l'étonnement, l'assurance, l'indignation sans défaillance d'une bonne foi à tort suspectée. Evidemment, tout cela n'irait pas sans possibilité d'erreur, mais, tout de même, avec beaucoup plus de chances de voir juste et l'avantage aussi d'éviter d'avoir à employer, aux mêmes fins d'aveu, des méthodes brutales.

Du sacrement de la pénitence à la psychanalyse

Ce n'est pas seulement en justice, que l'examen psychologique par le cinématographe peut être utile. Depuis longtemps, l'homme sent confusément que les malaises, du simple scrupule à la psychose établie — dont il souffre quand l'idée agréable qu'il s'est faite et qu'il veut garder de lui-même, ne parvient pas à refouler suffisamment les révélations d'un moi qui apparaît comme un autre être méprisable, inquiétant, monstrueux — se trouvent diminués ou apaisés par l'aveu de ce trouble et de sa cause, par leur extériorisation en paroles, par leur rejet, ainsi, hors du monde intérieur. Soulagement que constate le dicton : faute avouée est à moitié pardonnée, et en vue duquel la religion catholique a institué

1. Toutefois, un ralenti faible, qui ne tue pas l'expression.

le sacrement de la pénitence, comme un exutoire aux fermentations empoisonnées de l'esprit. Freud ne fit que perfectionner génialement cette thérapeutique qui devint psychanalyse.

Dans le domaine éducatif et thérapeutique, le cinématographe et, surtout, son procédé du ralenti offrent le moyen d'une sûre introduction à la psychanalyse, d'un dépistage utile, non pas tellement aux grands troublés, qu'à l'immense foule des paranormaux, dont certains sont capables d'apprendre à connaître leur déséquilibre et de comprendre leurs défauts de comportement, pour pouvoir s'en accommoder ou les corriger dans une large mesure.

Si les anomalies caractérisées et irrémédiables restent des exceptions, par contre, il existe un grand nombre, presque une majorité, de demi-inquiets, d'anxieux intermittents, de honteux frustes, de petits timides, dont le léger déséquilibre souvent peut être amendé si on réussit à faire apparaître à la conscience la cause de ce trouble. C'est où l'analyse du ralenti cinématographique et de l'enregistrement sonore normal doit pouvoir rendre de grands services à un observateur attentif et habile.

Plus généralement encore, l'analyse cinématographique est utilisable pour ce qu'on pourrait appeler des leçons de maintien, bien nécessaires dans toutes sortes de professions et de conditions sociales. Ainsi, l'homme public, le représentant de toute autorité, l'orateur, l'avocat, le mondain, le commerçant même, le simple particulier soucieux de paraître à son avantage, c'est-à-dire tout le monde, tireraient profit de se voir et de se revoir à l'écran, de s'entendre et de se réentendre par le haut-parleur, comme font les acteurs, qui peu à peu corrigent leurs défauts, perfectionnent la composition de leur personnage, apprenant à le mentir d'une façon parfaitement convaincante. Ici, le cinématographe ne découvre les vérités déplaisantes qu'afin qu'elles puissent être sûrement étouffées ; il est, cet expérimentateur de sincérité, aussi une école de mensonge.

Philosophie mécanique

L'automobiliste qui connaît bien sa voiture en parle comme un bon cavalier le fait de son cheval. Il la dit docile ou rétive, molle ou nerveuse, souple et sûre ou cabocharde et ombrageuse. Il sait la meilleure façon de la traiter pour en obtenir le maximum d'effort : tantôt avec

Se connaître pour mieux se mentir

Mécanique ou organique, la complexité d'un appareil y crée un aspect psychique

Psychologie des machines

douceur, tantôt non sans une certaine brutalité ; parfois en la ménageant et en la laissant souffler, parfois en lui rendant la main ou en la poussant à fond, d'un bout de la course à l'autre. De même marque et de même série, on rencontre cependant rarement deux moteurs exactement pareils ; chacun d'eux manifeste un caractère propre dans les particularités de son comportement. C'est que la complexité de la structure et des interactions internes d'un organisme mécanique aboutit à l'individualisation de la machine et donne, au résultat du fonctionnement de l'ensemble, une nuance d'imprévisibilité, qui signifie l'extrême commencement de ce qu'on appelle, à d'autres degrés de développement, volonté, liberté, âme.

Plus ou moins, selon les complications et les finesses de leur agencement, tous les instruments, auxquels l'homme doit accorder de l'attention pour s'en bien servir, reçoivent, de cet examen, l'attribution, tout au moins implicite, de certains caractères psychologiques. Et, comme chacun a pu le constater, il est vrai qu'un stylo prend l'habitude d'une écriture, s'accorde à elle, s'entête à n'en pas vouloir changer ; qu'une montre qui a marqué l'heure sans aucun trouble pendant vingt ans, dans le gousset du père, se dérègle en quelques jours, après qu'elle a passé aux mains, pourtant soigneuses, du fils, car l'horloger est impuissant à rétablir le climat personnel, dans lequel un mécanisme s'était accoutumé à vivre.

Une cellule est sans doute un être, mais l'âme ne se réalise que s'il y a colonie de cellules, et d'autant plus nettement que la colonie est constituée d'éléments plus nombreux, mieux différenciés dans un ensemble coopératif d'une organisation plus élevée. Un ressort, un engrenage, un clapet de soupape ne sont que du métal usiné, mais une communauté de pignons, de bielles, de pistons, fonctionnellement associés, manifeste des tendances, des habitudes, des caprices qui forment comme un rudiment de mentalité, et cet aspect psychologique apparaît d'autant plus nettement que le mécanisme possède une structure et des fonctions plus compliquées. A partir d'un certain degré de multiplicité et de délicatesse architecturale et fonctionnelle, les machines se comportent couramment de façon que l'homme est obligé, malgré qu'il en ait, de constater chez elles de l'accoutumance. Or, celle-ci traduit une conjugaison de sensibilité et de mémoire ; elle suppose aussi quelque mode de choix, de discernement, entre le nuisible et l'utile, c'est-à-dire entre le bien et le mal, et quelque latitude, quelque fantaisie, une trace d'appar-

rente liberté dans la réponse du système aux forces que l'on fait agir sur lui et en lui. Ainsi, l'observation fondamentale de Ribot, soulignant que le psychisme naît avec l'accroissement du nombre des réactions possibles entre de multiples éléments nerveux, peut être transposée dans le monde inorganique où elle s'applique à l'entrejeu d'éléments mécaniques.

Vouloir reconnaître si peu que ce soit d'esprit à un tracteur agricole, cela peut paraître une gageure. Mais, d'abord, qu'est-ce que l'esprit? On ne s'accorde généralement que sur ce qu'il semble ne pas être : il ne serait pas matériel, parce qu'on ne parvient pas à situer exactement ses points d'insertion dans la matière, ni à saisir quelque chose de sa façon de communiquer avec elle et de la commander. Il y a une bonne part de l'âme humaine, à laquelle on assigne volontiers pour résidence le cerveau, mais le cœur, les reins, le foie, la rate et d'autres glandes plus mystérieuses prétendent aussi à l'honneur de loger l'invisible spiritualité. L'âme est partout dans l'homme et elle n'est nulle part en particulier. Elle est un résultat de l'ensemble du fonctionnement organique. Pareillement, le caractère personnel d'un moteur ne siège pas exclusivement dans telle ou telle pièce : carburateur ou magnéto, pistons ou culasse. Ce caractère est, lui aussi, un être impalpable, un produit global de l'activité de tous les organes mécaniques.

Des figures bien plus simples encore possèdent un aspect caractéristique, qu'on ne peut rattacher spécialement à aucune de leurs parties, mais auquel la collaboration de toutes ces parties est indispensable. Ainsi, la vertu essentielle de tout triangle euclidien est que la somme de ses angles vaut deux droits. Où se tient ce caractère d'espèce? ni dans un angle ni dans un autre, et pas plus dans les côtés que dans les hauteurs ou dans la surface; il est partout et nulle part; il est un esprit.

Comme tout mécanisme, et proportionnellement à son degré de complexité, l'instrumentation cinématographique — qui est multiple, qui comprend les appareils de prise de vues et de projection, d'enregistrement et de reproduction de son, et tout un usinage — possède cette personnalité qui caractérise les objets supérieurs, mais qui, dans ce cas, apparaît un peu confuse, en raison des outils différents dont le fonctionnement la met en œuvre : c'est la personnalité collective d'une petite

Lié à une fonction d'ensemble, qu'on ne sait localiser plus précisément, le caractère spirituel est d'abord ubique

Outre la spiritualité commune à toutes les machines supérieures, le cinématographe développe un génie propre

société de machines. Cependant, en plus de ces caractères de première individualisation, qui sont une occurrence commune dans le monde mécanique, le cinématographe manifeste très haut et très clairement un génie propre, dont aucun autre mécanisme n'a donné jusqu'ici un aussi net exemple.

Sans doute, depuis longtemps, divers autres systèmes, principalement optiques, nés de l'intelligence humaine, ont réagi sur celle-ci et lui ont permis de reformer et de développer abondamment ses théories sur l'univers. Copernic, Galilée, Képler, Newton, Laplace ont été entraînés, obligés à repenser le monde d'après les images que leurs lunettes astronomiques leur apportaient du ciel, de même que Harvey, Spallanzani, Claude Bernard, Pasteur ont été conduits à construire ou reconstruire l'anatomie, la physiologie, la pathologie, selon la vision particulière de leurs loupes et de leurs microscopes. Toutefois, ces lentilles approchantes et grossissantes ne font que multiplier et transformer des données unisensorielles, exclusivement visuelles, qui n'intéressent directement qu'une seule catégorie de l'esprit, celle de l'étendue. Ainsi, les modifications que ces instruments proposent aux conceptions philosophiques et scientifiques, ne se présentent à l'intelligence que dans la catégorie spatiale, de la même façon que les simples messages normaux d'un sens, d'ailleurs très important : la vue. Pour le savant ou le philosophe, aucun télescope ne peut donc être mieux qu'un instrument amplifiant le travail d'un organe de perception extérieure, qu'un super-œil artificiel, qui voit plus loin ou plus près ou plus profondément, mais qui ne fait rien d'autre que regarder, incapable qu'il est de combiner lui-même, mécaniquement, des données ressortissant à plusieurs catégories rationnelles, c'est-à-dire incapable de penser.

Le cinématographe diffère des appareils simplement optiques, d'abord en ceci qu'il apporte, de l'extérieur, des renseignements concernant deux sens distincts, ensuite et surtout en cela qu'il présente ces données bisensorielles déjà ordonnées par lui-même selon certains rythmes de succession. Le cinématographe est un témoin qui retrace de la réalité sensible une figure non seulement spatiale mais encore temporelle; qui associe ses représentations en une architecture dont le relief suppose la synthèse de deux catégories intellectuelles, celle de l'étendue et celle de la durée; synthèse dans laquelle apparaît presque automatiquement une troisième catégorie, celle de la causalité. Par ce pouvoir d'effectuer des combinaisons diverses, pour purement mécanique qu'il soit, le cinématographe se montre être plus que l'instrument de remplacement ou d'extension d'un ou même de plusieurs organes des sens; par ce pouvoir qui est l'une des caractéristiques fondamentales de toute activité intellectuelle

chez les êtres vivants, le cinématographe apparaît comme un succédané, une annexe de l'organe où généralement on situe la faculté qui coordonne les perceptions, c'est-à-dire du cerveau, principal siège supposé de l'intelligence.

Non, la machine à penser n'est plus tout à fait une utopie; le cinématographe, comme la machine à calculer, en constituent les premières réalisations qui sont déjà mieux que des ébauches. Leibniz, qui disposa des notes et des brouillons laissés par Pascal, parvint à mettre au point le système de rouages que le mathématicien janséniste avait inventé mais dont il n'avait pu obtenir un fonctionnement docile. Depuis, sans cesse perfectionné, un dispositif purement mécanique sait grouper les chiffres qu'on lui fournit, selon les algorithmes fondamentaux des mathématiques, non pas exactement comme le fait l'esprit humain mais mieux, parce que sans erreur possible. Cependant — soutiendra-t-on encore — cette machine ne pense pas. Que fait-elle donc quand elle remplace par son travail plus que parfaitement le travail cérébral du calculateur? Il faut admettre qu'il existe, à côté et à la ressemblance de la pensée organique, une pensée mécanique, qu'on commence seulement à savoir mettre en branle, mais qui foisonnera dans les robots futurs, dont la réalisation se trouve logiquement inscrite dans le développement de notre civilisation. Cette pré-pensée mécanique serait inconsciente, ce qui ne constitue d'objection ni à son existence, ni à sa parenté avec l'âme humaine, dont on admet aujourd'hui qu'elle est, en immense partie, inconnue à elle-même.

Le cinématographe est un de ces robots intellectuels, encore partiels, qui, à l'aide de deux sens photo et électro-mécaniques et d'une mémoire enregistreuse photochimique, élabore des représentations, c'est-à-dire une pensée, où l'on reconnaît les cadres primordiaux de la raison, les trois catégories kantienne de l'étendue, de la durée et de la cause. Ce résultat serait déjà remarquable si la pensée cinématographique, ainsi que le fait celle de la machine comptable, ne se constituait qu'à l'imitation servile de l'idéation humaine. Mais nous savons que le cinématographe marque, au contraire, sa représentation de l'univers de caractères propres, d'une originalité qui fait de cette interprétation non pas un reflet, une simple copie des conceptions de la mentalité-mère organique, mais bien un système différemment individualisé, en partie indépendant, qui contient en germe le développement d'une philosophie s'éloignant assez des opinions courantes, pour qu'il convienne peut-être de l'appeler anti-philosophie.

La philosophie du cinématographe

La quantité mère de la qualité

Indivisibilité de l'espace-temps

La différence fondamentale entre le mécanisme intellectuel humain et le mécanisme cinématographique d'appréhension et d'expression consiste en ceci que, dans le premier, les notions d'espace et de temps peuvent exister séparément, qu'il faut même un certain effort pour concevoir leur perpétuelle union, tandis que, dans le second, toute représentation de l'espace est automatiquement donnée avec sa valeur temps, c'est-à-dire que l'espace y est impossible à concevoir en dehors de son mouvement dans le temps. Ainsi, l'homme peut garder l'image d'une attitude, le souvenir d'une parole, présents à l'esprit pendant plusieurs secondes, voire davantage, tant que son attention ne se sera pas fatiguée, sans se préoccuper de cette durée, oublieux de celle-ci comme si elle n'était pas. Mais le cinématographe, lui, ne peut fournir la même image, le même son, que dans le corps d'un rythme temporel, réglé d'ordinaire à vingt-deux ou vingt-trois images par seconde. Dans la compréhension humaine, il y a l'espace et il y a le temps, d'où se fait assez péniblement la synthèse de l'espace-temps. Dans la compréhension cinématographique, il n'y a qu'espace-temps.

Relativisme absolu

Or, ce temps cinématographique, nous le savons essentiellement variable, alors que le rythme du temps, tel que l'homme le perçoit normalement, est, au contraire, constant : nouvelle différence entre l'intellect de l'être vivant et celui de l'être mécanique, qui vient singulièrement renforcer la première. A l'espace fixe et au temps invariable, qui sont habituellement considérés comme indépendants l'un de l'autre et qui forment ainsi les deux catégories primordiales classiques de l'entendement humain, s'oppose l'espace-temps, toujours mobile et changeant, cadre unique, dans lequel le cinématographe inscrit ses représentations.

La variance du temps cinématographique et l'interdépendance qui le lie à son espace, entraînent — on l'a vu — d'incessantes transformations corrélatives de toutes les apparences situées dans ce continu à quatre dimensions. Cette relativité on ne peut plus générale, se traduit par la rupture et par la confusion de toutes les classifications qui paraissent fondamentales et immuables dans l'univers extra-cinématographique. Selon les différentes valeurs momentanées que prennent les dimensions de l'espace-temps, la discontinuité peut y devenir continue ou la continuité discontinue, le repos produire du mouvement et le mouvement du repos, la matière acquérir de l'esprit ou en perdre, l'inerte s'animer ou le vivant se mortifier, l'aléatoire se déterminer ou le certain perdre ses causes,

les fins se muer en origines, et les vérités évidentes en absurdités non moins immédiatement perçues comme telles.

Ces changements de qualité — il s'agit de qualités primordiales — dépendent de variations dans la durée et la grandeur des objets observés, par rapport à des valeurs-repères, celles du monde le plus proche du sujet qui observe, celles de l'échelle humaine. La qualité est donc fonction de la mesure, du nombre. La qualité résulte de la quantité. Quantité et qualité deviennent des notions corrélatives, interchangeables, qui doivent pouvoir être fondues l'une dans l'autre, en un continu quantité-qualité, covariant du continu espace-temps. Ainsi, la philosophie du cinématographe ne voit qu'un dans les deuxième et troisième attributs d'Aristote.

Dès ses premières leçons de calcul, on enseigne à l'enfant qu'en ajoutant des pommes à des pommes, on obtient toujours un total de pommes; que les opérations arithmétiques quantitatives ne sauraient rien changer à la qualité des objets additionnés ou multipliés, soustraits ou divisés. Mais ce principe est faux. Dix arbres ajoutés les uns aux autres font un bosquet; mille, un bois, dix mille, une forêt. Une forêt possède maints attributs que chacun de ses arbres ignore. Un grain de sable est ce qu'il est; des milliards de grains de sable ne peuvent même pas être imaginés comme grains; ils sont devenus un désert, le Sahara, le pays de la soif et des mirages. Une trace de musc parfume, un gramme empuantit. Un franc fait vingt sous; vingt millions se refusent à être pensés par cinq centimes; même, ce ne sont plus des francs; c'est une fortune: luxe, élégance, oisiveté, bonheur. Quelques neurones constituent un arc réflexe; des milliers d'arcs réflexes deviennent un caractère, une intelligence, une âme. Une foule est tout autre chose que plusieurs centaines d'individus; elle possède une sensibilité, une volonté, une liberté très différentes des volontés, des sensibilités, des libertés individuelles qui la composent; elle forme un être monstrueux, déraisonnable, versatile, enfantin et sauvage. Une minute compte trois mille six cents tierces; un siècle — celui de Périclès ou de Louis XIV — quel rapport a-t-il dans notre esprit avec les tierces qui se sont additionnées, tandis qu'il s'écoulait? C'est une vérité sensible partout, sauf dans les opérations de très faible amplitude numérique, que, du seul fait que la quantité varie, la qualité de l'ensemble des mêmes objets change. Un accroissement ou une diminution du nombre apportent, d'eux-mêmes et par eux seuls, des qualités nouvelles.

Les profondes équivalences de quantité à qualité, que révèle le cinématographe, atteignent la systématisation classique dans son principe de

**La quantité,
agent de
toute transmutation
qualitative**

**L'homme,
seule quantité étalon
de l'univers**

base; elles annoncent l'unité foncière de toutes les formes dans la relativité universelle de toutes les espèces et de tous les genres d'objets et d'êtres. Sans doute, le nombre a pu déjà être tenu pour une sorte de qualité à part, tout à fait générale, venant qualifier secondairement chacune des qualités proprement dites. Mais, à l'écran, le nombre démontre qu'il contient la puissance de qualification, elle-même et tout entière; qu'il est, par le jeu du plus ou du moins, la qualité unique de tout ce qui existe de façon perceptible.

Comte avertissait de ne pas inférer du simple au multiple, car, ce faisant, on s'exposait à transgresser des frontières spécifiques et de se trouver, de quantité à quantité, tout à coup en plein domaine de qualité différente, de lois étrangères. On ne sait exactement ni où, ni quand, ni comment, des éléments inorganiques, en s'ajoutant à d'autres éléments inorganiques, deviennent une molécule semi-vivante, organique, de virus-protéine. On ne sait pas non plus précisément dans quelles conditions, ni à quelle limite, des neurones s'associant à d'autres neurones, accumulent assez d'interactions pour qu'y apparaissent l'instinct ou l'intelligence. Mais ces mystérieuses transmutations recèlent une terrible simplicité: elles sont fonction du nombre. Comme, aussi, c'est le nombre du temps, la quantité de mouvement dans le temps, qui régit les transmutations du ralenti et de l'accélééré dans l'univers cinématographique.

Si, dans le tréfonds des choses, toute différenciation n'a qu'une signification quantitative, c'est l'ordre de grandeur des phénomènes, qui reste en définitive le seul fondement de leur distinction, de leur classification, de leur connaissance. Selon ses dimensions, un objet, un être ou un événement se situent dans telle ou telle zone qualitative de l'espace, du temps et de la logique. Effectivement, l'espace est droit ou courbe, la matière est continue ou discontinue, la mécanique est déterminée ou aléatoire, les lois sont causales ou probabilistes, selon qu'on les étudie soit à l'échelle moyenne, soit dans l'infiniment petit, soit encore dans l'infiniment grand.

Mais, cette immensité, ce juste milieu, cette petitesse des choses, dont dépendent leurs qualités, sont, tous et toujours, évalués par rapport à l'homme. C'est la mesure de l'homme et les dimensions directement utilisables par lui, qui constituent les étalons, d'après lesquels on apprécie toute grandeur, tout nombre, toute quantité. C'est uniquement la distance, à laquelle apparaît un phénomène, de part et d'autre des dimensions humaines, qui le rend petit ou grand et qui détermine les propriétés

spatiales, temporelles, logiques du canton de l'univers où il se produit. Ainsi, la totale relativité de tous les aspects de la nature a pour seul pivot, pour unique repère, pour souverain arbitre : l'homme, c'est-à-dire la taille, le poids et la forme de l'homme, la longueur de ses membres, la portée de son regard et de son ouïe.

Tous nos systèmes de connaissance, toute notre science et toute notre philosophie, toutes nos certitudes et tous nos doutes, toutes nos vérités et ignorances éternelles sont étroitement ajustés à cette altitude moyenne de cent soixante-dix centimètres, à laquelle nous portons notre front au-dessus de la surface du sol. On peut douter de ce que le raccourcissement du nez de Cléopâtre eût changé la face du monde, car l'amour ne s'adresse pas toujours à la beauté, mais assurément d'autres théodicées et d'autres cosmogonies, une mathématique et une logique différentes seraient l'œuvre d'un genre humain aux exemplaires réduits à la taille des bactéries ou gonflés à celle de l'Himalaya.

Que toutes les constructions de la pensée n'admettent, comme critère dernier, que la dimension humaine, dont nous sentons, mieux encore que du reste, le caractère épisodique et précaire, cela démontre jusqu'au scandale la vanité de nos prétentions et l'impuissance de notre besoin de saisir quelque point d'appui extérieur à nous, quelque parcelle de certitude inconditionnelle, quelque soupçon de l'existence de la moindre valeur fixe. Tous les efforts de l'intelligence pour s'évader du relatif sont aussi péniblement dérisoires et absurdes que ceux d'un enlisé qui tenterait de s'arracher à l'emprise des sables mouvants, en se tirant lui-même, à deux mains, par les cheveux. L'homme est l'unique mesure de l'univers, mais cette mesure se mesure elle-même d'après ce qu'elle prétend mesurer : c'est une relative de relatives, une variable absolue.

Relativité de la logique

La réversibilité du temps, dont on constate la possibilité dans l'univers représenté par le cinématographe, constitue une autre différence capitale par rapport aux propriétés de notre univers habituel. Dans notre vie mentale, cette réversibilité apparaît si rarement et elle reste si complètement étrangère à toutes nos expériences extérieures, qu'elle nous est incroyable. Elle semble un pur jeu de la machine, un artifice dépourvu de signification réelle et revêtu même d'un caractère comique par contraste avec l'ordre invariable des successions partout ailleurs observé. Toutefois, que cela plaise ou non, la réversibilité temporelle se produit dans la représentation cinématographique avec une constance qui en fait une loi de ce système, aussi certaine qu'une loi peut être. Nous avons de la peine

L'incroyable réversibilité du temps

à concevoir que les principes d'identité et de rigoureuse causalité cessent d'être applicables dans le monde de l'atome, néanmoins nous nous rendons aux arguments des physiciens, si subtiles que soient leurs théories. Par contre, encore que le cinématographe nous prouve visuellement, avec une bien plus grande force d'évidence, l'ambivalence de l'ordre dans lequel se succèdent les phénomènes dans le monde de l'écran, et bien que ce monde nous soit aussi plus proche et mieux connu que le monde atomique, nous hésitons à accorder à cette réversibilité de l'action filmée ne serait-ce qu'un peu d'attention. C'est que le monde cinématographique — dit-on avec bien du mépris — n'est tout juste qu'un monde fictif.

Légitimité de la fiction

Cependant, fictif ne veut nullement dire faux ni inexistant. Personne ne saurait nier la réalité pratiquement utilisable du travail de l'imagination. « Tout ce qu'on invente est vrai », affirmait Flaubert. Même si tout ce qu'on invente n'était pas vrai, il le deviendrait. Aujourd'hui, la plupart des psychologues et des psychiatres, qu'ils soient les partisans ou les adversaires de Freud, reconnaissent au monde imaginaire par excellence, au rêve, une vérité psychologique supérieure à celle de la pensée extravertie et rationalisée, objectivée et prétendument réaliste. En effet, la personnalité du dormeur, délivrée de la majorité des contraintes logiques et morales de la vie extérieure, peut se manifester plus librement et révéler davantage de sa nature intime dans les images oniriques.

Le cinématographe, machine à rêver

Or, les procédés qu'emploie le discours du rêve et qui lui permettent sa sincérité profonde, trouvent leurs analogues dans le style cinématographique.

Telle est, d'abord, une sorte de très fréquente synecdoque, où la partie représente l'ensemble, où un détail, en lui-même infime et banal, se trouve grossi, répété, devenu le centre et le motif conducteur de toute une scène rêvée ou vue à l'écran. Ce sera, par exemple, une clef ou un nœud de ruban ou un appareil téléphonique, dont le rêve et l'écran feront un gros plan, chargé d'une immense force émotionnelle, de toute la signification dramatique, qui a été attribuée à cet objet, lorsqu'il fut remarqué pour la première fois au cours de la vie de la veille ou au début du film.

De plus et par conséquent, dans le langage du rêve comme dans celui du cinématographe, ces images-mots subissent une transposition de sens,

une symbolisation. Il n'y s'agit plus de clef, de nœud de ruban, de téléphone. La clef se traduirait plus correctement par « Aurai-je le courage de commettre cette indiscretion nécessaire à mon repos? »; le nœud de ruban, par « Elle m'aimait pourtant! »; le téléphone, par « A cette heure, il doit être enfin hors de danger », Mais, en réalité, en toute vraie réalité, ces signes sont des grimoires résumant tout un univers d'impressions vécues, vivantes et à vivre, qu'aucune expression verbale ne suffirait à traduire fidèlement dans leur intégrité.

Enfin, l'action du rêve comme celle du film se meuvent, chacune, dans leur temps propre, accidenté et recoupé *ad libitum*, où les simultanités peuvent être étirées en successions, comme les successions peuvent être comprimées en coïncidences, et dont la différence avec le temps extérieur peut aller jusqu'à des effets d'inversion.

Le grossissement et l'allégorisation des détails, l'accroissement et la transformation de la valeur significative de ces symboles, le particularisme des temps, toutes ces analogies entre le langage du rêve et celui du cinématographe devraient tendre à faire croire que le second est, comme le premier, constitutionnellement porté à exprimer des vérités d'une haute fidélité psychologique, d'une profonde exactitude de figuration de la vie mentale.

Mais, au contraire, c'est peut-être ce qui cause ou ce qui renforce la défiance générale que l'on constate à l'égard de la portée philosophique des images cinématographiques. Car la vie du rêve, complètement introvertie, bien qu'elle soit infiniment plus riche en sincérité et en sentimentalité, donc en poésie, passe pour dangereuse, maudite et inférieure à la vie mentale de la veille, qui n'est, pourtant, qu'une assez grossière schématisation extravertie de la première.

Sans doute, l'interdit dont souffre l'introversi on s'explique par ce que le rêve paraît non seulement inutilisable directement pour la conservation de l'individu et de l'espèce, mais encore souvent opposé à cet instinct. Cependant, c'est là une vue courte. Mépriser, craindre, combattre la pensée introvertie, pour cultiver et exalter l'extravertie, n'est-ce pas comme de prétendre obtenir de la clarté et de la chaleur sans feu, du métal sans minerai, des fruits sans verger? Qu'est, en effet, la pensée

Le préjugé contre le rêve d'une machine

Réalisme de la pensée introvertie et idéalisme de la pensée extravertie

extravertie sinon le résultat du mûrissement, de la cristallisation de la pensée introvertie, en des formes plus abstraites, choisies et agencées en vue de leur adaptabilité aux apparences du dehors? La pensée extravertie est une pensée au second degré, pensée de pensées, imagination issue d'imagination, rêve enfanté par des rêves, et, en ce sens, non pas moins subjective mais davantage, comme on le remarque facilement dans certains échafaudages de théories authentiquement scientifiques. Objectifs, le spin des électrons, la courbure de l'univers? ou plutôt, figures hautement idéales? Subjectifs, l'amour et la haine, signifiés par un nœud de ruban? certes oui, mais profondément réels.

Aux notions d'une terre plane et fixe, qui sont des réalités élémentaires d'expérience quotidienne, ont succédé les notions de la sphéricité et du mouvement terrestres, puis du déplacement du système solaire, puis encore de la fuite des étoiles, de l'expansion et de la contraction de l'univers, etc., qui ne sont, et de plus en plus, rien que des idées, s'éloignant toujours davantage de l'objectivité dont elles se réclament. La science qui se prétend le mode de connaissance extraverti par excellence, évolue, au contraire de cette prétention, dans le sens d'une abstraction, c'est-à-dire d'une introversion croissante. Elle devient, à force de rationalisation, un rêve mathématique, qui n'a, avec la réalité humaine, la seule réalité un peu réelle, que des rapports infiniment plus lointains que les plus incohérents cauchemars du sommeil.

L'esprit humain ne possède qu'une faculté tout à fait restreinte d'extraversion, comprise entre deux registres, ceux-là plus étendus, d'introversi on : l'un, où l'introversi on apparaît comme la forme originelle de toute pensée, comme le spectacle immédiat du moi, comme une source de vérités premières, puisées dans une subjectivité indéniable et non niée; l'autre, où l'introversi on se présente comme le mode le plus élaboré de la pensée, après le mode intermédiaire de l'extraversion dont les abstractions, bien que destinées à l'usage externe, sont ici reprises et presque uniquement traitées selon les règles de l'idéation raisonnable, au mépris des contradictions qui peuvent en résulter aussi bien avec les données sensibles extérieures, c'est-à-dire objectives, qu'avec les données du sens intérieur, c'est-à-dire de la première introspection. Ainsi, finalement introvertie au maximum, la raison spéculative dans une subjectivité qui n'ose pas dire son nom, dépouillée autant que possible de toute confirmation sentimentale, de toute authenticité individuelle, et réduite à la sécheresse d'une fantaisie géométrique comme celles des figures que proposent les miroirs du kaléidoscope et qui ne signifient rien de vrai, rien de vivant, elles non plus.

Puisque l'homme est, à la fois, le principal objet et le seul agent de la connaissance, il va de soi que la véritable objectivité, s'il peut y en avoir une, se trouve dans l'appréhension la plus directe, par tout sujet, de sa propre existence, c'est-à-dire dans la première introversion, telle

que la met en œuvre l'analyse des songes et des rêveries, c'est-à-dire encore dans la subjectivité la plus pure, la moins obnubilée et contrainte par les influences extérieures. Si la pensée extravertie possède, bien entendu, aussi son utilité et sa vérité, elle est loin cependant de détenir le monopole de telles vertus, et la pensée introvertie, bien qu'elle soit, à elle seule, pratiquement insuffisante, ne mérite pourtant pas la déconsidération et la méfiance dont certains l'accablent et dont ils voudraient atteindre par extension tout ce qui résulte des images cinématographiques, apparentées au langage du rêve.

Il faut donc admettre l'inversion du cours du temps, dont le cinématographe et le rêve nous donnent des exemples, comme vérité : réalité intérieure au monde du songe et à celui de l'écran. Cette réversibilité du temps atteint gravement l'intuition des relations de cause à effet, car l'esprit se refuse à admettre que des événements dont l'ordre de succession peut être interverti, puissent être unis par quelque lien de causalité nécessaire. Le principe de causalité cesse de paraître valable absolument, pour devenir corrélatif du sens vectoriel de la quatrième dimension de l'espace, celle du temps. De l'orientation temporelle d'un espace, il dépend que le phénomène s'y produise comme cause ou comme effet. Et, lorsque cette orientation change, on observe la substitution de la fonction cause à la fonction effet, et réciproquement.

Puisque la causalité se révèle ainsi être une covariante du temps, le continu espace-temps apparaît comme possédant aussi un caractère logique, et la relativité de l'espace et du temps embrasse la relativité de la logique. Tout espace possède son sens logique propre, déterminé par la direction de son mouvement dans le temps. La causalité est une fonction temporelle et spatiale, qui constitue la cinquième variable du continu que nous sommes le plus habitués à concevoir.

En considérant la causalité sous cet aspect de fonction temporelle, on comprend mieux la surdétermination qui caractérise certains rêves, dans lesquels les événements se présentent munis, chacun, de plusieurs causes dont chacune est jugée nécessaire et suffisante à elle seule. Le songe, en effet, construit parfois un univers particulièrement confus, parce qu'il est multitemporel. Des excitations périphériques actuelles et des sou-

Orientation causale de l'espace-temps

Indétermination par défaillance de temps

Surdétermination par multiplicité de temps

venirs d'impressions précédemment vécues cheminent, de l'inconscient au conscient, avec des vitesses très inégales, selon leurs qualités très différentes. Chacun de ces éléments s'insère avec son temps propre dans la synthèse du rêve qu'il s'efforce d'orienter à son profit. Ces divers temps introduisent avec eux leurs causalités particulières, lesquelles sont complètes, c'est-à-dire que les événements de chaque temps s'y présentent à une place parfaitement déterminée dans l'ordre de leur succession. Ainsi, lorsque deux ou plusieurs composantes coïncident et viennent sommer leurs effets dans une image du songe, celle-ci, parce qu'elle se situe à l'intersection de deux ou de plusieurs temps, se trouve entièrement déterminée à la fois par la fonction causale de chacun de ces temps.

Inversement, une indétermination doit faire supposer qu'elle peut être liée à quelque défaillance ou irrégularité de la valeur temps. Or, on ne connaît guère jusqu'ici qu'un seul exemple de hasard qui soit peut-être vrai : les formules de Heisenberg décrivent l'unique incertitude qui apparaisse non plus comme l'expression statistique de l'effet d'un surnombre de déterminantes microscopiques, mais comme le résultat d'une incompatibilité foncière entre deux déterminantes partielles, qui s'excluent l'une l'autre, alors que leur coexistence serait nécessaire à une détermination complète. Dans ce cas, le calcul, dans la mesure où il est capable de situer un corpuscule avec précision dans l'espace, se montre incapable de donner la quantité de mouvement de cet objet, c'est-à-dire sa valeur d'existence par rapport au temps ; au contraire, lorsque le calcul indique exactement cette valeur temps, il ne peut plus exprimer la valeur espace. Il semble donc que, dans l'univers, tel qu'on le découvre à l'échelle intratomique, le cadre spatial soit mathématiquement dissocié de son orientation temporelle. L'unité de l'espace-temps ainsi rompue, les phénomènes apparaissent sous un jour de moindre détermination, de moindre réalité, dans une pénombre logique, définis plus ou moins selon l'étendue, moins ou plus selon le temps, mais jamais dans la pleine et certaine lumière de ces deux notions conjuguées au maximum de leur force d'éclaircissement. Dans la proportion même, dans laquelle elles deviennent indépendantes de la dimension temporelle, les trois dimensions spatiales s'avèrent insuffisantes pour encadrer des enchaînements de cause à effet. En se séparant de l'espace, le temps en emporte la causalité qu'il y avait introduite.

Cependant, plutôt que de rattacher la causalité si particulièrement au temps, ne conviendrait-il pas mieux de la considérer comme une propriété indivise entre l'espace et le temps, inhérente non pas à telle ou telle des quatre dimensions du continu, mais née de leur synthèse? L'opinion est fort soutenable dans un domaine certes capable d'admettre plusieurs semblants de vérité, dont aucun ne peut prétendre à exclure tout à fait les autres.

L'esprit ne saurait, en effet, concevoir de cadre expérimental, où l'espace et le temps pussent être étudiés séparément en dehors de toute compromission réciproque. Même la géométrie la plus simplement euclidienne ne constitue pas une construction purement spatiale, puisqu'on ne peut, par exemple, aborder la démonstration du pont-aux-ânes sans connaître *d'abord* les cas d'égalité des triangles, et ceux-ci exigent la connaissance encore *préalable* d'autres développements géométriques, par lesquels on s'appuie, de théorème en théorème, sur les postulats fondamentaux. Il y a là indéniablement, lent ou rapide, un mouvement de l'esprit dans le temps ou dans une représentation, par la mémoire, de temps passés et parfois très anciens. Même les pythagoriciens qui procédaient, semble-t-il, en géométrie élémentaire, beaucoup plus par évidence visuelle que par raisonnement, ne pouvaient cependant se dispenser de faire appel au souvenir de certains axiomes, comme conditions antérieures, nécessaires pour provoquer le jugement ou le sentiment de vérité, attribuée à une conclusion qui était toujours, de si peu que ce fût, postérieure aux prémisses.

La nécessité d'une ordonnance temporelle ne constitue pas un caractère particulier au raisonnement géométrique; elle apparaît dans toute série logique. Ainsi, dans un syllogisme quelconque : « Les nègres sont noirs, or Tom est un nègre, donc Tom est noir », la majeure et la mineure doivent obligatoirement *précéder* la conclusion pour la rendre valable par un effet qui est de causalité : c'est *parce que* Tom appartient à la race nègre, qu'il est noir. Sans doute, ce rapport de causalité n'est pas uniquement défini par l'ordre temporel, dans lequel les propositions se trouvent présentées; cependant, cet ordre est une condition *sine qua non* de cette causalité. De même, dans les relations : « Pierre est meilleur que Jean et Jean est meilleur que Paul », qui aboutissent à la conclusion que « Pierre est meilleur que Paul », on constate une suite irréversible,

**La géométrie
même plane,
est une géométrie
dans le temps**

**Il n'y a pas,
non plus, de temps
sans espace**

**L'antilogique
du temps inversé**

**La logique,
fonction de temps**

c'est-à-dire une fonction temporelle. En effet, de ce que Pierre est meilleur que Paul et Jean meilleur que Paul, il ne s'ensuit pas du tout que Pierre soit meilleur que Jean.

Ainsi, la quatrième dimension, en même temps qu'elle oriente, du passé au présent et du présent au futur, tout le continu dans lequel se meut la pensée confère à ce cadre un sens causal, imprime à la rationalisation une marche vectorielle univoque. L'espace, en devenant espace-temps, reçoit aussi une polarisation logique.

On a parfois proposé la mélodie musicale comme exemple d'une construction unidimensionnelle dans la pure durée. L'enchaînement causal s'y manifeste pourtant, comme il est évident au jugement de qui n'ignore pas complètement les lois de l'harmonie. Même abstraction faite de celles-ci, la pensée créatrice ou le souvenir d'une mélodie peuvent-ils se développer sans rien utiliser, ne serait-ce qu'implicitement, du cadre spatial dans lequel cette mélodie va apparaître ou est apparue à l'état de réalité sensible? C'est ce qui semble fort douteux et même impossible. On ne saurait donc affirmer absolument que la causalité appartienne de façon exclusive à la seule dimension temps, mais on peut admettre, en tout cas, que le rapport causal se trouve directement et étroitement soumis au jeu de la perspective temporelle.

Les anomalies de la causalité — avons-nous observé — correspondent à des états particuliers de la dimension temporelle, et cette relation détermine, partiellement au moins, l'indétermination de certains phénomènes, car notre esprit est ainsi fait qu'il lui faut voir la cause aussi d'une absence de cause. C'est que l'induction de cause à effet et d'effet à cause constitue l'un des quelques mouvements primordiaux de la pensée, et elle intervient dans presque toutes les opérations de l'intelligence qui semble ne pas savoir fonctionner sans la mettre en branle : il est quasi impossible de concevoir une série logique, qui ne contienne, patent ou latent, un rapport de causalité, c'est-à-dire un ordre de succession nécessaire, une valeur temporelle.

Fonction du temps qui est une variable, la logique est donc elle-même variable. Ainsi, dans le présent instantané ou dans l'éternité, pour des valeurs temporelles nulles ou infinies, les distances dans le temps devien-

nent inappréciables et aucun ordre de succession, aucune suite logique ne peuvent être établies. Alors, le raisonnement s'évanouit dans la coalescence ou dans la dispersion de ses termes, parmi lesquels on ne peut plus distinguer les prémisses de la conclusion, ponctuellement confondues, ou, au contraire, à jamais éloignées et comme indépendantes.

D'autre part du point zéro, pour des valeurs temporelles finies mais inverses, la logique reparait, définie mais inverse elle aussi, logique à contre-sens, antilogique — si on veut — par comparaison avec les successions du temps normal, mais non pas illogique comme dans l'absence des successions, qui caractérise l'instantané et l'éternel. De cette antilogique qui est tout aussi déterminée que la logique dont elle n'est que la figure symétrique par rapport au point mort du temps, le cinématographe est le seul appareil qui nous présente un aspect visuel complet et rigoureusement exact. Au spectacle de cet univers rétrograde, on ne découvre peut-être pas, mais on comprend moins mal, que l'espace de notre pensée admet une cinquième, non pas dimension, mais direction, celle de la logique, dont les variations sont directement proportionnelles à celles de la dimension temporelle, dans la covariance réciproque, dans la relativité générale du continu espace-temps-causalité.

La loi des lois

Toute philosophie est un système fermé sur lui-même, qui ne peut contenir de vérité qu'intérieure. Le platonisme est vrai pour qui pense selon Platon; le rousseauisme, pour qui s'émeut comme s'émouvait le Promeneur solitaire; le pragmatisme, pour qui croit ce que croyait James. La difficulté apparaît — tout de suite insurmontable — lorsqu'on prétend juger qui est le plus vrai, d'un Malebranche ou d'un Spinoza, d'un Leibniz ou d'un Schopenhauer, car il faudrait un critère extérieur aux systèmes comparés, une commune mesure empruntée à la réalité. Or, cette réalité échappe toujours à toute enquête et on renonce enfin à la découvrir, on admet qu'elle est l'inconnaissable.

De quel droit exigerait-on du philosophe-robot cinématographique plus que ce que fournissent les philosophes-hommes et qui consiste en une représentation de l'univers, ingénieuse et à peu près cohérente, ouverte au jeu de l'interprétation des apparences, à condition de rester fidèle à ses lois organiques, c'est-à-dire exempte de trop graves contradictions internes ou, tout au moins, permettant des subterfuges capables de concilier celles-ci? Dans le cadre de cette ambition limitée, le cinématographe présente même, mieux qu'aucun penseur-homme ne saurait le faire, la garantie de rester conséquent avec lui-même, faute de pouvoir s'évader

**Il n'est de vérité
qu'intérieure**

des enchaînements mécaniques auxquels sa nature mécanique l'asservit plus rigoureusement que l'organsime humain n'est soumis à la logique humaine.

Un univers à temps variable

De par sa construction, de façon innée et inéluctable, le cinématographe représente l'univers comme une continuité perpétuellement et partout mobile, bien plus continue, plus fluide et plus agile que la continuité directement sensible. Héraclite n'avait pas imaginé une telle instabilité de tout, une telle inconsistance des catégories qui s'écoulent les unes dans les autres, une telle fuite de la matière qui court, insaisissable, de forme en forme. Le repos fleurit en mouvement et le mouvement fructifie en repos; la certitude est tantôt mère, tantôt fille du hasard; la vie va et vient à travers la substance, disparaît, reparait, végétale où on la croyait minérale, animale où on la croyait végétale et humaine; rien ne sépare la matière et l'esprit, qui sont comme le liquide et la vapeur d'une même eau dont la température critique serait une inconstante absolue; une identité profonde circule entre l'origine et la fin, entre la cause et l'effet, qui échangent leurs rôles, se montrent substantiellement indifférents à leur fonction. Comme la pierre philosophale, le cinématographe détient le pouvoir d'universelles transmutations. Mais ce secret est extraordinairement simple: toute cette magie se réduit à la capacité de faire varier la dimension et l'orientation temporelles. La vraie gloire, la plus étonnante et peut-être dangereuse réussite des frères Lumière, ce n'est pas d'avoir permis le développement d'un « septième art » qui semble, d'ailleurs, abandonner pour le moment sa voie propre et se contenter d'être un succédané du théâtre, mais c'est d'avoir créé cette sorcellerie dont un peu se vantait déjà Josué et qui libère notre vision du monde de l'asservissement à l'unique rythme du temps extérieur, solaire et terrestre.

Le temps, plasmateur du monde

Une variation de temps suffit à rendre l'inconnue que nous appelons réalité, continue ou discontinue, inerte ou vivante, matière brute ou chair douée d'instinct ou âme intelligente, déterminée ou aléatoire, soumise à la logique ou à une logique contraire ou encore incapable de se prêter à aucun enchaînement raisonnable. Toutes les apparences primordiales de tout ce qui peut être perçu, sont ou ne sont pas, communiquent entre elles, se transforment les unes dans les autres selon, sans doute, d'innombrables lois particulières, mais aussi et surtout selon une loi absolument générale de corrélation avec les valeurs que peut recevoir la

variable temps. L'inqualifiable réalité, sous-jacente — du moins on doit le supposer — à toutes ces qualités créées par la perspective temporelle, s'avère prête à les revêtir, telles ou autres, selon les dimensions de temps qu'on lui prête.

Cette loi qui est la grande révélation de la transcription cinématographique de l'univers, se trouve établie, dans ce système, avec toute la rigueur que l'on peut exiger de la plus assurée des lois scientifiques. Non seulement cette loi suprême dirige toutes les autres, soit directement, soit en orientant, dans un sens ou dans l'autre, ces majeures qui régissent les transformations de l'énergie-entropie et la gravitation, mais aussi elle autorise ou interdit la conception même de loi, causale ou statistique, et, plus généralement encore, l'idée de tout rapport de succession.

De cette dominante de toutes les formules architecturales de la création, résultent une confirmation et un nouvel aspect du monisme absolu, que l'alchimie avait prévu et que la science redécouvre plus lentement. Sous son illusoire diversité, la nature est incapable de nous présenter aucune différence essentielle, puisqu'il n'y a d'attributs que labiles et convertibles les uns dans les autres *ad libitum temporis*. Faute de différences, il faut qu'il y ait uniformité de l'inconnue qui porte tantôt une qualité, tantôt d'autres. « Toutes choses sont issues d'une unique chose », dit la Table d'Émeraude, et on ne peut exiger plus d'un texte trop admiré et trop ridiculisé, surfait de toute manière, qui prétend résumer la gnose millénaire de l'alchimie et de la kabbale — elles-mêmes héritières d'ésotérismes plus anciens encore — en vingt lignes d'un texte farci d'allégories élémentales et astrologiques, dont la clef est aujourd'hui perdue.

D'ailleurs, qu'on l'appelle Dieu ou Quintessence ou Énergie, l'essence unique de toutes les choses divisées par les apparences reste inapprochable. Il n'est pas tout à fait interdit aux hommes d'espérer qu'ils pourront passer leurs congés payés à faire de l'astro-sport sur Vénus ou sur Mars, qu'ils usineront des armées d'homoncules, qu'ils électroscopieront la sincérité et le mensonge, qu'ils achèteront en tubes les fluorescences de la pensée et en pilules les toxines de l'amour et du courage, de la mansuétude et de l'amitié, mais, même si l'univers peut être dépouillé de tous ses autres mystères, plus que probablement il continuera toujours, par l'ultime quoi de sa nature, par la dernière analyse de sa substance, à poser une question sans réponse. Ce problème n'est pas qu'irrésolu; on le sent insoluble. Il y s'agit d'une notion qui s'amenuise,

Une loi générale commande une substance générale

Le mystère de la simplicité

qui se désagrège, s'évanouit dans l'entendement au fur et à mesure que celui-ci s'efforce de la préciser. Parmi tant de chasses à l'insaisissable, celle de Descartes est peut-être la défaite où apparaît le mieux l'inanité d'une chimère qui fuit à travers les mailles de la pensée dont enfin on s'aperçoit tout à coup qu'elle ne contient plus rien qui puisse être exprimé. De ce rien, ce qu'on devine seulement, c'est qu'il est le même partout; c'est que, selon son mouvement dans l'espace-temps, il supporte indifféremment toutes les apparences.

La kabbale, l'alchimie, résumant une insondable tradition, postulaient et prétendaient démontrer plus ou moins l'unité substantielle et l'unité fonctionnelle de l'univers. Le microcosme et le macrocosme devaient posséder foncièrement la même nature et obéir, l'un et l'autre, à une même loi. D'une façon générale, le développement actuel des sciences est en voie de confirmer cette prodigieuse intuition. Le cinématographe en apporte, lui aussi, une vérification expérimentale. Il indique que la substance de tout le réel sensible, sauf qu'on ne parvient pas à concevoir ce qu'elle est, se comporte partout et toujours comme si, en effet, elle était toujours et partout identique à elle-même. Le cinématographe montre encore que cette unique inconnue se trouve régie, dans toutes ses différenciations, par une loi première : l'attribut est fonction de temps, les variations de qualité suivent les variations de quantité de temps ou, pour mieux dire, d'espace-temps, puisqu'en fait le temps est inséparable de l'espace qu'il oriente.

Ainsi, dans la structure de la nature tout entière, à travers les détails infiniment embrouillés, la pensée aperçoit ou crée un axe parfaitement général, une avenue directrice, une voie de compréhension, étonnamment droite. Devant cette soudaine simplification, on est d'abord tenté de se récrier, comme on fait lorsqu'on a percé à jour l'abondance des gestes, par laquelle un illusionniste protégeait le secret de ses trucs : « Ce n'est donc que cela! » Mais, à y réfléchir, cette simplification même constitue une nouvelle énigme, un autre mystère, plus profond, peut-être inabordable. Il semble qu'écartées les fioritures de l'illusion, on découvre l'incompréhensible : la véritable magie.

Irréalisme

Le peu qu'on sait de l'extrême réalité, des ultimes objets, c'est, d'abord, qu'ils sont partout égaux à eux-mêmes, identiques par nature; ensuite, qu'ils se situent dans un continu à quatre dimensions d'espace-temps et à polarisation causale ou logique; enfin, que le déplacement de ces éléments réels, de nature inqualifiable mais unique, dans le système orienté à quatre coordonnées, suffit à créer toute l'innombrable variété des phénomènes. Tel est, réduit à sa plus simple expression, le schéma de la représentation cinématographique de l'univers.

Mais, le temps — avons-nous vu — n'existe pas en soi; il n'est qu'une perspective, créée par la succession des événements, c'est-à-dire par le rapport de leurs positions relativement au quatrième axe vectoriel du système de référence. Le temps est l'effet d'une mobilité particulière des éléments du réel, qui se déplacent entre le passé et l'avenir. Sans cette mobilité, il n'y aurait pas de temps, et les objets ne pourraient prétendre à aucune réalité temporelle.

L'espace ne possède pas, non plus, d'existence propre; il n'est, lui aussi, qu'un rapport, mais de coexistence, des phénomènes; qu'une perspective, mais de simultanéité; que la conséquence d'extensions ou de déplacements mesurés relativement aux trois autres axes du système. Estimés à la vue, à l'ouïe, au tact, voire à l'odorat, ce sont ces déplacements qui dessinent l'espace imaginaire, dont, sans eux, nous serions incapables d'avoir la moindre idée. Immobiles, les objets ne pourraient posséder pas plus de réalité spatiale que temporelle.

Tout comme l'espace et le temps, la causalité de l'espace-temps est un pur fantôme, une interprétation tendancieuse des rapports spatio-temporels de succession et de coexistence. Sans le mouvement des objets, qui produit ces rapports, aucune apparence de détermination ne serait donc possible.

Ainsi, l'atome indivisible de réalité garde une certaine complexité: il contient, d'abord, l'être que, de quelle façon qu'on l'ait nommé, on n'a guère réussi à concevoir insubstantiel; puis, la localisation de l'être dans l'espace et le temps; enfin, comme on vient de le dire, le mouvement de l'être. Sans mouvement, rien ne peut être réel. La réalité se présente comme une synthèse de substance et de mouvement, d'où résulte sa nécessaire localisation spatio-temporelle et, facultativement, son apparent déterminisme.

Schéma cinématographique de l'univers

Le mouvement, condition de la réalité

Pluralisme du réel

Cependant, si la réalité consistait en un seul élément mobile, c'est-à-dire si elle était un continu mouvant, pourrait-elle créer le continu espace-temps causal, dans lequel nous la situons? Il semble que non. En effet, un seul élément, toujours identique à lui-même, ne peut pas former de rapports de coexistence ni de succession, et, non plus, de relations de cause à effet; il ne peut donc pas engendrer d'espace, ni de temps, ni de causalité. Un tel élément n'est pas localisable; étant partout et toujours, il n'est nulle part et jamais, car si on ne peut pas définir où il ne soit pas, on ne peut pas davantage déterminer où il serait. Il n'a donc droit à aucune réalité spatiale ni temporelle. Ainsi, l'élément unique, qui ne posséderait que la nue-propriété d'être, ne pourrait pas exister réellement.

D'où, on comprend déjà que l'être, la pure substance, n'a pas plus de réalité propre que l'espace, le temps et la cause. Première ou dernière, la substance élémentaire, qu'on l'appelle matière ou énergie, se réduit, seule et elle-même, à une flagrante irréalité.

La réalité dépasse la substance

Puisque le réel ne peut être conçu comme une continuité élémentaire, il faut supposer qu'il est une collection de grains de réalité. En effet, dans un tel discontinu, les rapports de coexistence et de succession apparaissent, qui installent l'espace et le temps. Et c'est de telles relations réciproques entre ses éléments, que la substance fondamentale, mobile et granulaire (quelle qu'elle soit par ailleurs), reçoit le droit à l'existence spatio-temporelle, à la quadruple localisation et à l'orientation logique, sans lesquelles il n'est pas de réalité. Celle-ci ne peut donc être tenue pour inhérente à aucune substance. Une substance qui n'est pas mobile et multiple quoique semblable à elle-même, reste irréelle, puisqu'elle ne peut pas être située. La réalité, inscrite dans l'espace-temps, est attachée essentiellement à des rapports d'espace et de temps.

La substance ne contient pas la réalité

Quant à la réalité substantielle, qu'on croirait volontiers la chose en soi par excellence, elle n'est même pas ce qu'on pourrait valablement appeler une idée. La substance, postulée à l'état pur et simple, ressortit à la catégorie de ces faux concepts dont on ne parvient jamais à saisir que ce qu'ils ne contiennent pas. Elle est une abstraction excessive,

schématisation d'une telle multitude de cas particuliers qu'enfin elle ne correspond plus à rien d'aucun d'eux, à rien de rien. Cette racine (à la énième puissance) du réel sensible n'est qu'une très vague imagination, un mythe follet, et elle ne peut revenir à figurer quelque chose que si elle se prête au moins à une localisation spatio-temporelle.

Si l'esprit ne parvient pas à admettre la réalité d'un objet qui ne puisse être situé, si une chose qui n'est nulle part, est impossible à penser, par contre, il semble moins difficile d'imaginer une localisation, sans se préoccuper de la nécessité de son hypostase. Ainsi, des problèmes traitant de la rencontre de deux mobiles ponctuels, c'est-à-dire matériellement inexistants, sont déjà familiers à de jeunes écoliers. Sans doute, même la plus pure mathématique ne parvient pas à se séparer complètement de l'idée d'un support substantiel, cependant il faut reconnaître qu'il y a des degrés du réel, comme de toute notion complexe, et que les rapports d'espace-temps paraissent suffire, presque à eux seuls, à créer une espèce de réalité, quoiqu'un peu subtile.

En tout cas, dans le combiné qui constitue la notion courante de réalité, la localisation ou relation spatio-temporelle joue le rôle prépondérant. Or, elle n'a, en elle-même, rien de substantiel; elle est nettement métaphysique et elle imprime profondément ce caractère à toute conception du réel. Cela d'autant plus qu'on admet aujourd'hui qu'aucune localisation fine ne peut être établie qu'à titre plus ou moins probable. Au fond de la chose, la réalité ne peut donc jamais être une certitude, mais seulement une supposition. Et cet aspect hypothétique, tel que le délimitent les inégalités de Heisenberg, n'apparaît pas comme un accident provisoire, dû à une insuffisance corrigible de l'instrumentation expérimentale, mais bien comme un trait essentiel, nécessairement inhérent à la mathématique du réalisme le plus poussé.

Concluons que, dans l'univers tel que le cinématographe le représente, les relations spatio-temporelles constituent le facteur essentiel d'une réalité dont la substance n'existe que par la faculté de se prêter à ces localisations, d'ailleurs incertaines, dans l'espace-temps. La seule essence discernable dans un objet, ce sont donc ses valeurs de position espace-temps relativement à d'autres objets dont aucun ne possède de nature plus concrète ni plus stable. N'étant qu'un complexe de rapports, qu'une

Métaphysique du réalisme

La substance, artifice de la pensée

Même l'essence n'est encore qu'un attribut

fonction de variables, la chose ultime est nécessairement une variable elle-même : un phénomène métaphysique, qui se produit par la confluence de plusieurs perspectives et qui se résume, lui aussi, à n'être qu'un effet de perspective, mais de perspective multiple : plus grand est le nombre d'axes de représentation, qui entrent en jeu, plus fort sera l'effet de réalité obtenu.

Ainsi, d'abord, une figure à une seule dimension, une droite sans épaisseur aucune, peut difficilement être conçue comme réelle. Mais, déjà, les figures à deux dimensions de la géométrie plane reçoivent, de cette première multiplicité dimensionnelle, une teinte de réalité, à laquelle tous les écoliers se laissent prendre. Ce n'est qu'à la réflexion et souvent avec peine, qu'ils reconnaissent que les cercles et les polygones, sur lesquels ils spéculent, sont de nature seulement idéale et ne réalisent, par leurs harmonies, qu'une vérité transcendante, qu'une poésie mathématique. Puis, le concours des trois dimensions spatiales confère aux sphères et aux polyèdres un degré de véracité bien plus considérable, et le réalisme supérieur, que ces lignes inspirent, se traduit dans ce nom de « solide » qu'on leur donne. Pourtant, chacun doit reconnaître, comme malgré lui, que la géométrie dans l'espace n'est pas moins virtuelle que la plane, mais plutôt davantage : si la pure droite est irréelle, que sont, en effet, respectivement le carré et le cube, sinon de l'imaginaire à la seconde et à la troisième puissances? Enfin, dans le domaine de la mécanique, la perspective des phénomènes s'épaissit d'une quatrième dimension, celle des mouvements dans le temps. L'objet en acquiert cette opacité qui est la couleur du réel, et qui cache désormais presque parfaitement sa constitution véritable : une coalescence de quatre espèces d'irréalités, une quatrième puissance de l'imaginaire.

Ainsi, une multiplication suffisante du faux par lui-même tend à produire le vrai. Nous retrouvons ici, dans son exemple sans doute le plus insigne, la loi par laquelle la quantité engendre et gouverne la qualité : l'imaginaire, quatre fois combiné à de l'imaginaire, devient du réel. Mais, sur l'étagère de ce réel, il serait honnête de placer toujours l'étiquette : **FACTICE.**

L'antiphilosophie du cinématographe tient donc la réalité pour foncièrement irréelle, c'est-à-dire insubstantielle : toute substance se réduit à n'être qu'une sommation de données imaginaires, suffisamment nombreuses. Ce système, on pourrait l'appeler irréalisme, encore qu'il ne nie point la fonction du réel, mais seulement considère celui-ci comme

un phénomène secondaire, résultant de la multiplicité des axes de référence, par rapport auxquels cette apparence de réalité peut être située. Une représentation qui s'inscrit dans un plan déterminé par deux coordonnées, ne peut prétendre qu'à une très faible réalité, tandis qu'une figure qui se définit selon les cinq sortes de relations possibles dans l'espace-temps causal, se trouve, de ce fait, chargée du maximum de qualité réelle, que l'on soit capable de reconnaître à une image. Somme toute, le réel n'existe pas en tant qu'essence; il ne constitue qu'un attribut qui accompagne un certain degré de complexité, d'épaisseur, de densité, de la pensée travaillant à formuler une zone plus ou moins restreinte de l'espace-temps.

Certes, cette philosophie, on ne la prétend pas parfaite, et elle ne se développe pas sans rencontrer de difficultés dont on ne la tire, pour la remettre en marche, que par le secours d'analogies à peine déguisées. Principalement, il lui arrive de passer, non sans broncher, du subjectif à l'objectif ou inversement; la machine à penser, comme une conscience très primitive, les distingue mal l'un de l'autre. C'est là un grave défaut selon la règle des systèmes classiques.

Cependant, il s'agissait, dans le présent essai, de cerner d'aussi près que possible la façon particulière qu'a le cinématographe, de suggérer une vue du monde, particulière également. Si l'on n'avait pas respecté les détours et les raccourcis de la conséquence très spéciale de la pré-sentée cinématographique, on aurait pu esquisser un système moins choquant, plus facile, mieux ramené aux normes humaines, mais qui se serait éloigné davantage de l'originalité du modèle.

Au moins jusqu'aujourd'hui, les machines comptables calculent un peu plus correctement mais, sauf cela, dans le même style que celui dans lequel le font les hommes; c'est qu'elles ont été conçues très précisément en vue de cette activité, à l'imitation des procédés de l'arithmétique humaine. Par contre, les inventeurs du cinématographe — et, en détail, ils sont nombreux — n'ont jamais eu l'ambition, ni les uns, ni les autres, de construire une machine à philosopher, à repenser les attributs et les catégories, les relations d'espace et de temps, les séries statistiques ou causales, comme les pense l'homme lui-même. Le cinématographe ne fut d'abord qu'un regard enregistreur, s'intéressant superficiellement à tous les spectacles du monde; puis, on l'employa, ici, à l'analyse des mouvements rapides, et, là, à la découverte des mouvements lents; en même temps ou plus tard, on lui apprit à grandir l'infiniment petit, à rappro-

La part inhumaine dans la philosophie d'un robot

Une philosophie est un phénomène local

cher l'infiniment lointain; enfin, à cet œil, on adjoignit, après bien des tâtonnements, une oreille et un organe d'élocution. Et, tout à coup, on s'aperçoit qu'ainsi a été créé une sorte de cerveau mécanique partiel, qui reçoit des excitations visuelles et auditives, qu'il coordonne à sa manière dans l'espace et le temps, et qu'il exprime, élaborées et combinées, sous une forme souvent étonnante, d'où commence à se dégager une philosophie riche, elle aussi, en surprises. Philosophie qui n'est, sans doute, ni due tout à fait au hasard, ni complètement étrangère aux règles de l'intelligence humaine dont elle est indirectement née, mais philosophie d'un cerveau-robot qui n'a pas été intentionnellement et strictement réglé pour accomplir un travail identique à celui de l'organe vivant.

Que la philosophie du cinématographe ne soit peut-être pas valable hors de l'écran, qu'elle ne puisse peut-être pas être étendue au monde dans lequel nous vivons ordinairement, cela ne témoigne pas contre elle. L'architecture de tout édifice idéologique ne peut être valablement jugée qu'en tenant compte des charges imposées à l'architecte, c'est-à-dire seulement par rapport aux données et aux limites, à partir et sous la contrainte desquelles la construction a dû être élevée. La géométrie euclidienne se montre inapplicable à l'ensemble de l'univers, mais elle reste surabondamment exacte à l'intérieur du périmètre de la ville de Paris. Le déterminisme s'enraye à l'intérieur de l'atome, mais il continue à assurer une très large certitude à la prévision d'innombrables événements de la vie quotidienne. Tant de systèmes dont on croit que leurs vérités respectives, plus ou moins opposées, ne peuvent que s'entre-détruire réciproquement, coexistent cependant en paix, s'ignorent les uns les autres ou se superposent harmonieusement, parce qu'ils ne régissent, chacun, que son domaine.

Manque et nécessité de la douleur

Enfin, on voit un reproche très général, qui peut être adressé à toute idéologie, dans la naissance et le développement de laquelle un appareillage mécanique joue un rôle aussi important que dans le cas — unique, quant à présent, dans l'histoire de la pensée — dont on s'occupe ici.

Une telle philosophie apparaît plus ou moins construite en porte-à-faux, dans la mesure où elle utilise plus ou moins des données élaborées mécaniquement, parce que celles-ci, encore qu'on puisse en vanter la

valeur objective, manquent toujours, peu ou prou, de valeur subjective, laquelle est bien plus, sinon seule, nécessaire et suffisante pour accréditer une théorie. L'estime accordée à l'objectivité est, en effet, extrêmement exagérée. Une science, une philosophie parfaitement objectives, outre qu'elles sont inconcevables, n'intéresseraient, ne convaindraient, ne serviraient personne, parce que, humainement, elles ne signifieraient rien. Ce que, d'ordinaire, on appelle objectivité, ce n'est qu'un degré moyen de subjectivité, dans l'expérience duquel l'humanité presque tout entière peut communier et s'entrecomprendre. Tant que le fonctionnement d'une machine n'émeut pas notre sensibilité et tant qu'il ne vient pas ainsi participer à notre vie intérieure, il ne nous est d'aucun secours pour penser ni pour croire à ce que nous pensons. Il faut donc, d'abord, qu'un mécanisme possède une sensibilité *sui generis*, qui puisse se raccorder à la nôtre.

Mais, dans le cas du cinématographe, il y a non seulement sensibilité particulière et multiple, mais encore pouvoir très varié de combiner et de transformer les données de cette sensibilité, d'où résulte une sorte d'activité psychique, de vie subjective, qui prépare et, par là même, orientent le travail intellectuel de l'homme.

Cependant, lorsque l'intelligence opère sur des données directes de la sensibilité humaine, l'authenticité de celles-ci se trouve parfaitement assurée, en dernière analyse, par un contrôle qui, bien que subjectif lui aussi, est irrécusable : celui de la douleur. Penser n'a jamais convaincu que quelques penseurs, de ce qu'ils existaient réellement (et encore!) mais la souffrance qui emploie une sensibilité au maximum, ne permet à personne de douter de ce qu'il souffre, de ce qu'il est.

Or, les données de la sensibilité mécanique ne peuvent recevoir par elles-mêmes cette confirmation suprême de l'état subjectif indéniable que crée la douleur. Sans doute, une machine grince, chauffe, peine, s'essouffle, s'enraye, manifestant ainsi des symptômes qui correspondent probablement à d'obtus malaises, très vagues précurseurs de la souffrance organique. Ce n'est pas seulement, ni tout à fait, par une métaphore, qu'on parle de maladies dont « souffrent » les métaux et les roches. *Sunt lacrymæ rerum*. Mais, ces larmes des choses nous restent trop lointaines, trop obscures, trop médiatement connues, pour qu'elles puissent conférer aux données d'une sensibilité mécanique ce degré absolu de certitude, que l'homme recueille en lui-même de sa propre expérience subjective. De là, ce renoncement et cette incapacité de toute philosophie mécanique, et cinématographique en particulier, quant à l'affirmation et à la connaissance d'une réalité substantielle. Celle-ci, aucun être ne peut la rencontrer ailleurs que dans sa propre passion de vivre. Il manque, à la philosophie mécanisée du cinématographe, de pouvoir être, à sa source et sans intermédiaire, avalisée par l'indispensable douleur qui réalise la seule objectivité incontestable à l'état absolument subjectif.

Retour à la poésie pythagorique et platonicienne

Donc, le spectacle de l'univers qui s'anime à l'écran, incite à concevoir une réalité de nature assez différente de celles qui apparaissent dans la plupart des philosophies classiques. Il s'agit d'une réalité fort peu substantielle, qui reconnaît son caractère presque purement métaphysique. Elle consiste surtout en une localisation dans l'espace-temps, résultat du groupement des quatre relations spatio-temporelles, qui établissent le rapport entre un point réel et un autre. Ampère, parmi les trois sortes de réalités qu'il distinguait, comptait, après la phénoménale et la nouménale, aussi celle des rapports. Ceux-ci sont le produit de fonctions mathématiques et mécaniques, lesquelles se trouvent, ici, mises en œuvre par une machine. Qu'ils soient pensés mécaniquement ou organiquement, les rapports restent des idées et des idées de nombre. La réalité se résume à être idée et nombre.

Ce n'est donc pas tant que l'homme ou sa machine découvrent une réalité qui serait préexistante, mais, bien plutôt, ils la construisent selon les règles, elles davantage préétablies, mathématiques et mécaniques, de l'espace-temps. La réalité, la seule réalité connaissable, n'est pas mais elle se réalise, elle se fait, ou, plus exactement, il faut la faire. Cela n'est possible que dans le cadre préconçu, déterminé par la constitution de l'opérateur chargé de faire travailler la formule, c'est-à-dire de l'appareil pensant, que celui-ci soit humain ou inhumain. Cela est vrai partout. L'expérimentation qui découle d'un plan idéologique, crée des résultats expérimentaux, dont on n'est en droit de rien inférer quant à la nature d'une réalité qui aurait existé antérieurement, vierge de toute observation. L'expérience n'est jamais impartiale; la plus honnête, elle ne peut qu'être tendancieuse; elle ne prouve que ce pour prouver quoi elle a été faite, comme un pommier, organisé pour produire des pommes, ne donnera jamais des grains de café.

Le cinématographe est, lui aussi, un dispositif expérimental, qui construit, c'est-à-dire qui pense, une image de l'univers; d'où une réalité pré-déterminée par la structure du mécanisme plasmateur. De même qu'un thermomètre, qu'un œil, qu'une pendule, qu'une oreille, qu'un électroscope ne peuvent connaître et isoler, c'est-à-dire inventer, que des réalités respectivement thermique, lumineuse, gravifique, sonore, électrique; de même encore qu'un altimètre ou un chronomètre ne sont capables de choisir, c'est-à-dire d'imaginer, parmi toutes les possibilités du réel, que des valeurs exclusivement soit spatiales soit temporelles, de même aussi le cinématographe ne possède que la faculté, mais obligatoire, de réaliser (de rendre réelle) la combinaison de l'espace avec le temps, de donner le produit des variables de l'espace par celle du temps, d'où il résulte que la réalité cinématographique est bien essentiellement l'idée de localisation complète. Mais, ce n'est qu'une idée, et une idée artificielle, dont on ne saurait affirmer aucune autre existence qu'idéologique et artificielle, un truquage en quelque sorte. Seulement, ce truquage se rapproche extrê-

mement du procédé selon lequel l'esprit humain lui-même se fabrique généralement une réalité idéale.

Sans doute, l'idée, la toute première, celle qui n'est pas encore tout à fait une idée, naît du contact et sous l'obédience de la réalité sensible (sensible pour la machine ou pour l'homme). Mais ce germe de pensée se détache ensuite de la réalité, comme une graine quitte l'arbre, et se développe par lui-même jusqu'à devenir une vraie idée qui, à son tour, recrée la réalité à son image ainsi qu'à son usage, et la gouverne. Comte a bien affirmé que « l'esprit n'est pas destiné à régner, mais à servir »; cependant, pour que l'esprit puisse être utile, puisse servir, il faut, d'abord, qu'il règne.

Ainsi, le cinématographe nous ramène à la poésie pythagorique et platonicienne; la réalité n'est que l'harmonie des Idées et des Nombres. A vrai dire, à cette conception plus de deux fois millénaire, la science, même à son insu, n'a jamais cessé de conformer sa marche. Mais, aujourd'hui, la primauté créatrice du poème mathématique n'est plus un secret. Délibérément, la physique admet qu'elle ne peut connaître, que jamais elle n'a connu ni ne connaîtra le réel que sous forme de possible, c'est-à-dire sous la forme de règles numériques prescrivant les conditions, dans lesquelles la réalité est éventuellement autorisée à se produire. L'extrême réel n'existe plus comme point substantiel, mais comme groupe de formules algébriques délimitant ou, à plus exactement parler, créant une certaine zone d'espace, toute fictive, qui est le lieu de cette réalité dont nul ne sait approcher davantage.

LE CINÉMA DU DIABLE (1947)

« Bientôt sortira *Le Cinéma du Diable* qui est un développement des idées déjà exprimées dans *L'Intelligence d'une Machine*.

« J'y ai tenté une délimitation du problème philosophique posé par le cinéma et montre la transformation de la mentalité et de la culture qu'il a opérée. Le développement du cinéma marque, à mon sens, la fin du cartésianisme par l'assouplissement de l'armature logique de notre esprit. Ce sont les bases mêmes de la philosophie qui sont ébranlées.

« Que je m'attire des contradicteurs, peu importe : j'y suis habitué et je comprends tellement Einstein quand il écrit : "Je suis un vieux cheval habitué à tirer seul". »

Franc-Tireur, 6 février 1947.
Propos recueillis par Jean Nery.

Accusation

Encore dans les années 1910 à 1915, aller au cinéma constituait un acte un peu honteux, presque dégradant, à l'accomplissement duquel une personne de condition ne se risquait qu'après s'être trouvé des prétextes et forgé des excuses. Depuis, le spectacle cinématographique a, sans doute, gagné quelques titres de noblesse ou de snobisme. Cependant, jusqu'aujourd'hui, il existe des cantons où le passage d'un cinéma forain suscite l'inquiétude et la réprobation parmi les personnes honorables. Il y a même de vraies petites villes, dont les cinémas, rares et pauvres, restent des endroits mal famés, où un notable rougirait d'être vu.

A la vérité, en ce milieu du xx^e siècle, peu de gens, même croyants, osent prononcer le nom du Diable, tant cet habile a mis à profit les

maladresses de ses ennemis et de ses fidèles, pour s'entourer d'un épais ridicule, comme de l'encre dans laquelle il faut barboter pour atteindre une seiche. Mais combien de moralistes, même incroyants, soutiennent bruyamment que le cinéma est une école d'abêtissement, de vice et de crime! Or, en termes chrétiens, qu'est-ce à dire sinon que les fantasmagories de l'écran sont inspirées par le démon pour l'avilissement du genre humain?

Quoi d'étonnant, d'ailleurs, à ce que le Diable puisse être tenu pour l'inspirateur de l'image animée, puisqu'il a si souvent déjà été rendu responsable d'autres réussites de l'ingéniosité humaine? Diabolique, l'invention de la lunette astronomique, qui, pressentie par Roger Bacon, le fit jeter pour vingt ans au cachot; qui exposa le vieillard Galilée aux rigueurs du tribunal ecclésiastique et de la prison; qui fit trembler le prudent Copernic jusqu'à son lit de mort. Diabolique, l'invention de l'imprimerie, dont l'autorité religieuse et le bras séculier s'empressèrent, aussitôt et pour de longs siècles non encore révolus, de contrôler l'usage pernecieux. Diaboliques, l'étude du corps humain et la médecine, condamnées par saint Ambroise; l'anatomie et la dissection, interdites sous peine d'excommunication par Boniface VIII. Diaboliques, les plans secrets de Vinci, rêvant d'une machine pour s'élever dans les airs. Artifices du démon, les automates, fussent-ils l'œuvre d'un saint, qu'un autre saint brisa à coups de bâton; le premier bateau à vapeur, que Papin ne put soustraire à la furieuse terreur d'un peuple fanatisé; la première automobile, le fardier de Cugnot, qui subit un sort analogue; les premières montgolfières que de pieux paysans lacéraient de leurs fourches; les premiers chemins de fer, que d'illustres savants accusaient de répandre la peste et la folie; enfin — pour limiter une énumération qui pourrait être innombrable — le cinématographe.

Dans cette mentalité médiévale, dont tout n'est pas oublié, le Diable apparaît comme le grand inventeur, le maître de la découverte, le prince de la science, l'outilleur de la civilisation, l'animateur de ce qu'on appelle progrès. Aussi, puisque l'opinion la plus répandue tient le développement de la culture pour un avantage insigne, le Diable devrait être surtout considéré comme un bienfaiteur de l'humanité. Mais la foi n'a pas encore pardonné le divorce qui l'a séparée de la science et celle-ci reste suspecte au jugement des croyants, souvent maudite, œuvre impie de l'esprit rebelle.

Dans la société primitive, le prêtre et le savant ne faisaient d'abord qu'un. Puis, tandis que la religion figeait sa doctrine en des dogmes peu variables, la science évoluait en formulant des propositions qui s'éloignaient de plus en plus des traditions de la théodicée. Ce désaccord en vint à déchirer l'esprit en deux parts ennemies. Par la force ou par la douceur, par l'autorité de la chose révélée ou par la subtilité du raisonnement, longtemps l'homme s'efforça de reformer l'unité première de

ses connaissances, surnaturelles et naturelles, soit en voulant soumettre la science à la religion, soit en tentant de les concilier toutes deux harmonieusement. Ce fut en vain. La foi a répudié la science; la science a exclu la foi. Et qui donc, au cours des siècles, débaucha une partie des magiciens orthodoxes pour les engager dans la voie hérétique, pour les transformer en noirs sorciers qui eurent pour élèves les alchimistes obscurs, dont descendent les clairs savants? Qui, si ce n'est l'ennemi de Dieu, Satan?

Plus précisément, le Diable se trouve accusé d'avoir continuellement renouvelé l'instrumentation humaine. De fait, les outils ont exercé une influence décisive sur cette évolution de la pensée, au cours de laquelle la cosmogonie s'est dressée contre la théologie. La règle est générale : chaque fois que l'homme crée, à son idée, un instrument, celui-ci, à son tour et à sa manière, refaçonne la mentalité de son créateur.

Si, avec l'aide du Diable, l'homme a inventé la lunette astronomique, la lunette, elle, a inventé les images du ciel, qui ont obligé Copernic, Galilée, Kepler, Newton, Laplace et tant d'autres à penser d'une certaine façon et non d'une autre, selon ces images-là et non pas selon d'autres. Sans télescope pour animer et orienter leur intelligence, ces découvreurs n'eussent rien pu découvrir, rien produire de leurs grandes théories et nous en serions encore, plus que probablement, à imaginer la terre fixe dans un inextricable enchevêtrement d'astres tournant autour d'elle. A égalité de nécessité, le mécanisme optique des lentilles et l'organisme intuitif et déductif des hommes sont intervenus dans l'établissement du système copernicien, des lois de Kepler et de tout un grandiose courant de pensée, qui aboutit au relativisme einsteinien actuel, au-delà duquel il continuera, sans doute, à s'épanouir.

Ce mouvement scientifique et philosophique — l'un des plus importants dans l'histoire de la culture — est principalement nourri et dirigé par les apparences, sans cesse renouvelées, que, depuis le xv^e siècle, les lunettes recueillent dans l'univers périphérique, astronomique. Cet effort vise à explorer le domaine de l'infiniment grand, et il a donné naissance à une vaste métaphysique qu'il faut appeler philosophie de la lunette, car ce sont des instruments de ce genre télescopique et macroscopique, qui y jouent le rôle d'opérateurs primordiaux. Ainsi, l'immense, l'immensurable différence qu'il y a — d'un certain point de vue, embrassant une zone très étendue de l'esprit — entre les états de développement philosophique, religieux et psychologique général d'un contemporain de Ptolémée et d'un contemporain d'Einstein a, pour source, l'existence et l'usage d'un instrument.

Un second grand ensemble de doctrines scientifiques et philosophiques est dû à un autre type — microscopique — d'instrumentation. Sans microscope, par exemple, il n'y aurait probablement pas eu de microbes ni de théories microbiennes; pas de thérapeutique, pas de gloire pasteu-

riennes. Là encore, des lentilles fournissent, c'est-à-dire fabriquent, des images, les choisissent pour les rendre visibles dans l'invisible, les séparent de ce qui va rester inconnaissable, les élèvent soudain, de la non-apparence, du non-être, au rang de réalités sensibles. Et cette première sélection dont dépend tout le développement ultérieur de la pensée, c'est l'instrument seul qui l'opère selon le seul arbitraire de ses affinités et de ses réceptivités particulières. Tel grossissement et tel colorant font apparaître dans la préparation telle forme d'où germera telle conception nouvelle. Si l'observateur ne disposait ni de ce grossissement ni de ce colorant, la forme que ceux-ci tirent de l'amorphe, ne serait jamais promue à l'existence, ni sa théorie. Et, si on se sert d'un autre grossissement et d'un autre colorant, ils dessinent une apparence différente, qui donne une autre médecine, peut-être d'autres guérisons. L'instrumentation qui se laisse ensuite plus ou moins diriger, mais qui, dans sa première réalisation, est d'un empirisme tout à fait aléatoire, commande à la pensée par les données qu'elle lui propose ou qu'elle ne lui propose pas.

Le courant idéologique, issu de l'inspection du microcosme, s'est développé plus tardivement mais avec une rapidité prodigieuse, pour donner aujourd'hui la physique quantique et la mécanique ondulatoire, systèmes qui, longtemps encore, manifesteront leur force d'expansion. Ce mouvement de pensée reçoit son impulsion et son orientation première des aspects continuellement renouvelés, que microscopes, ultramicroscopes, hypermicroscopes électroniques, spectroscopes, etc., puisent, depuis à peine cent ans, dans l'univers que l'on peut appeler central : cellulaire et nucléaire, moléculaire et atomique. Ici, le but est la découverte du domaine de l'infiniment petit, et, de cette exploration en profondeur, sont nées de multiples spéculations, biologiques et ultraphysiques, qui constituent le groupe de ce qu'on doit nommer les philosophies de la loupe, parce qu'elles se servent de ce type d'instrument comme opérateur principal.

Il y a une hiérarchie dans le monde des machines. Toutes ne sont pas des instruments-clés comme ceux de l'optique approchante ou grossissante, dont l'influence a stimulé et transformé toute la vie des idées. Mais il n'existe pas d'outil, si humble soit-il, dont l'emploi n'ait à la longue marqué plus ou moins notre mentalité et nos mœurs. Il n'y a aucun doute sur ce que l'instrument cinématographique, lui aussi, remodèle l'esprit qui l'a conçu. La question qui peut se poser, c'est seulement de savoir si, dans ce cas, la réaction de la créature sur le créateur possède une qualité et une ampleur qui justifient qu'on y soupçonne une participation à l'œuvre démoniaque perpétuellement opposée aux permanences traditionnelles.

Ici, il ne s'agit pas seulement de cette diablerie superficielle, qui n'a rien de spécifiquement cinématographique et que dénoncent les accusations d'immoralité contre tel ou tel film interdit aux moins de seize ans.

Le véritable procès de l'image animée introduit des problèmes d'une portée plus générale. Le cinématographe est-il de cette classe d'appareils, d'opérateurs qui, comme la lunette et le microscope, découvrent, dans l'univers, de vastes horizons originaux, dont, sans ces mécanismes, nous ne connaîtrions rien? Se trouve-t-il capable de mettre à la portée de nos perceptions, des domaines jusque-là inexplorés? Ces représentations nouvelles ont-elles pour destin de devenir la source d'un si large et profond courant intellectuel qu'il puisse modifier tout le climat, dans lequel se meut la pensée? qu'il puisse mériter le nom de philosophie du cinématographe? Enfin, cette philosophie, si réellement l'écran l'annonce, est-elle de cette lignée antidogmatique, révolutionnaire et libertaire, diabolique en un mot, dans laquelle s'inscrivent les philosophies de la lunette et de la loupe?

Les réponses à ces questions n'apparaissent pas avec évidence, alors que le cinématographe n'a encore que cinquante ans d'âge et que ce demi-siècle de vie, il l'a, en un sens, aux trois quarts gaspillé à faire l'amuseur public, à ne se croire qu'un art du spectacle, à doubler le roman et le théâtre, à devenir une industrie et un commerce, en négligeant de développer, voire seulement de connaître, toutes ses autres facultés moins lucratives. Ce fard doré, cette émouvante éloquence du « septième art » ne sont cependant pas parvenus à masquer entièrement quelques signes qui nous avertissent de ce que les fantômes de l'écran ont peut-être à nous apprendre aussi autre chose que leurs fables de rires et de larmes : une nouvelle conception de l'univers et de nouveaux mystères dans l'âme. La réprobation des professionnels de la vertu, petitement scandalisés, traduit, dans le style de la morale courante, une immense inquiétude de très vieille souche mais qui ne sait plus exprimer toute sa signification. Quelques-uns de ces tenants de l'ordre présent savent pourtant que leur frémissement de peur et d'indignation, ils ne l'éprouvent pas seulement à cause d'une image richement sensuelle. Leur crainte vient de plus loin et embrasse davantage : elle devine le monstre de nouveauté, de création, chargé de toute l'hérésie transformiste du continuel devenir.

Ouvrons le procès. Le cinématographe plaide coupable.

Permanence et devenir

Mais, d'abord, qu'est-ce que le Diable dont le cinématographe serait un instrument?

Dieu et Diable, pense-t-on couramment, sont deux mythes corollaires. Cela ne signifie pas que le Diable et Dieu ne correspondent à aucune réalité. La fée Électricité, le chérubin Amour, la déesse Raison, le Cheval-Vapeur, etc., sont aussi des mythes, auxquels on ne refuse pourtant pas une valeur d'existence réelle, et, sur celle-ci, on s'accorde d'autant mieux

qu'elle se présente sous des aspects moins divers et moins compliqués. Par contre, les figures allégoriques qui procèdent d'une réalité beaucoup plus touffue, extrêmement complexe, surabondante et, par conséquent, très difficile à définir avec précision, semblent d'autant plus volontiers gratuites qu'en fait, elles plongent plus profondément et plus largement leurs racines dans le monde des phénomènes.

La différence entre ce qui lui est utile et ce qui lui est nuisible constitue l'opération d'intelligence, élémentaire et capitale, que tout être doit pouvoir accomplir, sous peine de ne se savoir vivre. Même un cristal se montre capable d'effectuer ce choix, quand, dans une solution, il rassemble, pour les ajouter à sa personne, les molécules de même nature que la sienne, c'est-à-dire favorables, en les séparant des molécules d'eau, parmi lesquelles sa forme pourrait s'anéantir. Un végétal réalise des discernements plus nombreux et mieux apparents, entre son haut et son bas, sa gauche et sa droite, le sec et l'humide, la lumière et les ténèbres. Si les plantes éalisaient des dieux, déjà, pour un grand nombre d'espèces botaniques, ceux du bien se trouveraient du côté de la clarté, et ceux du mal, du côté de l'ombre.

Avec plus de subtilité, mais de façon analogue, la première et la plus nécessaire classification des phénomènes, que fit et que ne fera jamais l'homme, les divise en dangereux et en profitables. Et, lorsque le primitif commença à se soucier de vouloir s'expliquer l'inexplicable, celui-ci comportait deux catégories : l'inexplicable bon et l'inexplicable mauvais, qui exigeaient, chacun, sa solution. De là, le dualisme qui apparaît plus ou moins nettement dans la presque totalité des religions, dont le personnel divin ou subdivin comprend généralement deux groupes de figures, les unes amies, les autres ennemies de la conservation de l'individu, de la permanence humaine.

Le judaïsme lui-même, bien qu'il se prétendît monothéiste et encore qu'il ne postulât pas (tout au moins à l'époque biblique) une essentielle bonté dans le caractère de sa divinité principale, n'a pu se passer d'admettre Satan, opposé à Jéhovah, pour atténuer les responsabilités du créateur dans l'inconstance du sort humain.

Dès leur première confrontation dans la Genèse, autour du fruit de l'acceptation défendue, les deux antagonistes, Dieu et l'autre, apparaissent avec tous leurs caractères essentiels : Satan, c'est le novateur, le révolutionnaire, le libertaire; Jéhovah, le conservateur, le gardien de l'ordre établi, l'agent d'un pouvoir qui se prétend absolu. Le tentateur plaide en faveur du mouvement perpétuel de la nature qui toujours exige autre chose et plus que ce qu'elle a; au nom de la faim, de la soif, du désir, du déséquilibre moteur des phénomènes, de l'instabilité et de l'énergie de tout ce qui devient. Dieu interdit et punit au nom d'une autre force : celle d'inertie, celle de la masse statique, du repos assouvi et équilibré

de l'univers, dans ce que celui-ci croit posséder de parachevé et qui se refuse à évoluer davantage.

Dans cette gnose très complexe, dans ce polythéisme qui n'ose pas s'avouer tel et qu'on appelle christianisme, le Diable a été amené à jouer un rôle bien plus considérable que dans le judaïsme. Le premier, Paul de Tarse exposa, impérativement sinon clairement, la nécessité d'une indignité humaine préalable et générale, qui justifiait la rédemption. Comme cet avilissement de la créature ne pouvait être l'œuvre d'un créateur devenu parfaitement bon, il fallait y voir l'opération du Diable dont l'existence et l'importance se trouvaient, du coup, démontrées.

Plus généreux encore envers Satan, se montra Augustin qui, pour avoir renoncé des lèvres à la foi de Manès, n'en était pas moins resté profondément imprégné de la conception dualiste de l'univers, champ de bataille entre deux suprêmes forces adverses. Rejeton de la grande religion mazdéenne, le manichéisme professait que le dieu du mal, le Diable, était le souverain temporel, le maître du monde matériel, tandis que le dieu du bien, Dieu, régnait sur le domaine idéal, sur les réalités spirituelles. En particulier, dans la petite dualité humains corps-âme, la chair formait un territoire diabolique, et l'esprit, un fief divin. L'homme constituait donc, lui aussi, un champ de bataille, où s'affrontaient les forces bonnes et mauvaises; il pouvait et il devait s'appliquer en lui-même à aider Dieu à l'emporter finalement sur le Diable. De là, l'horreur des jouissances charnelles, l'ascétisme effréné, qui sévissaient parmi les manichéens les plus distingués.

C'est de cette aberration asiatique de l'indignité de la réalité sensible par rapport à l'idéal céleste, que le manichéen Augustin surchargea le christianisme, auquel il apportait sa retentissante mais imparfaite conversion. Désormais le Diable fut partout : dans la beauté d'un paysage, dans le confort d'une habitation, dans l'agrément d'un entretien, dans le talent d'un artiste, dans tout exercice profane de n'importe quelle faculté, dans toute recherche, dans toute curiosité. La nature extérieure se trouvait interdite, possession exclusive de Satan qui, de surcroît, s'y recrutait des alliés dans le souvenir toujours vivace de cent divinités païennes. Sous les apparences de ces génies, le Diable, innombrable et un, ubiqué et protéiforme, reprenait le grand thème panthéiste de l'Antiquité. Le naturel intérieur était condamné également, avec sa pléthore d'instincts tous mauvais, son besoin d'interroger, son avidité de connaître, sa profondeur morose, où fermentaient le doute et la révolte. La religion n'autorisait l'exercice de la vie, l'activité de la pensée, que dans le cadre étroitement délimité par de nombreuses, de précises, d'humiliantes contraintes. Dieu exigeait une chair épurée et comme dévitalisée par les mortifications; de l'intelligence, il reconnaissait seulement ce mouvement qui se pliait à ratiociner docilement dans le cercle des propositions, agencé par les docteurs de l'Eglise. Sous la fêrule de cette autorité, le seul jeu toléré de

l'esprit devint la scolastique. D'ailleurs, celle-ci, tout empreinte encore de la croyance primitive au pouvoir magique de la parole, n'était pas sans danger et elle préparait à la logique cartésienne, qui allait pouvoir abondamment servir aussi des fins hérétiques.

Vint Descartes avec son *slogan* orgueilleux : la raison a toujours raison. Ce cri ne fut pas sans paraître d'abord suspect aux théologiens et, à vrai dire, il le leur resta toujours un peu. Cependant, comme le philosophe avait bien pris soin de postuler que cette raison raisonnante n'était parfaite que parce qu'elle émanait de Dieu et comme la syllogistique grammaticale s'avérait décidément insuffisante dans la pratique de la vie, la religion finit par admettre la logique cartésienne comme un mode orthodoxe de l'esprit, légitime successeur, par filiation directe, de la philosophie pseudo-aristotélicienne du Moyen Âge. Sauf à respecter l'illogisme des mystères sacrés, le rationalisme put s'épanouir dans tous les domaines, dominant partout le sentiment et l'instinct considérés comme la part d'une animalité inférieure et honteuse, taillable et corvéable à merci. Ainsi, l'esthétique classique, qui n'acceptait la nature qu'à condition de l'avoir dénaturée sous un standard de règles raisonnables, répandit dans tous les arts son style guindé. Au spirituel comme au temporel, l'ordre du « grand siècle » semblait avoir maîtrisé le foisonnement confus des aspirations démoniaques à la liberté de la recherche et de l'invention. L'homme, seul doué de la raison divine, par là séparé de sa propre chair comme du reste de la création, et élevé au-dessus d'elles, paraissait guéri, par l'orgueil, de toute velléité de s'abaisser à une acceptation intégrale de lui-même, à une fraternisation avec la mécanique des bêtes, à une perception de l'âme des choses, à une foi dans l'unité de la vie universelle.

Cependant, la vie profonde, qui est déséquilibre et changements perpétuels, ne pouvait se laisser longtemps imposer, ne fût-ce qu'à sa surface, une fixité et une régularisation contre nature. Le Diable eut vite fait d'attaquer les tenants de l'ordre avec leur propre arme, la logique, maniée sans restriction. Ainsi, de Fontenelle aux encyclopédistes et à Voltaire, l'esprit de libre examen critique, issu de l'humanisme et développé par la réforme protestante, porta aux dogmes des atteintes dont ceux-ci ne devaient jamais se relever complètement. Poussée au comble de l'orgueil, la raison humaine, réputée image et créature de la raison divine, renouvela et réussit, cette fois, la rébellion tentée par le premier couple, renia son créateur, chassa Dieu des autels, pour s'y installer et s'y adorer elle-même. Mais elle ne put régner sans partage, car, en même temps, les forces du sentiment et de l'instinct prirent leur revanche, en se libérant de leur asservissement à la règle classique, en faisant éclater la compartimentation qui avait prétendu diviser définitivement l'univers selon une rigoureuse hiérarchie des formes. Par Bernardin de Saint-Pierre, par Rousseau, par les romantiques, l'intégralité de la nature humaine et de

la nature tout court se trouva réhabilitée, rendue admirable comme elle ne l'avait jamais été, divinisée aussi.

Osant dès lors pénétrer plus profondément dans le mystère de sa propre vie, l'homme y découvrit, à côté de la logique rationnelle, d'autres logiques (si on peut dire) irrationnelles : les enchaînements du sentiment, les associations imagées du rêve et de la rêverie, tout un psychisme nouveau d'une importance fondamentale et d'une richesse inépuisable. Les passions, dédouanées du préjugé qui les reléguait au rang de maladies coupables, apparurent comme le mouvement normal, inséparable de la vie d'une âme. Bien plus, la victoire du Diable alla jusqu'à un renversement des valeurs psychologiques : on reconnut une primauté à l'obscur dynamisme du domaine sentimental, sur l'action analytique et régulatrice de la claire raison. Primauté non seulement justifiée des points de vue pratique et esthétique, mais encore admise par la raison elle-même, mue par le sentiment plus souvent que capable de le gouverner. Enfin, ce ne fut pas assez de disséquer jusqu'au tréfonds le moi pleinement conscient. Au-dessous, dans la demi-conscience, des explorateurs tout à fait impavides se mirent à exhumer un enchevêtrement d'inférieures racines psychiques, un grouillement de scandaleuses larves de pensées. Et, malédictions levées, ils purent étaler au grand jour, cultiver, apprivoiser ces monstres abyssaux ; les dresser à servir la science et l'art. Ainsi, la psychanalyse, le surréalisme, voire l'existentialisme devinrent les représentants actuels de la lignée romantique, de l'hérésie triomphante.

En même temps que cet approfondissement égocentrique, la pensée développait sa pénétration de la nature extérieure, renouvelait les expressions de la très vieille tendance animiste, de ce panthéisme si vivace qu'on en retrouve aujourd'hui l'héritage dans les doctrines naturistes et nudistes.

En somme, les symboles Dieu et Diable représentent, chacun, un vaste groupe de valeurs multiples. Cette double complexité ne nous paraît plus exactement divisible selon les deux vieilles catégories du bien et du mal, aujourd'hui partout emmêlés.

Tantôt bon, tantôt mauvais, Dieu est la force de ce qui a été, le poids de l'acquis, la volonté conservatrice d'un passé qui entend perdurer, immuable dans le présent et dans l'avenir. Dieu est la tradition, la coutume, la loi, qui se prétendent inamovibles parce qu'appuyées sur des postulats ancestraux, sur des mythes archimillénaires, si profondément enracinés dans la pensée qu'ils y font figure d'évidences, de données immédiates de la conscience. Dieu est la raison, appelée enfin, quoique à contre-cœur, au secours de la foi affaiblie, afin de maintenir la règle qui endigue le cours aventureux du développement humain.

Tantôt mauvais, tantôt bon, le Diable personnifie l'énergie du devenir, l'essentielle mobilité de la vie, la variance d'un univers en continuelle transformation, l'attrait d'un avenir différent et destructeur du passé

comme du présent. Cette incessante démarche vers la nouveauté semble purement anarchique, car elle ne s'inféode à aucun ordre, les employant tous selon ses besoins et en créant d'inédits, les rejetant tous quand ils deviennent inutiles ou gênants, même celui de la raison. Qu'importe la voie ou l'instrument, ce qui compte, c'est de vivre davantage, d'éprouver et de connaître plus, de découvrir à chaque fois du visible dans le non-vu, de l'audible dans le non-entendu, du compréhensible dans l'incompris, de l'aimable dans le non-aimé.

Par deux fois, dans le texte inspiré, Dieu proclame qu'il se nomme « Je suis », qu'il est « Celui qui est ». Il affirme ainsi qu'il signifie la permanence, sans laquelle rien ne saurait être. Mais la permanence seule ne nous serait d'aucune réalité. Un univers absolument constant serait un monde non pas même mort, mais nul et non avenu. L'existence, c'est-à-dire l'action, naît dans le conflit de la permanence et du devenir. Dès que Dieu prétendit cesser de créer, d'agir, son œuvre eût été vouée au non-être, si elle n'avait continué à recevoir la vie, c'est-à-dire le mouvement, d'une autre source, du devenir. Dans cette puissance ennemie du repos, négatrice de l'achèvement, reconnaissons l'autre principe, diabolique, de tout phénomène.

Forme et mouvement

C'est un truisme : le cinématographe n'est pas aujourd'hui ce qu'il était hier ni ce qu'il sera demain ; il n'est pas mais il devient sans cesse, il diffère continuellement de lui-même. Il débuta comme jouet scientifique, comme amusette de laboratoire. Puis il fut un phénomène de foire, perfectionnement de la lanterne magique, et il avait déjà mauvaise réputation : on lui reprochait d'abîmer la vue. Néanmoins et bientôt, il s'installa en permanence dans les villes pour servir d'amusement aux enfants et à leurs bonnes. En France, ce fut en 1908 que le cinématographe osa afficher, pour la première fois, sa prétention d'être un art destiné à émouvoir un public normal d'adultes. Les frères Paul et André Laffitte fondèrent alors *Le Film d'Art*, et en de nombreuses bandes, utilisèrent à l'écran une bonne partie du répertoire et du personnel des grands théâtres parisiens.

Sans doute, cette conception initiale de l'art cinématographique se résumait à n'être que la caricature muette d'un théâtre maladroitement photographié. Et certains croient encore utile d'écraser de leur mépris cette classe de films, qu'inaugura *L'Assassinat du Duc de Guise*. Pourtant, c'est parce qu'un Le Bargy, une Sarah, un Mounet, une Réjane — qui savaient d'ailleurs parfaitement le ridicule auquel ils s'exposaient — consentirent à déclamer vainement leurs tirades devant un objectif sourd et sur un écran muet, que, peu à peu, le grand public

admit qu'après tout, le cinématographe pourrait, un jour, accéder au rang d'art véritable. Ces mauvais grands acteurs des subventionnés et du boulevard, ces mauvais grands scénaristes de l'Académie ont conféré à l'art naissant et fourvoyé du cinématographe l'aval d'honorabilité, nécessaire à l'essor du nouveau spectacle.

S'il y a un reproche à faire aux Laffitte ainsi qu'à leurs précurseurs et continuateurs, c'est d'avoir si bien réussi à engager le cinématographe dans la voie de son développement comme art spectaculaire, que toutes les autres facultés de l'instrument mis au point par les frères Lumière restent jusqu'aujourd'hui reléguées dans l'ombre, à peine utilisées, presque inconnues de cette immense foule, pour qui les images animées ne sont rien d'autre que le véhicule de la beauté, du talent, de la gloire de quelques vedettes. Cependant, reconnaissons que, sans ce succès comme divertissement concurrençant le théâtre, sans cet épanouissement en une riche industrie et un commerce florissant, le cinématographe n'aurait sûrement pas atteint si vite un degré de perfectionnement et d'expansion, qui permet de découvrir, sous la fonction pseudo-théâtrale des films, l'influence originale que ceux-ci peuvent exercer sur l'intelligence en général. Sans l'attrait dramatique, qui rassemble, chaque jour, des millions d'hommes devant les écrans du monde entier, la leçon secrète, qui se dégage de la représentation cinématographique des choses et qui filtre faiblement à travers les aventures d'un Tarzan ou les péripéties d'une intrigue policière, n'aurait pénétré que beaucoup plus lentement, ou même pas du tout encore, la mentalité humaine. Ainsi, l'utilisation massive du nouveau mode d'expression à des fins à la fois spectaculaires et lucratives peut aussi apparaître comme une étape nécessaire, au bout de laquelle, d'une part, l'instrument est devenu capable de préciser ses révélations, et, d'autre part, l'esprit s'est trouvé saturé de données, distraitement reçues mais mille fois répétées, et a pu commencer enfin à prendre conscience de leur valeur.

Dès 1910, certains observateurs plus sensibles, dont le poète Ricciotto Canudo, eurent le mérite de découvrir ils ne savaient encore quelle étrangeté propre, quelle vertu particulière, qui perçaient à peine à travers le caractère dominant, faussement théâtral, des images. Ainsi un cénacle commença à rêver de « cinéma pur », lequel fut baptisé, avant même d'exister tout à fait, « septième art ». Mais, comme la plus vieille magie l'enseigne, un nom finit toujours par créer la chose qu'il signifie. Et, quelques années plus tard, les recherches de cinéma pur devinrent, çà et là, des réalités filmées.

Qu'était-ce que cette pureté cinématographique ? Comme il arrive souvent en matière de nouveautés en partie préconçues, avant de connaître ce que la chose était, on sut ce qu'elle ne devait pas être. On la définît antithéâtrale et extra-littéraire. On espérait que, libéré de l'assujettissement à la comédie et au roman, le cinéma pur se révélerait tout entier,

se constituerait de lui-même. En attendant, on se tira d'embarras par un autre mot que Louis Delluc n'inventa peut-être pas mais dont il fit le succès. On admit que le cinéma, digne de ce nom, serait en quelque sorte le lieu géométrique de tout ce qui était « photogénique ». Sauf qu'on entendait préciser par là le caractère esthétique du problème, celui-ci demeurerait intact. Sans doute, il était clair que méritaient d'être appelés photogéniques les aspects des êtres et des choses, que la reproduction cinématographique mettait en valeur, embellissait. Mais cet embellissement restait une constatation empirique. Les objectifs le recherchaient au hasard d'une manière de pêche miraculeuse. A quoi tenait-il? Comment se produisait-il? Obéissait-il à des règles et auxquelles? La quête des « cinéastes » se heurtait là au premier des quelques grands mystères du cinématographe : la photogénie.

Les mystères n'ont qu'un temps; ils se déplacent. Bientôt, les metteurs en scène et opérateurs qui s'intéressaient à leur métier, surent que la photogénie dépendait, non pas peut-être exclusivement, mais en général et à coup sûr, du mouvement : mouvement soit de l'objet cinématographié, soit des jeux de lumière et d'ombre, dans lesquels cet objet se trouvait présenté, soit encore de l'objectif. La photogénie apparaissait avant tout comme fonction de la mobilité. De fait, le paysage le plus banal, le décor le plus ordinaire, le meuble le plus commun, le visage le plus ingrat peuvent devenir intéressants à l'écran, c'est-à-dire photogéniques, s'ils y sont montrés au cours d'une continuelle évolution de leurs formes, que cette évolution résulte de l'action et du déplacement du sujet lui-même ou d'un *travelling* ou d'un panoramique ou enfin de l'intensité, sans cesse variée, de l'éclairage. Plus tard, le développement de l'esprit critique chez les spectateurs en vint à exiger que de tels effets fussent justifiés logiquement par le découpage. Cela n'atteint en rien la généralité de la loi qui fait du mouvement la condition primordiale de la photogénie.

Ainsi, le mouvement — cette apparence que ni le dessin, ni la peinture, ni la photographie, ni aucun autre moyen ne peuvent reproduire; que, seul, le cinématographe sait rendre — constitue justement la première qualité esthétique des images à l'écran. Conjoncture logique, qui souligne l'importance, dans l'impression du beau, du facteur nouveauté, de la révélation de ce qui n'avait jamais encore été vu. Indication, aussi, du caractère éphémère de ce canon, comme de la plupart des canons esthétiques, que l'habitude use, qui cessent de valoir dans la mesure où ils ont cessé d'étonner. En vertu de cette loi des lois, la règle du mouvement au cinématographe, après avoir été appliquée jusqu'à l'excès pendant quelques années, se trouve aujourd'hui moins fréquemment employée. Néanmoins, elle découle si directement de la nature même du film, elle s'intègre si constitutionnellement au procédé cinématographique, qu'elle ne pourra jamais être abandonnée complètement, sans

que disparaisse en même temps l'originalité foncière des images animées. La représentation du mouvement est la raison d'être du cinématographe, sa faculté maîtresse, l'expression fondamentale de son génie.

Les aspects stables, les formes fixes n'intéressent pas le cinématographe. Elles ne gagnent rien à être représentées à l'écran, à moins de se trouver fortement grossies ou rapetissées, c'est-à-dire d'avoir subi, elles aussi, un rapprochement ou un éloignement dans l'espace. Bien mieux, l'affinité du cinématographe pour le mouvement va jusqu'à découvrir celui-ci là où notre œil ne sait pas le voir. Ainsi, l'accélééré accuse la gesticulation des végétaux, la course et la métamorphose des nuages; il révèle la mobilité des cristaux, des glaciers, des dunes. En utilisant des rapports suffisants d'accélération sur de longues périodes de temps, le film montrerait que rien n'est immobile dans l'univers, que tout s'y meut et s'y transforme.

Sur l'épiderme des sorciers, des possédés, des hérétiques, les agents de l'Inquisition recherchaient autrefois des points ou des zones d'insensibilité, qui passaient pour prouver l'appartenance d'un homme à Satan. Au cœur même du cinématographe, nous découvrons un stigmate d'une signification beaucoup moins douteuse : l'indifférence de cet instrument à l'égard des apparences qui persistent, qui se maintiennent identiques à elles-mêmes, et son intérêt sélectif pour tous les aspects mobiles, cette prédilection allant jusqu'à magnifier le mouvement là où il existait à peine, jusqu'à le susciter là d'où on le jugeait absent. Or, les éléments fixes de l'univers (ou qui paraissent tels) sont ceux qui conditionnent le mythe divin, tandis que les éléments instables, qui se meuvent plus rapidement dans leur devenir et qui menacent ainsi le repos, l'équilibre et l'ordre relatifs des précédents, sont ceux que symbolise le mythe démoniaque. Sinon aveugle, du moins neutre devant les caractères permanents des choses, mais extrêmement encline à mettre en valeur tout changement, toute évolution, la fonction cinématographique se montre donc éminemment favorable à l'œuvre novatrice du démon. En même temps qu'il esquissait sa toute première différenciation esthétique parmi les spectacles de la nature, le cinématographe choisissait entre Dieu et le Diable, et prenait parti pour ce dernier. Puisque s'avérait photogénique ce qui bouge, ce qui mue, ce qui vient pour remplacer ce qui va avoir été, la photogénie, en qualité de règle fondamentale, vouait d'office le nouvel art au service des forces de transgression et de révolte.

Révolutionnaire, le cinématographe l'est — essentiellement, infiniment et d'abord — du fait de son pouvoir de faire apparaître partout le mouvement. Cette mobilisation générale crée un univers où la forme dominante n'est plus le solide qui régit principalement l'expérience quotidienne. Le monde de l'écran, à volonté agrandi et rapetissé, accéléré et ralenti, constitue le domaine par excellence du malléable, du visqueux, du liquide. Nous apprenons là ce que nous ne savions pas tout à fait

assez pour n'avoir pas pu suffisamment le voir : la relation directe entre le mouvement et la forme, relation qui pourrait bien être d'unité, d'identité. Dès qu'une forme reçoit une modification dans sa façon de se mouvoir dans l'espace ou dans le temps, elle change, elle devient souvent méconnaissable. Dans notre ordinaire royaume de solides à grande stabilité, le mouvement — parce qu'il est une occurrence relativement rare et d'effet généralement faible — semble distinct de la forme, dans laquelle il ne se manifeste que par intermittence et sans toujours parvenir à la défigurer de façon visible. Au contraire, dans la représentation cinématographique, le mouvement paraît inhérent à la forme; il est et il fait la forme, sa forme. Ainsi, un nouvel empirisme — celui de l'instrument cinématographique — exige la fusion de deux notions premières : celle de la forme et celle du mouvement, dont la séparation se trouvait jusqu'ici implicitement posée comme évidence de base, nécessaire à toute connaissance physique. Le cinématographe ne tient la forme que pour la forme d'un mouvement.

Or, qu'est la forme, sinon le signe et le moyen de la permanence; qu'est le mouvement sinon le signe et le moyen du devenir. Il était admis que ces deux signes opposés, ces deux moyens ennemis composaient un équilibre instable, sans cesse à refaire, qui figurait la condition de l'être. Mais voici que le déséquilibre s'accuse dans l'avènement d'un monde où le mouvement règne en maître, où la forme, perpétuellement mobile, comme liquéfiée, n'est plus qu'une certaine lenteur d'écoulement. Jusqu'à présent, l'homme avait l'habitude de considérer la vie sous un angle de mobilité restreinte. Il accordait beaucoup d'importance rassurante aux quelques points qu'il croyait pouvoir tenir pour morts parmi le remuement des autres, et il y avait établi aussi solidement que possible l'idée de forme, comme une ancre à quoi retenir tout édifice de pensée. Soudain, en quelques secondes de projection, çà et là, un fragment de documentaire révèle que l'ancre a dérapé, qu'elle flotte, elle aussi, qu'elle ne fixe ni ne peut fixer rien à rien. Jamais l'avertissement d'une catastrophe ne fut accueilli avec plus de sereine incompréhension. Pourtant, toutes les doctrines de la solidité — religieuses, philosophiques, scientifiques — déjà fléchissent, chassent sur leur attache, se trouvent mobilisées par la dérive, entrent en liquidité.

Le péché contre la raison

Jusqu'à la fin du muet, le caractère essentiel du progrès fut l'enrichissement des films en éléments photogéniques, dont la découverte et la multiplication ne se firent pas partout de la même façon ni au même degré.

Le film contre le livre

Dans l'ancien monde, européen, la recherche du photogénique fut surtout consciente, voulue, patiemment étudiée, lente, subtile. En France, en Allemagne, dans les pays scandinaves, il s'agissait de l'œuvre d'une élite pour une élite, d'une conception d'intellectuels, d'artistes blasés, de snobs, d'aristocrates de la sensibilité et de la pensée.

Au contraire, dans le nouveau monde, américain, les réalisateurs allaient d'instinct à la photogénie, la prenaient où et telle qu'ils la trouvaient, à l'état natif, et se laissaient porter par elle, sans trop se soucier de la diriger ni même de savoir où elle les menait. L'empirisme dominait et une surabondante expérience, avançant au hasard, dédaignait de se constituer une théorie. L'immense richesse de ces images dynamiques, non plus précieusement élaborées mais comme spontanément surgies de la nature, et leur démocratique simplicité de signification donnèrent vite une victoire facile aux films d'outre-Atlantique, selon le jugement de la majorité mondiale du public.

Entre autres, on connaît les causes psychologiques — qui ne sont pas les moindres — de ces développements inégaux du cinématographe, d'un côté et de l'autre de l'Océan : d'une part, la primitivité relative de la mentalité américaine, sa jeunesse pour mieux dire, qui laisse une grande liberté à l'intuition et où le sentiment n'est pas tellement tenu pour inférieur et subordonné à la raison ; d'autre part, la maturité ou la sénilité européennes, plus saturées de culture, davantage chargées de tradition, humblement soumises à la jurisprudence de la déduction raisonnable.

Non que toute culture installe obligatoirement dans l'esprit la suprématie de la démarche raisonnée. Ainsi, par exemple, les cultures picturale ou musicale, chez les plus grands peintres et chez les plus grands musiciens, ont pour dominante l'épanouissement d'une sensibilité peu soumise à la règle logique. Mais ce sont là des cas particuliers, résultant de conditions organiques exceptionnelles, caractérisées par l'importance qu'y prend l'activité très spécialisée d'un seul sens. Ce sont des cultures presque exclusivement vues et entendues, c'est-à-dire relativement concrètes puisqu'elles choisissent et assemblent surtout des données sensorielles brutes.

Il reste que la culture de beaucoup la plus répandue dans notre civilisation est une culture parlée, écrite, imprimée et, par là, relativement abstraite puisqu'elle se sert de signes très généraux — les lettres et les mots, les chiffres et les nombres — pour désigner indirectement les choses par les idées des choses. C'est cette culture-là qui a profondément rationalisé l'esprit par la nécessité où elle se trouvait d'ordonner les symboles qu'elle utilisait, selon des règles universelles, grammaticales et mathématiques, c'est-à-dire logiques, de manière à constituer un langage qui pût être compris de tous ceux qui se soumettaient à ce code. Plus cette culture est développée, plus sa langue est analytique et abstraite.

Si les Esquimaux, par exemple, emploient une bonne douzaine de mots différents pour signifier la neige selon qu'elle est fondante, poudreuse, glacée, etc., s'ils ne connaissent pas notre entité : la neige tout court, c'est qu'ils n'ont pas atteint le stade intellectuel où ils seraient capables de concevoir séparément l'ensemble des caractères permanents et chacun des attributs variables d'un objet. Mais, plus un vocabulaire devient analytique et général, plus il exige de rigoureuse construction logique dans une phrase plus nombreuse et plus divisée. L'agencement grammatical et syntaxique, encore assez flottant tant qu'il n'est que parlé, se codifie davantage lorsque l'écriture fixe matériellement l'expression orale. Enfin, l'imprimerie qui vulgarise à l'extrême tous les graphismes, qui contribue immensément au perfectionnement et à la complication de la langue, en même temps qu'elle en assure la stabilité, confirme les écrivains et les lecteurs, c'est-à-dire tout le monde, dans l'habitude de penser rationnellement et de s'exprimer logiquement.

Sans doute, d'un certain point de vue, le livre mérita la suspicion, dans laquelle les orthodoxes n'ont pas encore cessé tout à fait de le tenir, car il servit de véhicule à toutes les hérésies et, surtout, il apporta, sans choisir entre la bonne et la mauvaise, une surabondance de nourriture à l'esprit, dont celui-ci se dégourdit, se fortifia, s'enorgueillit jusqu'à se croire permises toutes les hardiesses, toutes les témérités. Mais, d'abord, tout texte imprimé était, de par sa structure même et quelle que pût être sa signification seconde, le propagateur de la logique du langage, mère de la syllogistique, aïeule du rationalisme cartésien et kantien. Ainsi, dans ses entreprises les plus révolutionnaires, le livre ne peut agir que par la voie foncièrement classique; il est obligé, s'il attaque l'ordre raisonnable, de suivre les chemins de cet ordre même. Quoi que le livre soutienne pour combattre la raison ou pour s'y soustraire, il lui faut toujours raisonner. Les mots, les phrases l'exigent, qui ordonnent la pensée selon leurs pièces exactement engrenées. De ce mécanisme essentiellement déductif, il ne peut sortir qu'un tissu serré de déductions.

Le film n'est pas exempt de cette logique rationnelle, qui ne constitue peut-être pas le mode mental dominant mais qui paraît le faire parce qu'elle en caractérise l'activité la plus consciente. Le film n'a pas pu s'empêcher de se laisser un peu couler dans le moule de la raison et il en a déjà reçu une articulation, une manière de grammaire et de syntaxe, naturellement et frustement analogues à celles du langage parlé et écrit. Ainsi, le découpage procède par séquences qui jouent le rôle d'alinéas ou de phrases, dans lesquels on pourrait distinguer des images-verbes (plans d'action), des images-substantifs, sujets ou compléments directs, indirects, circonstanciels (les uns et les autres étant des plans statiques), des images-adjectifs (plans de détail), etc. Mais, ce parallèle, on ne peut le pousser bien loin; on en sent vite l'inexactitude, l'artifice. Pour que la comparaison soit valable, il faut revenir à la langue des Esquimaux.

Comme les mots de celle-ci, les images du film disent volontiers beaucoup de choses à la fois. La plupart du temps, le plan d'action montre simultanément le sujet, ce que ce dernier fait et le résultat de cette activité; le plan-substantif dépeint, d'un seul coup, l'objet et de multiples qualités de celui-ci. Malgré le morcellement le plus poussé d'un découpage, malgré toute la variété imaginable d'une série de prises de vues, l'expression cinématographique ne parvient pas à standardiser, à abstraire ses éléments. A l'écran, comme dans le discours des peuplades primitives, il ne s'agit jamais de la chasse tout court, mais, en une seule image, de la chasse-à-l'élan ou de la chasse-au-phoque ou de la chasse-à-la-baleine, etc.

C'est parce qu'elle reste toujours précisément et richement concrète que l'image cinématographique se prête mal à la schématisation qui permettrait la classification rigoureuse, nécessaire à une architecture logique un peu compliquée. Certes, l'image est un symbole, toutefois un symbole très proche de la réalité sensible, qu'il représente, tandis que le mot constitue un symbole indirect, élaboré par la raison et, par elle, très éloigné de l'objet. Aussi, pour émouvoir le lecteur, le mot doit repasser par le relais de cette raison qui l'a fait et qui doit déchiffrer et assortir logiquement ce signe avant qu'il puisse déclencher la représentation de la réalité lointaine, à laquelle il correspond, avant que cette évocation soit en pouvoir, à son tour, de mettre en branle le sentiment. Au contraire, l'image animée forme elle-même une représentation déjà à demi confectionnée, qui s'adresse à l'émotivité du spectateur presque sans avoir besoin d'utiliser l'intermédiaire du raisonnement. La phrase reste un cryptogramme incapable de susciter un état sentimental tant que cette formule n'a pas été traduite en claires données sensibles par des opérations intellectuelles, qui interprètent et assemblent, selon l'ordre logique, des termes abstraits, pour en déduire une synthèse plus concrète. Par contre, l'extrême simplicité avec laquelle doit se contenter d'être agencée une séquence de film, dont tous les éléments sont, de surcroît, des figures particulières, ne nécessite qu'un effort minimum de décryptage et de rajustement, pour que les signes de l'écran acquièrent leur plein effet d'émotion. En littérature, même les écrivains qui, de Rimbaud aux surréalistes, ont semblé ou prétendu s'affranchir de la contrainte raisonnable, ont, en fait, abouti seulement à compliquer et à dissimuler la structure logique de l'expression, de sorte qu'il faut mettre en œuvre toute une mathématique grammaticale, toute une algèbre syntaxique, pour résoudre les problèmes d'une poésie qui, pour être comprise et éprouvée, exige non seulement une sensibilité subtile mais encore une habileté technique comme celle d'un virtuose des mots croisés. Aux antipodes de toutes ces ambiguïtés, le film, par son incapacité d'abstraire, par la pauvreté de sa construction logique, par son impuissance à formuler des déductions, se trouve dispensé d'avoir à faire appel à de labo-

rieuses digestions intellectuelles. Ainsi le film et le livre s'opposent. Le texte ne parle au sentiment qu'à travers le filtre de la raison. Les images de l'écran ne font que glisser sur l'esprit de géométrie pour atteindre aussitôt l'esprit de finesse.

La raison se trouve donc en posture d'exercer une influence bien plus marquée, un contrôle beaucoup plus efficace sur les suggestions provenant de la lecture que sur celles qu'apporte le spectacle cinématographique. Quel que soit le dynamisme sentimental, dont un texte puisse être chargé, une partie de cette énergie se dissipe au cours des opérations logiques, que les signes doivent subir avant d'être transformés en conviction chez le lecteur. C'est que l'usage de la logique ne va pas sans celui de la critique, si tant est qu'il soit possible de concevoir l'une de ces facultés comme séparée de l'autre. Même lorsqu'il tend à propager l'irraisonné ou l'irraisonnable, le livre reste une voie surveillée par la raison, une voie sur laquelle l'idée précède et gouverne le sentiment, une voie, en un mot, classique.

D'autre part, les représentations fournies par le film, parce qu'elles ne sont soumises qu'à un tri logique et critique beaucoup plus sommaire, y perdent peu de leur force émouvante et viennent toucher brutalement la sensibilité du spectateur. Cette puissance supérieure de contagion mentale, les dispositions légales la reconnaissent implicitement au cinématographe partout où elles maintiennent une censure des films, alors que la presse a été affranchie — en principe tout au moins — de la tutelle des pouvoirs publics. Le premier aperçu raisonnable de l'image cinématographique est si fugace que la véritable idée, à laquelle cette image peut donner naissance, ne se produit qu'après que le sentiment a déjà été mis en branle et sous l'influence de celui-ci. Même s'il répand des convictions qui pourront être ultérieurement confirmées par le raisonnement, le film reste, par lui-même, une voie peu rationnelle, une voie sur laquelle la propagation du sentiment l'emporte de vitesse sur la formation de l'idée, une voie, somme toute, romantique.

L'invention du cinématographe marquera-t-elle, dans l'histoire de la civilisation, une date aussi importante que celle de la découverte de l'imprimerie? On voit, en tout cas, que l'influence du film et celle du livre s'exercent en des sens bien différents. De l'âme, la lecture développe les qualités considérées comme hautes, ce qui veut dire plus récemment acquises : le pouvoir d'abstraire, de classer, de déduire. Le spectacle cinématographique met premièrement en œuvre des facultés plus anciennes, donc fondamentales, qu'on qualifie de primitives : celles de s'émouvoir et d'induire. Le livre apparaît comme un agent d'intellectualisation, tandis que le film tend à raviver une mentalité plus instinctive. Cela semble justifier l'opinion de ceux qui accusent le cinématographe d'être une école d'abêtissement. Mais les excès de l'intellectualisme conduisent à une autre forme, ratiocinante, de stupidité, dont la scolastique à son

apogée peut servir d'exemple et où le foisonnement des abstractions et des raisonnements étouffe la raison même, l'éloigne de la réalité au point de ne plus permettre la naissance d'une proposition utile, c'est-à-dire d'aucune vérité. Si le livre a reçu son antidote dans le cinéma, on peut conclure que ce remède était devenu nécessaire.

Reconnaissons que le cinématographe est effectivement une école d'irrationnalisme, de romantisme et qu'il manifeste ainsi, à nouveau, des caractères démoniaques. Ceux-ci, d'ailleurs, procèdent directement du démonisme primordial de la photogénie du mouvement. Dans la vie de l'âme, la raison, par le moyen de ses règles fixes, cherche à imposer un certain ordre, une certaine mesure, une relative stabilité au flux et au reflux perpétuels qui agitent le domaine affectif, aux fortes marées et aux furieuses tempêtes qui bouleversent sans cesse le monde des instincts. S'il n'y a pas à la prétendre immuable, la raison, néanmoins, constitue nettement le facteur mental le moins mobile. Ainsi, la loi de photogénie laissait déjà prévoir que toute interprétation rationnelle du monde se prêterait moins à la représentation cinématographique que toute conception intuitive, sentimentale.

Rival de la lecture, le spectacle cinématographique n'est assurément pas incapable de la dépasser en influence. Il s'adresse à une audience qui peut être plus nombreuse, plus diverse qu'un public de lecteurs, car elle n'exclut ni les demi-lettrés, ni les illettrés : car elle ne se limite pas aux usagers de certaines langues ou de certains dialectes ; car elle comprend même les muets et jusqu'aux sourds ; car elle n'a pas besoin de traducteurs et ne craint pas leurs contresens ; car, enfin, cette audience se sent respectée dans la faiblesse ou la paresse intellectuelle de son immense majorité. Et, parce que l'enseignement qu'apporte le film va droit au cœur, parce qu'il ne laisse guère de temps ni d'occasion à la critique de le censurer au préalable, cet acquis devient tout de suite passion, c'est-à-dire potentiel ne demandant qu'à travailler, qu'à se décharger en actes à l'imitation de ceux au spectacle desquels il est né. Ainsi le cinématographe semble pouvoir devenir, s'il ne l'est déjà, l'instrument d'une propagande plus efficace que celle de la chose imprimée.

Le péché contre la raison

L'Image contre le mot

Le classicisme de leur culture gênait donc les cinéastes européens, les empêchait d'exercer le nouvel art aussi ingénument que le faisaient leurs concurrents américains, qui transformaient déjà le sentier de la découverte en une large voie carrossable. Cependant, cette difficulté, par la

réaction qu'elle provoquait chez ceux qui s'efforçaient de la surmonter, dota d'une originalité remarquable, une partie de la production, notamment en France et en Allemagne. Conscients de l'influence littéraire et théâtrale, qu'ils subissaient, mais révoltés contre elles, des réalisateurs se proposèrent pour tâche d'exclure de leurs films tout ce qui pouvait rappeler cet asservissement.

Ainsi, quelques dizaines de films dits d'avant-garde virent le jour entre 1913 et 1929. Ils se voulaient consacrés exclusivement aux aspects les plus photogéniques des êtres et des choses; ils réduisaient au minimum l'emploi de l'écriture et réussissaient parfois à se passer entièrement de sous-titres; ils tendaient à tout exprimer, l'objectif autant que le sujet, par le seul moyen de l'image animée; ils s'en trouvaient amenés à multiplier les virtuosités photographiques, les truquages décoratifs, les raffinements picturaux, jusque sur le visage des acteurs; et ils rebutaient l'ordinaire indolence du public par des films qui puisaient leur alléguée virginité anticulturelle dans les calculs compliqués d'une érudition très raisonnée.

D'elle-même, jamais la cinématographie américaine ne connut d'avant-garde de cette sorte; jamais elle ne produisit de films à caractère si fortement, si hypocritement intellectuel; et elle n'accueillit les nôtres que comme des monstres curieux, sans estimer qu'il y eût là un effort qui valut d'être repris, poussé davantage. Les réalisateurs d'outre-Atlantique, sur qui l'héritage de l'ordre classique pesait moins lourdement, comprenaient peu notre besoin de nous libérer de cet ordre, tout en y satisfaisant, de l'adapter à la technique cinématographique, tout en élevant celle-ci jusqu'à lui. Mais, dès 1915, les Américains exploitaient, sur une vaste échelle, une formule très différente, qui n'était née ni par réaction contre une tradition trop faible pour être gênante, ni par emprunt à d'autres beaux arts, tous peu développés aux États-Unis. Ces découvreurs qui partaient de la sentimentalité anglo-saxonne, rajeunie encore et avivée par la transplantation, du romantisme brutal du ranch, de la fraîcheur culturelle d'une race tout juste formée par de rudes et naïfs pionniers, s'étaient trouvés avantagés par rapport aux chercheurs européens, aux Français, par exemple, qui traînaient le lourd bagage d'une rhétorique datant de Cicéron, d'une dramaturgie remontant à Corneille, d'une esthétique épurée par Boileau, d'une règle de pensée et d'expression, réputée inviolable depuis Vaugelas et Descartes. Les Américains, donc, qui ne se sentaient point tellement tenus de respecter un millénaire testament intellectuel, qui ne possédaient ni liturgie théâtrale, ni canon artistique, qui ne connaissaient guère de formes taboues du langage, purent saisir plus facilement les quelques facultés particulières au cinématographe, et y incorporer la dose modérée de logique et d'esthétique, dont ils avaient l'habitude d'user. Par chance, cela suffit à constituer un mode et un style d'expression,

dont l'œuvre de Griffith marque l'épanouissement, l'équilibre, la maturité. A vrai dire, depuis cette étape et dans cette voie, on a peu su innover.

Si la très grande majorité des résultats, encore aujourd'hui utilisés, provient des Américains, ce n'est pourtant pas que l'effort des réalisateurs européens, engagés dans une recherche plus difficile, ait été sans intérêt. Aux États-Unis, on ne s'attacha pas au problème de la suppression des sous-titres, parce que sa solution n'y paraissait pas de nécessité pratique, les films américains ne prétendant faire exprimer aux images animées que ce que celles-ci s'offraient d'elles-mêmes à dire. Mais, pendant quelques années encore, ce problème resta la pierre d'achoppement et, aussi, de touche, de toutes les réalisations européennes, qui tendaient vers la qualité purement cinématographique. Il n'est pas certain que ce mouvement n'eût pas abouti à transformer radicalement la langue de l'écran, s'il n'avait été interrompu par l'invention du film parlant. En tout cas, cet effort garde, malgré son échec, le mérite d'avoir tout au moins indiqué la voie pouvant conduire à l'idéal de la véritable pureté, de l'autonomie complète.

Les réalisateurs d'avant-garde eussent-ils réussi à imposer universellement leur volonté de ne s'exprimer que par images, celles-ci auraient dû étendre considérablement leur pouvoir de signification et, pour cela, dépasser le caractère éminemment concret, dont elles étaient marquées. Cette extension ne pouvait guère être tentée que par la symbolisation qui, déjà, fut très et même trop visible dans la plupart des œuvres des novateurs. Ceux-ci, là encore soumis aux habitudes livresques, s'abandonnaient à la facilité d'employer de vieux symboles préfabriqués par des littérateurs, de ressusciter des métaphores et des allégories datant de Voiture ou de Delavigne. Cependant, à côté de tels errements, le film chargeait parfois, comme de lui-même, certaines images d'un sens métaphysique spécial. Un objet, tout à fait banal en soi, devenait le signe d'une foi, d'un amour, d'une espérance, d'un destin, d'une pensée. Chaque film pouvait et devait se créer son ordre personnel de conventions, son propre vocabulaire idéal, qui valait pour ce film-là, mais ne valait pour aucun autre. Car c'est une loi de la symbolisation cinématographique, de rester particulière, de multiplier et d'étendre le sens d'une image sans la schématiser, ni généraliser, sans abstraire vraiment. La métaphysique du langage visuel n'est pas tant intellectuelle qu'émotive. Ce qui y fait fonction d'idées, ce sont des représentations de sentiments, elles-mêmes sentimentales. Ce qui en résulte en guise de philosophie, c'est de la poésie. Ces représentations émues, cette poésie possèdent une exactitude, et rigoureuse. Pour un familier de l'œuvre de Goethe ou de Gounod, le nom de Marguerite personnifie l'idéal héroïne de *Faust*, comme cristallisation d'un climat érotique bien déterminé et même unique, lequel ne peut s'accorder à aucune autre Marguerite dans le monde entier. Les noms que crée le cinématographe ne sont, de façon analogue, que des noms propres.

Il existe une étroite parenté entre les façons dont se forment les valeurs significatives d'un cinégramme et d'une image onirique. Dans le rêve aussi, des représentations quelconques reçoivent un sens symbolique, très particulier, très différent de leur sens commun pratique et qui constitue une sorte d'idéalisation sentimentale. Ainsi, par exemple, un étui à lunettes en vient à signifier grand-mère, mère, parents, famille, en déclenchant tout le complexe affectif — filial, maternel, familial — attaché au souvenir d'une personne. Comme l'idéalisation du film, celle du rêve ne constitue pas une véritable abstraction, car elle ne crée pas de signes aussi communs, aussi impersonnels que possible, à l'usage d'une algèbre universelle : elle ne fait que dilater, par voie d'associations émouvantes, la signification d'une image jusqu'à une autre signification à peine moins concrète, mais plus vaste, plus richement définie, mais tout aussi personnelle.

L'analogie entre le langage du film et le discours du rêve ne se limite pas à cet élargissement symbolique et sentimental du sens de certaines images. De même que le film, le rêve grossit, isole des détails représentatifs, les produit au premier plan de l'attention qu'ils occupent tout entière. De même que le rêve, le film peut dérouler son temps propre, capable de différer largement du temps de la vie extérieure, d'être plus lent ou plus rapide que ce dernier. Tous ces caractères communs développent et appuient une communauté fondamentale de nature, puisque film et rêve constituent, tous deux, des discours visuels, d'où on peut conclure que le cinématographe doit devenir l'instrument approprié à la description de cette vie mentale profonde, dont la mémoire des rêves, si imparfaite qu'elle soit, nous donne un assez bon exemple.

Quand le sommeil la libère du contrôle de la raison, l'activité de l'âme ne devient pas anarchique; on y découvre encore un ordre qui consiste surtout en associations par contiguïté, par ressemblance, et dont l'agencement général est soumis à une orientation affective. Le film, puisqu'il use d'images semblablement chargées de valences sentimentales, se trouve plus naturellement capable de les assembler selon le système irrationnel de la texture onirique, que selon la logique de la pensée à l'état de veille, de la langue parlée ou écrite. Toutes les difficultés que le cinéma éprouve à exprimer des idées raisonnables, annoncent la facilité avec laquelle il lui appartient de traduire la poésie imagée, qui est la métaphysique du sentiment et de l'instinct. Ainsi se confirme la nature de l'obstacle fondamental, que rencontraient les réalisateurs européens dans leurs tentatives pour substituer entièrement les images aux mots, pour obliger le cinématographe à transmettre intégralement la pensée raisonnée. Cette voie de fausse utilisation ne pouvait aboutir, en dehors de la capacité naturelle de l'instrument, qu'à de piètres résultats.

Mais si, au lieu de prétendre à imiter les procédés littéraires, le film s'était exercé à employer les enchaînements du songe et de la rêverie,

il aurait pu constituer déjà un système d'expression d'une extrême subtilité, d'une extraordinaire puissance et d'une riche originalité. Ce langage-là ne se serait pas gauchi, dénaturé, à moitié perdu en d'ingrats efforts pour seulement répéter ce que la parole et l'écriture signifiaient facilement, mais il aurait appris à saisir, à suivre, à publier la fine et mobile trame d'une pensée moins superficielle, plus proche de la réalité subjective, plus obscure et plus vraie. Très rares sont les films (comme *La Coquille et le Clergyman*, *Un Chien andalou*, *Le Sang d'un Poète*) ou même des fragments de films (moins voulus, plus sincères) qui marquent les tout premiers pas, timidement faits, vers la révélation à l'écran d'une vie intérieure plus profonde, avec son perpétuel remuement, ses méandres enchevêtrés, sa mystérieuse spontanéité, son symbolisme secret, ses ténèbres peu pénétrables à la conscience et à la volonté, son inquiétant empire d'ombres chargées de sentiment et d'instinct. Ce domaine, toujours nouveau, toujours inconnu, que chacun porte en soi et dont chacun vient, un jour ou l'autre, à s'effrayer, ce fut et c'est encore pour beaucoup le laboratoire où le Diable distille ses poisons.

Puisque la représentation visuelle règne en maîtresse dans ce fief romantique et diabolique, le cinématographe — répétons-le — apparaît comme évidemment désigné pour en répandre la connaissance. Et, si cet instrument peut, il doit contribuer de façon éminente à établir et à vulgariser une forme de culture presque ignorée jusqu'à hier et que la psychanalyse, d'autre part, commence à dégrossir. Culture réputée dangereuse pour la raison et la morale, comme il est facile de le comprendre, puisqu'elle est puisée dans l'étude du moi affectif, irrationnel, dont les mouvements sont antérieurs à toute opération logique ou éthique. Culture, cependant, qui, à côté de la découverte des domaines de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, instaure la science de l'infiniment humain, de l'infiniment sincère, plus merveilleuse et plus nécessaire peut-être que toute les autres, en ce qu'elle remonte aux sources de la pensée qui juge de toute grandeur et de toute petitesse. S'il est normal que l'homme éprouve du vertige à sonder ses propres abîmes, de même qu'il en a ressenti en tentant, pour la première fois, de saisir l'immensité des galaxies ou l'infinité des électrons aujourd'hui, il semble puéril de respecter de tels malaises au point de les tenir pour des avertissements providentiels, destinés à marquer prophylactiquement le seuil des connaissances nocives.

Ici, s'abandonner à la pusillanimité, se laisser arrêter par de prétendus conseils d'hygiène mentale, reviendrait à renoncer à une conquête dont on soupçonne que la valeur doit être proportionnée à la rigueur des interdits qui voudraient en barrer le chemin. L'allégorie de la Genèse est d'une actualité qui se renouvelle à chaque fois que l'homme s'apprête à cueillir un autre fruit sur l'arbre de la connaissance. Sans doute, il n'est pas certain que le progrès possède un sens absolu, ni qu'il conduise au bonheur, avec lequel il n'a peut-être aucun rapport de causalité.

Il n'est pas sûr, non plus, que le bonheur soit la fin dernière de l'individu ou de l'humanité. Néanmoins, à tort ou à raison, nous estimons au plus haut prix le développement de l'intelligence et de la civilisation. Or, où en serait restée cette évolution si Galilée et Copernic, Luther et Calvin, François Bacon et Descartes, Diderot et Comte, Ribot et Freud, Curie et de Broglie, et cent autres s'étaient soumis à la force d'inertie, à la défense d'aller plus loin, au lieu d'obéir à l'énergie de mouvement, à l'appétit d'apprendre et d'acquérir toujours davantage? Le cinématographe trouvera-t-il, lui aussi, des inventeurs courageux, qui lui assurent la pleine réalisation de son originalité comme moyen de traduire une forme primordiale de pensée par un juste procédé d'expression? Cette conquête, comme celle d'une autre toison d'or, vaut bien que de nouveaux argonautes affrontent la rage d'un dragon imaginaire.

Sait-on quelle peut être la puissance directe de signification d'une langue de seules images, exempte de la plupart des surcharges et des dérivations étymologiques, des contraintes et des complications grammaticales, des fraudes et des embarras de la rhétorique, qui alourdissent, qui étouffent, qui émoissent les langues parlées et écrites depuis trop longtemps? Ça et là, déjà la nouvelle langue vive a offert les prémices de son extraordinaire force de conviction, de son efficacité quasi magique, puisées dans une extrême fidélité à l'objet, obtenues principalement par la suppression du relais de l'abstraction verbale entre la chose hors du sujet et la représentation sensible de la chose dans le sujet. Ainsi s'annonçaient une expérience d'une portée incalculable, une réforme fondamentale de l'intelligence : l'homme aurait pu désapprendre à ne penser qu'à travers l'épaisseur et la rigidité des mots, s'habituer à concevoir, à inventer, comme en rêve, au moyen d'images visuelles, si précisément proches de la réalité que l'intensité de leur action émouvante eût été partout équivalente à celle des objets et des faits eux-mêmes.

Il n'est pas exagéré de dire que le cinéma muet, si peu qu'il ait cultivé le germe de cette révolution mentale, menaçait cependant toute la méthode rationnelle, selon laquelle, depuis des millénaires et particulièrement au cours de l'ère cartésienne, l'homme exerçait presque exclusivement ses facultés psychiques conscientes. L'instrument spécifique, que l'imprimerie a été et continue à être pour l'expansion de la culture classique, déductive et logique, de l'esprit de géométrie, le cinématographe commençait à promettre de pouvoir le devenir pour le développement d'une culture romantique, sentimentale et intuitive, de l'esprit de finesse. Ainsi, devant le mouvement continu de la civilisation, pouvait s'élargir, s'éclairer, s'affermir une seconde route, jusqu'alors mal connue, peu sûre, à peine repérée à la surface de l'inconscient comme sur une mer nocturne de nuages. S'il paraît téméraire de préjuger exactement le changement qui aurait pu déjà se produire ou qui se produira un jour, grâce au cinématographe, dans le rapport entre les importances respectives de ces deux

modes d'accroissement intellectuel, il est légitime de signaler, dès maintenant, la signification, éventuellement capitale, de ce moment dans l'histoire de la culture, où celle-ci reçoit la possibilité d'une bifurcation, d'un choix — qui ne constitue d'ailleurs pas toujours une alternative — entre la poursuite de la démarche raisonnée, traditionnelle, orthodoxe et la novation d'un procédé irrationnel, révolutionnaire, hérétique, d'un renversement dans l'équilibre, à jamais instable, entre l'immobilité, l'impassibilité divines et les ferments démoniaques d'agitation.

La langue de la grande révolte

Depuis Babel, depuis ce prototype des grands travaux, les hommes connaissent le besoin d'une langue qui leur soit commune et ils rêvent de la créer. Un siècle ou l'autre, un langage universel se constituera donc, mais peut-être très dissemblable de tout ce qu'on s'en préfigurait. Le latin dont on a pu, un temps, prolonger l'existence à l'usage théocratique et scientifique, est retombé en agonie, achève de mourir tout à fait dans une rigidité déjà cadavérique. Le français se trouva ensuite élevé à une primauté diplomatique, aujourd'hui entrée en décrépitude. A son tour, l'anglais règne commercialement, mais rien n'annonce un déclin plus sûrement qu'un apogée. Le volapuk et l'espéranto, inventés de toutes pièces, ne réussirent jamais qu'à faire figure de monstres, car les langues sont des formes vivantes, dont des grammairiens ne peuvent pas plus réaliser la synthèse à partir des éléments d'un alphabet, que les chimistes ne savent, encore présentement, produire un cœur en assemblant des molécules inorganiques. C'est pourquoi aussi tous ceux qui travaillent à une génération linguistique artificielle, paraissent empiéter sur l'œuvre du Créateur, se rendre coupables d'une sorte de lèse-divinité, comme l'indique l'épisode biblique. Toute tentative des hommes pour s'entre-comprendre immédiatement sur toute la surface de la terre, ne peut être qu'une machination suspecte d'intentions impies, en ce qu'elle facilite la coalition des créatures contre leur suprême maître.

Or, sans qu'on y eût pris garde, la langue universelle était née dans le sous-sol d'un café parisien. Dénuée de voix, elle balbutiait cependant sur l'écran, s'adressant non pas aux oreilles mais aux yeux. Aussi, tout d'abord ne la reconnut-on pas, bien qu'elle possédât le caractère essentiel, qui lui permettait d'être comprise de toutes les foules : celui de s'exprimer selon la psychologie de ces foules et non selon la raison des individus.

L'observation des mentalités collectives montre, en effet, que celles-ci sont peu soumises au raisonnement. Elles suivent plus volontiers une autre loi, celle du sentiment. Elles ne déduisent ni ne critiquent; elles éprouvent, elles induisent, elles s'émeuvent, elles agissent. Et, comme on

sait, le film, lui aussi, déduit difficilement; il ne prouve que par évidence, il ne convainc que par amour ou haine. Ainsi, l'éloquence du cinématographe, simple et concrète, s'accorde remarquablement avec les facultés psychiques particulières et, en un sens, restreintes, qui se manifestent dans tout ensemble humain un peu nombreux. Le film apparaît donc comme le véhicule des signes les plus aptes à être connus de tout un peuple, fût-il analphabète, comme un moyen de persuasion au plus haut point égalitaire et démocratique.

Or, la démocratie est devenue un système diabolique. Sans doute, Dieu, c'est-à-dire le dieu chrétien, reste-t-il, en principe, un dieu populaire, accessible à tous, voire particulièrement bienveillant à l'égard des petites gens qui sont le nombre. Et il fut un temps où, tout près de son origine, le christianisme réalisa une organisation communiste, forme historiquement première et peut-être aussi dernière de la démocratie, quand celle-ci s'ignore encore ou quand elle en vient à se nier elle-même. Par un travail de termites, le communisme chrétien parvint à s'installer à Rome, mais, en même temps que l'Eglise s'emparait des leviers impériaux de commande, elle était, elle-même, conquise, transformée par le pouvoir et la richesse dont elle venait à disposer; elle devenait seigneuriale et féodale, capitaliste et impérialiste à son tour. Dieu, dès lors, apparut surtout comme l'ami des puissants, le protecteur des princes, le soutien de tout gouvernement, le gendarme suprême, le contre-révolutionnaire par excellence. Des milliers de témoignages montrent qu'au jugement de la majorité des croyants, la grande révolution française fut une œuvre essentiellement diabolique. Tout le système démocratique, issu de cette révolution ou appuyé sur elle, ne peut donc provenir que du Diable également. Le fait est que l'Eglise a éprouvé de longues difficultés à s'accorder au régime républicain. C'est un fait aussi qu'aujourd'hui, dans le communisme soviétique, qui, malgré qu'on en puisse avoir, réalise une démocratie au plein sens étymologique du mot, l'Eglise voit, plus que jamais, le Diable.

Diabolique parce que démocratique, démocratique parce que diabolique, de toute manière le cinématographe paraissait prédestiné à donner naissance à cette langue vraiment universelle, à ce langage direct du regard au cœur, dont le besoin devient chaque jour plus réel et plus pressant. Mais la Providence veillait; elle renouvela à temps le coup de Babel, en aiguillant le film sur la voie du parlant qui divisa l'unité du discours cinématographique, avant que celui-ci eût seulement pris conscience de ses possibilités. Le parlant fit même plus que rejeter le cinéma dans le cloisonnement des nationalités, dans la diversité des idiomes, dans la cacophonie des traductions, dans le labyrinthe de malentendus réciproques, dans la trahison des doublages; le parlant ramena brutalement le règne de l'imitation littéraire et théâtrale. Devenu surtout un prétexte à dialogue, le film négligea la recherche de ses propres moyens d'expression, pour user du langage parlé, tout fait, dont les

vieilles et rigides lois ne peuvent que propager la forme classique de la pensée.

La paresse — ce mode humain et animal de l'universel principe physique du minimum d'action — maintient, depuis lors, le cinéma dans le lit déjà creusé du discours rationnel et la création, plus difficile, d'une éloquence originale de l'image animée a passé à l'arrière-plan d'autres préoccupations pour la presque totalité des réalisateurs.

Soulignons là un exemple, devenu aujourd'hui assez rare, d'une victoire de la force conservatrice sur le perpétuel mouvement novateur de la vie. Mais n'est-elle pas que temporaire, cette défaite du Diable qui a, partout ailleurs, si bien pris en main et étendu le gouvernement de son domaine, qu'il y parvient toujours, tôt ou tard, à régner finalement en maître, après Dieu ou même avant?

Guerre à l'absolu

Eternel, immuable, impassible, Dieu est, par définition, le plus haut symbole de l'absolu, le pôle autour duquel s'organisent toutes les valeurs fixes. Certes, dès le principe, on doit s'étonner de ce que notre esprit se croie capable de concevoir quelque forme moins variable qu'il ne l'est lui-même, et soupçonner l'illusion dans tout système qui prétend la pure permanence. Cependant, puisque les choses agissent non pas tant par ce qu'elles sont, qu'en vertu de ce pour quoi on les tient, il faut opérer, comme avec une réalité, avec ce fixisme théologique, qui imprègne encore la philosophie et la science.

Si Descartes et Kant, nos deux grands maîtres à penser, ignorent que l'âme et la raison sont des fonctions essentiellement variables, c'est que les méditations de ces philosophes se trouvent retenues à l'ancre de cet axiome : la perpétuelle coïncidence de Dieu avec lui-même. De là, la prétention au caractère *ne varietur* d'une analyse géométrique de l'esprit dans le cadre des coordonnées espace et temps, d'un cadastre des facultés qui conçoivent une étendue, une durée, une causalité, supposées inamovibles. Par héritage, par extension de proche en proche, l'absolutisme religieux a créé la rigueur du déterminisme causal scientifique, qui a oublié qu'il est issu d'une foi aveugle et qu'il reste, au fond, aveugle comme elle. Ainsi s'édifia progressivement toute la représentation fixiste de l'univers, où la stabilité de la créature paraît nécessitée en dernier ressort, des points de vue aussi bien matériel que spirituel, par l'équilibre statique du créateur, et où chaque phénomène a reçu sa nature et sa place exactes, auxquelles rien ne devrait jamais rien changer. Ce fantôme d'un monde mû par une volonté parfaite, la mathématique statistique, la relativité, la mécanique probabiliste peinent à y introduire l'inquiétude

d'une vérité moins respectueuse du repos et de la hiérarchie de droit divin.

Dans la plupart des cas particuliers, le Diable, en tant que principe de variance, trouve sa propagande facilitée par le témoignage des sens. Mais ici, dans un domaine de règles générales, le Diable se heurte à l'utilité, elle aussi vivement sensible, des constantes qui sont la marque et le masque de Dieu. Ce que l'abstraction logique a distillé d'invariable à partir du variable, a créé de clair dans le confus, est devenu d'une telle valeur pratique qu'il semble qu'on ne puisse le mettre en doute sans risquer de perdre tous les avantages de la culture acquise. C'est le plus haut orgueil, la meilleure sécurité de l'homme : croire avoir pu surprendre quelque chose de défini et d'indérégable dans le plan du suprême architecte, dans la formule du divin constructeur. Avec ce sentiment de glorieux soulagement, Voltaire mirlitonait :

*... plus j'y songe et moins je puis penser
Que cette horloge marche et n'ait point d'horloger.*

Cette mécanique déiste, galiléenne et newtonienne, repose sur une géométrie d'arpenteur, l'euclidienne, et sur une chronologie de graveur de cadrans solaires, qui tient aussi l'heure pour solide et jaugeable comme du marbre. La commodité, toute circonstancielle, des mesures d'espace et de temps, se trouve là élevée au rang de vérité transcendante et, de ce dogme, découle la foi en une indéfectible causalité qui prétend justifier la permanence de tous les rapports de coexistence et de succession; permanence qui, elle-même précisément, doit justifier la causalité. Parfait cercle vicieux qu'aucun tribunal n'admettrait, où une chose voudrait prouver ce qui veut la prouver et où rien ne démontre rien que par anticipation et hypothèse, où rien ne résout rien qu'en supposant interchangeables la solution et les données, qu'en acceptant l'absence de preuve comme preuve présumée.

Ces objections et d'autres, le Diable — devenu statisticien et relativiste par le perfectionnement de sa mobilité — commença à les souffler pour atteindre la crédulité de l'homme en un impeccable planisme divin. Toutes ces mesures d'étendue et de durée, sur lesquelles reposait en définitive l'ordre supposé de la création, qu'avaient-elles vraiment d'universel et d'éternel? Évaluations nées d'une expérience nécessaire mais limitée, toujours égocentrique, non moins nécessairement elles ne pouvaient être valables que dans les limites du système de références, par rapport auquel elles avaient été conçues, et elles devaient varier quand on les envisageait, de l'un de ces systèmes, dans un autre. Absolument, on ignorait si elles étaient susceptibles ou non d'exister, car, absolument, on ne pouvait connaître ni elles ni rien qui fût. Dans le flottement, ainsi révélé, de toute la métrique des rapports, comment l'enchaînement de cause à effet

aurait-il pu rester rigoureux, quand il n'était qu'un corollaire de l'exactitude des relations dans l'espace et le temps?

Cependant, cette argumentation faisait long feu. C'est qu'ici, le Diable luttait aussi contre lui-même, en heurtant la vanité humaine, qui se flattait d'avoir clairement saisi des secrets de la création. En outre, le fixisme religieux, philosophique, scientifique apporte une précieuse protection contre l'angoisse que l'esprit se trouve toujours enclin à éprouver devant l'incertain et l'illimité. La plupart des hommes n'osaient renoncer à ce remède. Contre la peur de l'indéfini, contre l'horreur de l'inquiétude, contre l'apaisante persuasion de pouvoir comprendre le dessein divin et d'ainsi y participer, la nouvelle thèse diabolique se montrait faible, trop subtile et trop lointaine, dénuée d'utilité immédiate, impuissante à dominer l'entendement. Alors, le Diable suscita à son secours l'instrument cinématographique.

Ruse admirablement montée, à laquelle se laissent prendre des foules de spectateurs, appâtés par l'attrait sensuel et romanesque de ce qui semble n'être qu'une superficielle diversion à l'ennui et au souci de vivre. De façon analogue, le Diable avait, déjà et d'abord, camouflé le dangereux empire de l'imprimerie naissante, en la laissant servir à répandre les textes sacrés. Plus tard seulement, trop tard, il apparut combien cette divulgation pouvait devenir destructive à l'égard de la piété. Semblablement sous une apparence innocente ou peu condamnable, les images animées véhiculent sournoisement l'enseignement révolutionnaire d'un relativisme bien plus général encore que celui qu'élaboraient, d'autre part, d'hermétiques mathématiciens. Restreinte ou généralisée, le principe de la relativité mécanique serait longtemps resté un secret à l'usage de quelques rares savants, si le cinématographe n'en révélait une forme visuelle, accessible à un immense public. L'espace, le temps, la causalité qu'on tenait pour des entités révélées par Dieu et immuables comme lui, pour des catégories préconçues et infrangibles de l'être universel, le cinématographe les fait visiblement apparaître comme des concepts d'origine sensorielle et de nature expérimentale, comme des systèmes de données relatives et variables à volonté. La moustachette de Charlot et le rire de Fernandel doivent cesser de tromper. Sous ces masques, on découvre l'expression d'une anarchie foncière, la menace d'un bouleversement qui fissure déjà les assises les plus profondes, les plus anciennes de toute l'idéologie. A travers les prouesses et les hâbleries des héros de l'écran, on devine, comme dessinée en filigrane, la vraie force, le courage réel du cinématographe entrant dans cette haute guerre, se lançant dans cette grande aventure de l'esprit, que, depuis la révolte des anges, mène le premier des aventuriers.

Espaces mouvants

On ne peut situer l'instrument cinématographique à sa vraie place dans la hiérarchie de l'outillage, sans se référer à quelques notions très générales.

C'est une évidence, qu'une chose qui n'est pas située dans l'espace, qui ne se trouve nulle part, n'est pas pensable comme réalité : une telle chose n'existe pas. C'est une autre évidence, qu'une chose qui n'est pas située dans le temps, qui ne se trouve ni dans le passé, ni dans le présent, ni dans l'avenir, n'est pas, non plus, pensable comme réalité : un tel événement n'a pas d'existence. Ainsi, toute réalité a pour condition nécessaire de pouvoir être située dans l'espace et dans le temps. Et toute représentation d'une réalité se montre d'autant plus efficace, d'autant plus convaincante qu'elle implique une localisation plus complète, à la fois, dans l'espace et dans le temps. Un bon instrument de représentation doit donc être capable de donner des images du monde, pourvues simultanément de leurs valeurs spatiales et temporelles.

Pendant très longtemps, cette synthèse des données de l'espace et des données du temps, dans une même figure, a constitué une difficulté quasi insurmontable. L'espace et le temps apparaissaient comme des valeurs absolument distinctes, qui exigeaient, pour leur claire compréhension, d'être traitées séparément. Cette habitude analytique de l'esprit ne fut pas d'abord sans utilité, mais vint le moment où elle devait être dépassée. Or, on connaissait nombre de procédés pouvant situer les objets dans l'étendue et on disposait de quelques appareils capables d'évaluer la durée des phénomènes, mais on manquait tout à fait d'un instrument qui sût dépeindre les choses, à la fois, dans leurs perspectives propres et d'espace et de temps. Cet instrument est enfin né : c'est le cinématographe.

Il semblerait que le cinématographe, puisqu'il peut réaliser une localisation complète de l'objet représenté, dût venir appuyer les conceptions les plus définies, les plus catégoriques, fixistes, de l'univers. Mais, si, effectivement et automatiquement, le cinématographe inscrit la dimension dans le temps avec la dimension dans l'espace, il démontre aussi que toutes ces relations n'ont rien d'absolu, rien de fixe, qu'elles sont, au contraire, naturellement et expérimentalement, variables à l'infini. D'une part, l'optique cinématographique permet de faire un point, général et unique, sur un relief quadridimensionnel; d'autre part, elle n'accomplit cette synthèse qu'en lui spécifiant une signification toujours particulière et relative. En définitive, loin de soutenir les systèmes absolutistes, elle les condamne.

Sans doute, bien avant la découverte du cinématographe, on connaissait une certaine relativité des valeurs spatiales. Abstraction numéro un,

schématisation extrême d'innombrables expériences, la notion d'espace constitue probablement la plus ancienne de nos idées, à la fois très vague par excès de généralisation et très rigide par vieillesse. Au cours de ces millénaires d'évolution psychique, que l'enfant semble revivre en quelques années, un incessant apprentissage, devenu ou resté inconscient, a plié l'homme à la commodité de connaître trois rapports de coexistence, de coordonner ses mouvements relativement à trois objets de repère, pour pouvoir saisir correctement la chose convoitée et se diriger comme il désirait aller. Ainsi se sont personnifiées les trois directions, les trois distances de l'espace, qui n'ont pas d'autre réalité matérielle que celle de l'usage que nous en faisons, que celle de leur fonction. Et la même expérience a suscité ces fantômes utiles de trois ordres de mesure, nous a ensuite appris à jouer assez librement de la perspective spatiale dans nos représentations graphiques et plastiques de l'univers. Rien ne nous étonne de la virtuosité et de la hardiesse, avec lesquelles cartographes, peintres, dessinateurs, architectes, maquettistes, ingénieurs, etc., symbolisent des volumes à trois dimensions, au moyen de figures planes à deux dimensions. A partir de ces schémas, nous concevons aisément le relief d'un continent ou d'un atome, d'une galaxie ou d'une molécule.

Cette facilité, avec laquelle nous sommes parvenus à spéculer sur les valeurs spatiales, provient d'abord de ce que nous percevons celles-ci principalement par les organes de nos sens extérieurs, dont les données sont à la fois relativement nettes et très variables. Nous mesurons les distances avec nos yeux, nos oreilles, notre nez même, avec notre tact aussi, avec notre sens musculaire. L'espace s'entend, se touche en quelque sorte et, surtout, il se voit. Or, comme on sait, la vue constitue, pour le développement culturel de l'homme, le sens majeur, celui qui nourrit l'intelligence avec le plus de richesse et d'exactitude. C'est parce que l'espace est visible qu'il peut être si facilement figuré de façon visible aussi et que ses figures sont si maniables, extensibles et compressibles à volonté, selon une infinie variété d'échelles, qui permet à notre imagination d'embrasser les structures de l'infiniment petit et de l'infiniment grand.

De plus, l'espace se représente dans l'espace, c'est-à-dire dans sa propre catégorie, dans sa propre espèce de concept. Les figures, par lesquelles se symbolisent les êtres à trois dimensions spatiales, sont, elles-mêmes, des êtres à deux dimensions spatiales. Entre ces signes et leur modèle, il n'y a qu'une différence de degré de réalité.

Ainsi, une nombreuse optique d'usage quotidien, a pu nous habituer depuis longtemps à nous servir de perspectives spatiales prodigieusement variées. Mais jamais avant le cinématographe, notre imagination n'avait été entraînée à un exercice aussi acrobatique de la représentation de l'espace, que celui auquel nous obligent les films où se succèdent sans cesse gros plans et *long-shots*, vues plongeantes et montantes, normales

et obliques selon tous les rayons de la sphère. A l'écran, l'œil peut être plus grand que la tête, et, à l'instant d'après, l'homme plus petit qu'une fourmi. Vu d'un avion, le village minuscule se balance comme une tache sur une feuille morte, portée par un vent léger. Mais, nous voici au pied du clocher, immobile et droit, qui nie qu'il ait jamais pu ou puisse bouger et qui, tout à coup, tourne sur lui-même, s'incline selon la courbe qu'une voiture décrit pour le quitter. Qui est-ce qui se déplace? Est-ce le voyageur ou le paysage? L'un et l'autre? Ni l'un ni l'autre?... Chacun peut maintenant vérifier de ses yeux qu'il n'y a pas un haut et un bas, mais trente-six hauts et trente-six bas interchangeables; qu'il n'y a pas de distance certaine, ni de grandeur fixe. Ce brassage d'une multiplicité infinie d'échelles et d'angles dimensionnels constitue la meilleure expérience préparatoire à la critique et à l'assouplissement de toutes les vieilles notions qui se prétendaient absolues, à la formation de cette mentalité relativiste, qui, aujourd'hui, pénètre généralement tous les domaines de la connaissance.

Temps flottants

Abstraction numéro deux, schématisation aussi d'une innombrable expérience, le temps est une idée également très ancienne mais plus difficile encore à penser que celle de l'espace.

L'expérience qui nous a appris à distinguer trois sortes de dimensions, perpendiculaires entre elles, pour nous orienter commodément dans l'espace, ne nous a enseigné, *grosso modo*, qu'une seule dimension de temps. Celle-ci a ceci de particulier que nous lui attribuons, toujours en gros, un sens rigoureusement unique, comme d'écoulement entre le passé et l'avenir. Cette irréversibilité constitue une donnée purement empirique, à laquelle il n'y a aucune explication. La dégradation de l'énergie, que l'on constate partout dans l'univers et qui traduit l'irréversibilité de la suite des événements, n'est, en effet, ni plus logique, ni plus absurde que le serait la diminution perpétuelle de l'entropie, si telle était la loi générale. Cette irréversibilité de la durée rend la notion de temps beaucoup moins maniable que celle de l'espace où il semble que nous puissions nous déplacer à volonté dans tous les sens autour de n'importe quel point.

Cependant, une analyse sommaire montre déjà que le temps contient le mystère d'une dualité, d'une unité en deux valeurs ou deux groupes de valeurs différentes, les unes extérieures, les autres intérieures à l'homme.

Sans doute y a-t-il aussi plus d'une acception de l'étendue. Si, par de nombreuses et nettes perceptions, nous acquérons une assez riche connais-

sance de l'espace extérieur, dans lequel nous nous mouvons, en outre, nous tirons de nos mouvements un certain sentiment d'espace vécu. Cette connaissance intérieure, cependant, soumet généralement ses velléités particularistes aux données spatiales externes et, nos jugements sur l'espace, nous avons si bien dû les abandonner au gouvernement des sens du dehors, notamment à celui de la vue, que, dans l'obscurité par exemple, nous nous trompons sans cesse dans l'évaluation des distances et des directions. Il arrive que le même but nous semble tantôt plus lointain, tantôt plus proche; que la même altitude ou profondeur nous paraissent ici effrayantes, là rassurantes. Néanmoins l'étendue subjective se laisse toujours ramener, sans grande difficulté, au modèle de l'espace physiquement expérimenté. Il se peut encore qu'il faille presque une troisième sorte d'espace ou situer les énormes intervalles de l'infiniment petit. Cet espace microscopique diffère bien de l'espace macroscopique d'abord par cela que les distances les plus courtes y sont celles qui éloignent le plus. Mais nous avons fini par concevoir la structure de cet espace infinitésimal comme inversement symétrique de celle de l'espace géométrique à notre échelle, qui reste donc le type unique auquel se ramènent toutes nos représentations spatiales.

Il n'en est pas de même pour le temps, quand, au lieu de l'évaluer par l'observation des mouvements extérieurs, l'homme interroge sa perception intérieure, dont les renseignements confus, divers, contradictoires restent irréductibles à une commune mesure exacte. Souvent il semble même qu'il n'y ait pas de durée du tout, dans un esprit absorbé par le présent au point d'être inconscient de soi et qui ne pense à penser un temps, que lorsque celui-ci a fui, que lorsqu'il n'est plus que l'erre d'un souvenir. Et ce temps intérieur est encore plus malaisément dénombrable que le temps physique, avec lequel il concorde d'ailleurs rarement, tantôt avançant, tantôt retardant sur lui, selon la faim ou la satiété, la joie ou le chagrin, l'intérêt ou la distraction ou l'ennui. Il y a là deux modes de temps, qui ne sont évidemment pas indépendants l'un de l'autre, mais qui ne sont pas, non plus, exactement superposables l'un à l'autre.

L'inconstance, le vague du temps vécu proviennent de ce que la durée du moi est perçue par un sens intérieur complexe, obtus, imprécis : la cénesthésie. Celle-ci constitue le sentiment général de vivre, dans lequel se somme et confond une foule de sensations indistinctes, recueillies par la sensibilité, très imparfaitement consciente, de nos viscères. Sensibilité primitive, fœtale, très animale, très éloignée de l'intellect qui, pour agir en paix, se met, chaque fois et autant qu'il le peut, en état d'inhibition, de manière à exclure les messages de la bête humaine.

Extérieur ou intérieur, le temps ne se touche pas et, surtout, il ne se voit pas directement. Or, nous ne comprenons et ne mesurons bien qu'à travers les yeux. C'est pourquoi les meilleures tentatives que l'on ait faites pour explorer la dimension temporelle, pour préciser les rapports

de succession, ont consisté à créer des moyens de voir le temps, d'en assimiler les perspectives à des perspectives spatiales, nettement visibles. D'où ces graphiques, ces diagrammes, ces tableaux chronologiques synoptiques, etc., que nous trouvons si utiles et qui présupposent déjà une parenté entre les dimensions de l'espace et la dimension du temps, puisqu'elles peuvent toutes être représentativement traitées de manière semblable.

Néanmoins, tous ces symboles ne peuvent donner, d'une suite d'événements, qu'une image pauvre, trop indirecte. Insuffisance qui tient à ce que le temps, ici, n'est pas représenté dans sa propre catégorie, comme l'est l'espace à trois dimensions dans l'espace à deux dimensions. Le temps ne se trouve pas représenté dans le temps, mais il est transposé en signes d'espace plan et immobile, en signes d'une tout autre espèce que la sienne et qui ne possèdent qu'un pouvoir évocateur tout à fait conventionnel, très faible. Surtout, ce qui fait que cette symbolisation arbitraire échoue à nous révéler aucune perspective temporelle vraie, c'est qu'elle est incapable de comprendre dans sa représentation et qu'elle est obligée d'en éliminer le facteur sans lequel il n'y a pas de rapports de succession, l'élément sans lequel il n'y a pas de temps : le mouvement.

Faute d'une traduction visuelle adéquate, il restait difficile de saisir qu'il pût y avoir une infinité de valeurs différentes sur l'échelle de la dimension temporelle, comme il y en a sur l'échelle des dimensions spatiales. Parce qu'elles dépendent à la fois du mécanisme astronomique et géo-physique, dont le mouvement paraît parfaitement régulier, et de l'organisme psycho-physiologique, dont le fonctionnement semble arbitrairement capricieux, les valeurs de temps se trouvaient paradoxalement tenues pour être, en un sens, absolument fixes, tout en étant, en un autre sens, très mal définies, perpétuellement fluentes, infixables. Chacun parvenait à s'imaginer sans peine, à voir avec assez de précision ce que pourrait être un monde rapetissé ou grandi en volume, un royaume de Lilliput ou une cité de Titans, mais personne ne savait penser l'aspect d'un univers à temps cent fois plus rapide ou dix fois plus lent que celui dans lequel s'inscrit notre vie. Bien peu de gens même concevaient que le rythme temporel pût être modifié, qu'il fût extensible et compressible, qu'il fût une variable. Il semblait que l'homme dût à jamais rester prisonnier de son temps terrestre et humain, dont rien ne réussirait à l'arracher pour lui révéler la diversité de la vie sous d'autres apparences de durée.

Si nous vivions dans un monde à température constante, nous ne connaîtrions aucune sensation de chaud ni de froid, nous n'aurions donc aucune idée de température : la température n'existerait pas. De même pour la couleur, pour le son, pour la saveur, pour la distance, etc. Nous ne percevons les choses que grâce à leurs différences, à leurs variations, à leur mouvement. Cette condition vaut aussi, et même essentiellement, pour la connaissance du temps, qui est essentiellement connaissance du

mouvement. Si toutes les durées étaient égales, si nous n'avions jamais le sentiment de vivre plus ou moins vite, le temps serait pour nous imperceptible, inconnaissable, inexistant. Et si, de ce temps pourtant multiple et divers, nous ne possédons qu'une notion si incertaine, c'est justement qu'inclus dans le système terrestre de références, nous y situons tous nos mouvements extérieurs dans un rythme général de succession, apparemment constant, pratiquement invariable.

La vraie machine à comprendre le temps doit donc être un instrument capable de faire voir les variations, les différences du temps, à grossir celles qui existent et, au besoin, à en créer de nouvelles, de même que le microscope et le télescope introduisent d'immenses variations de longueur, de largeur, de hauteur, au moyen desquelles nous explorons l'espace. De plus, cette vraie machine à connaître le temps ne doit pas transposer les variations temporelles en proportions spatiales, comme font les graphiques des statisticiens, mais elle doit représenter les changements de temps dans le temps même, en valeur de durée.

Depuis des siècles, l'homme possédait un dispositif, compliqué et rudimentaire, dont le fonctionnement implique la mise en œuvre d'un temps artificiel, modifiable à volonté. Cet embryonnaire outil à comprimer et à dilater la durée, c'est le théâtre. Tout spectacle, en effet, crée entre les actions qu'il représente, des rapports arbitraires de succession, qui définissent et font régner sur la scène un temps conventionnel, un temps fictif local.

Mais, le peu d'aptitude et d'habitude que l'esprit humain possède de lui-même à opérer sur la valeur temps, a fait que, jusqu'à la fin du Moyen Age, les auteurs et metteurs en scène de théâtre se sont appliqués à rendre le temps scénique aussi semblable que possible au temps historique. Ce réalisme temporel fut nécessaire tant que le public ne se trouva pas en état de comprendre une perspective, un raccourci du temps, où tout lui aurait paru incroyable, où tout aurait échoué à créer l'illusion dramatique. Au cours des siècles suivants, les classiques puis les romantiques purent utiliser des temps fictifs progressivement accélérés. Lentement, implicitement, la dimension temporelle s'assouplissait.

Cependant, toutes les perspectives théâtrales présentent un grave défaut. L'accélération n'y est nullement montrée; elle est seulement sous-entendue. On ne la voit pas. Elle n'a lieu que pendant les entractes, tandis que les actes se déroulent en gestes et en paroles, à la cadence normale. Il s'agit là non pas d'un continu accéléré mais de simples brisures, d'intermittences du temps ordinaire.

La vraie optique, les vraies jumelles permettant de grossir et de rapetisser le temps, pour voir ce qui s'y passe quand on l'étire ou quand on le comprime, c'est le cinématographe qui, tout à coup, les a fournies par les procédés du ralenti et de l'accéléré. Grâce au cinématographe, les variations de temps sont entrées dans le domaine expérimental. Désor-

mais, d'innombrables grandeurs et deux sens du temps peuvent être connus, comme sont connues de multiples grandeurs et de multiples directions de l'espace. Bien que l'étude du temps par le cinématographe soit à peine ébauchée, on peut affirmer assurément que, dans l'histoire du développement intellectuel de l'humanité, la plus grande importance de l'invention de cet instrument, ce ne sera pas d'avoir permis *Cabiria* et *Le Lys brisé*, *La Roue* et *El Dorado*, mais ce sera de conduire l'esprit à modifier profondément ses notions fondamentales de forme et de mouvement, d'espace et de temps.

L'accélééré et le ralenti nous montrent des fragments de l'univers, vus sous les aspects différents qu'ils reçoivent de temps différents. Dans tel film, le cinématographe démultiplie notre temps, le rend quatre fois plus lent par exemple, c'est-à-dire qu'il étire chacune de nos secondes de sorte qu'elle occupe quatre secondes de projection. Dans tel autre film, le temps cinématographique condense le nôtre; il peut être jusqu'à cinquante mille fois plus rapide, quand il résume, en dix minutes de projection, toute une année de la vie d'une plante. C'est dire qu'il contracte chaque seconde de notre temps, de façon qu'elle ne dure qu'un cinquante millième de seconde à l'écran. Grâce à l'espèce de miracle qu'est cette réalisation visuelle de la variance du temps, nous découvrons des apparences jamais encore vues, dont nous avons infiniment à apprendre.

D'abord, l'accélééré et le ralenti démontrent, par évidence, que le temps n'a pas de valeur absolue, qu'il est une échelle de dimensions variables. Démonstration extrêmement convaincante parce que, d'une part, elle s'adresse à la vue et d'autre part, elle produit des variations de durée dans la durée même. Elle inscrit un mouvement dans un autre mouvement, un temps dans un autre temps. Elle compare des vitesses différentes mais de même qualité, sans sortir de cette qualité, en les rapportant à leur axe spécifique de coordonnées référentielles.

L'enseignement relativiste de l'image animée se trouve appuyé par le caractère synthétique de la représentation à l'écran. L'intelligence humaine est ainsi faite qu'elle procède, principalement et d'abord, par voie d'analyse; secondairement et avec moins de facilité, par le moyen de la synthèse. D'habitude, nous concevons séparément les entités espace et temps; il nous faut plus ou moins d'effort pour imaginer l'unité espace-temps. Cette tendance naturelle à penser séparément les valeurs — parce qu'aussi celles-ci émanent de perception en partie distinctes — n'est pas étrangère à notre sympathie primitive pour les théories absolutistes et fixistes. Considérée dans un seul système de références, toute mesure n'a-t-elle pas beaucoup de chances d'y demeurer longtemps valable? L'illusoire permanence des dimensions spatiales vient alors confirmer l'illusion dans laquelle apparaît la constance du rythme temporel.

Au contraire, le cinématographe se révèle incapable de figurer un espace abstrait du temps. La projection à l'écran ne sait que donner auto-

matiquement la synthèse toute faite d'un espace-temps où les valeurs spatiales, ainsi que dans la réalité, sont indissolublement liées à leur valeur temporelle. Spatiales ou temporelles, ces valeurs n'ont d'absolu que d'être absolument variables selon les modalités de la prise de vues et de la projection. Deux espèces de relativité, de variance viennent ici se multiplier l'une l'autre, se conjuguer en une relativité supérieure, en une variance plus profonde.

Du point de vue de l'orthodoxie fixiste, de la foi dans l'absolu, la représentation cinématographique pêche donc par instabilité majeure, par défaut de finitude, élevé à la seconde puissance. Ce vice selon l'ordre classique est le prix dont il faut payer l'approche de la réalité qui n'apparaît ferme que tant qu'elle reste une vue lointaine et qui, dès qu'elle se sent cernée de près, se résout en flottements de probabilités de plus en plus lâches. Il faut se rendre à cette constatation choquante: d'une part, la précision et l'immutabilité, d'autre part la fidélité au réel, forment des qualités contradictoires en perpétuel balancement de compensation dans un équilibre toujours à retrouver. L'objet, ce postulat suprême, entretient autour de lui une zone hypothétique, dans laquelle la pensée ne peut pénétrer qu'en se colorant progressivement, elle aussi, de caractères conditionnels, qu'en renonçant à ses prétentions catégoriques, qu'en acceptant de certifier de moins en moins, qu'en se reconnaissant enfin une valeur purement problématique.

L'anti-univers à temps contraire

Les choses — voit-on à l'écran — ne se mesurent pas selon un étalon révélé; elles se mesurent seulement entre elles. En particulier, les plus mystérieuses parmi les grandeurs réputées fixes, celles qui semblaient venir réellement d'en haut, les grandeurs de temps, ont perdu de leur inaccessibilité, de leur secret, de leur rigueur. Le temps a cessé de passer pour une constante dont on ne savait pas imaginer les transformations. Le temps est devenu une variable dont les changements, tout comme les changements des variables d'espace, produisent une série illimitée de perspectives diverses, qui se combinent aux perspectives spatiales pour définir un nouveau relief, plus complexe, à quatre espèces de grandeurs mesurables. Le temps — nous le constatons de nos yeux — est une quatrième dimension des phénomènes.

Sans doute, il ne convient pas de pousser l'assimilation de la dimension temporelle aux dimensions spatiales jusqu'à l'identité. Les dimensions de l'espace nous paraissent immobiles, mais nous pouvons nous déplacer facilement dans leur cadre. Au contraire, la dimension de temps nous apparaît essentiellement mobile; elle semble un courant perpétuel,

un flux ininterrompu. Dans cet écoulement dont nous ne savons ni suspendre ni modifier le cours, nous nous sentons d'une impuissance totalement passive. Tantôt nous avons l'impression d'être immobiles dans ce temps qui, lui, se meut comme à travers nous. Nous avons le sentiment d'être le perpétuel présent, que le temps traverse, venant de l'avenir, s'en allant vers le passé. Tantôt nous nous sentons, nous, vivre du passé vers l'avenir, à travers le présent.

Si l'orientation de la dimension temporelle se laisse malaisément définir par des mots, c'est que ceux-ci expriment surtout des concepts d'origine visuelle et d'expérience spatiale. En disant que le passé est derrière nous et l'avenir devant, nous formulons des notions de temps en termes d'espace. Ainsi nous croyons mieux comprendre et mieux nous faire comprendre, tant les données venues de l'espace très visible dominant toujours en nous les données se rapportant au temps qui se manifeste beaucoup moins fortement et moins souvent à la vue. Dans la mesure où il nous fera acquérir une expérience visuelle des variations de temps, le développement de la culture cinématographique pourra, peu à peu, atténuer l'énorme prédominance des symboles de l'espace sur les symboles du temps dans les opérations de la pensée. Et ce ne sera pas là un mince changement, apporté à cette philosophie élémentaire, mais primordiale et humainement universelle, qui régit les jugements dont tout individu, même inculte — philosophe sans le savoir, comme Jourdain ignorait qu'il fût un prosateur — se sert continuellement dans le cours de la vie. En attendant, nous ne parlons encore de temps, le plus souvent, que par transposition dans l'espace. Ces métaphores ne donnent qu'une fausse clarté.

Quoi qu'il en soit de la difficulté à définir le mouvement du temps, on ne doute guère de ce que ce mouvement existe, ni de ce qu'il soit à sens unique. Ainsi, l'unique dimension temporelle se distingue nettement des trois dimensions spatiales par son caractère essentiel de mobilité pratiquement irréversible. Cette différence très frappante contribue à séparer, dans notre esprit, les notions générales d'espace et de temps.

Mais le cinématographe montre les choses tout autrement. Selon lui, non seulement les valeurs d'espace et de temps constituent des co-variants inséparables, mais encore le mouvement dans le temps devient parfaitement réversible. Avec la première possibilité de voir le monde vivre plus vite ou plus lentement, le cinématographe apporte la première vision d'un univers qui peut se mouvoir à rebours. Étrange spectacle dont l'homme, jusqu'ici, n'avait eu aucune idée, aucun soupçon, sinon comme d'une fantasmagorie à peine imaginable. Mystérieuse, folle chimère, monstre qu'on jurait inviable, mais que l'écran présente comme une autre réalité sensible. Révélation révolutionnaire, dont il semble que peu de spectateurs aient encore bien reconnu l'importance. On croit volontiers qu'elle ne mérite que le rire qu'elle suscite d'abord.

D'ailleurs, ce rire sonne d'une façon particulière : il ne signifie pas la joie du cœur mais le déroutement de l'esprit. Ce rire traduit une réaction de défense — provoquée par l'étonnement, par une secrète inquiétude — contre la portée subversive d'images qui opposent une si flagrante contradiction à la routine, tant de fois millénaire, de notre figure de l'univers. Un état mental possède aussi sa force d'inertie. Celle-ci commande le rire qui dissipe l'alarme, détourne de la recherche, évite le changement d'opinion, suggère que l'anti-univers, apparu à l'écran, n'est que le vain produit d'un artifice, dénué de toute signification réelle.

Objection facile d'un quiétisme qui tient l'inversion, l'accélération, le ralentissement du temps pour des apparences irréelles parce qu'obtenues par le moyen d'une certaine instrumentation. A ce compte, les cirques lunaires, les calottes polaires de Mars, les bâtonnets microbiens, les infusoires, les spermatozoïdes, les corpuscules de lumière, voire tout simplement la mouche sur le visage d'une actrice qu'un spectateur observe à la jumelle, ne mériteraient pas davantage de crédit, seraient de purs fantômes optiques. Sans doute, il faut penser qu'aucune réalité n'est tout à fait certainement réelle, qu'elle l'est d'autant moins qu'elle se situe plus loin de la limite des perceptions sensorielles directes et qu'elle résulte de la mise en œuvre d'un dispositif expérimental plus compliqué. En effet, à toute forme qui n'apparaît qu'à la suite d'une expérience, on ne peut attribuer, avant cette expérience et en dehors d'elle, qu'une existence virtuelle, latente, conditionnelle. Préalablement à l'analyse de l'eau, qui crée de l'hydrogène et de l'oxygène, ceux-ci n'existent qu'à l'état futur, c'est-à-dire qu'ils pourront ou qu'ils pourraient exister si on fait ou si on faisait l'expérience. Mais, si l'analyse n'a jamais lieu, cet oxygène et cet hydrogène n'existent, ni n'existeront, ni n'auront jamais existé dans la seule réalité actuelle de leur combinaison en eau.

A y regarder de près, les expériences ne peuvent guère prouver du présent au passé, et comme, en fait, la moindre observation est une expérience qui ne peut s'accomplir sans troubler, voire dénaturer, le phénomène constaté, il reste bien peu de ce qu'on appelle réalités, qui ne soient médiates et subrogées, inactuelles et factices, tout autant ou tout aussi peu réelles que les déformations du temps, présentées par le cinématographe. Il est donc injuste d'accorder moins d'existence à l'anti-univers d'un film projeté à contre-sens de l'enregistrement, qu'à un amas stellaire, aperçu dans l'oculaire d'un télescope, ou qu'à l'analyse chimique d'un corps quelconque par les raies spectrales.

L'ostracisme qui frappe les apparences à temps variable, produites à l'écran, la disqualification qui les taxe de fantastiques, procèdent, aussi et surtout, d'une autre raison : notre énorme manque d'habitude, notre maladresse insigne, notre quasi-incapacité d'opérer mentalement sur la valeurs temps. Quelqu'effort qu'on fasse, le temps demeure une notion si confuse, si fuyante, qu'on se prend à soupçonner qu'il s'agit là d'un

mythe. Le temps est une interprétation singulière, différentielle, du mouvement universel, comme on sait depuis Aristote, à laquelle nous accordons une réalité individuelle réellement inexistante. Puis nous nous étonnons de ce que ce fantôme échappe à notre chasse, traverse nos pièges sans y laisser de trace, soit immesurable, imperceptible dans certains de nos systèmes. Dans d'autres systèmes, cette espèce et cette quantité temporelles de mouvement consentent à se manifester peu ou prou. L'univers représenté à l'écran, qui met en évidence la plupart des mouvements par notre pouvoir de les faire varier dans ce cadre, constitue le système actuellement le mieux doué pour accréditer un certain réalisme temporel, lequel, d'ailleurs, se trouve fort éloigné de la foi classique en un temps absolu.

A l'écran, cette valeur temps, dont on ignorait l'élasticité, se révèle même plus déformable que les valeurs d'espace, puisqu'elle peut être inversée, devenir négative. Et l'inversion du temps ne reste pas un accident isolé; elle entraîne, dans tout le continu où elle se produit, une perturbation totale de la causalité. Sans doute, il ne suffira pas à un spectateur, pourvu du moindre esprit critique, de voir à l'écran, fût-ce cent fois, la fumée précéder le feu pour croire que la fumée soit la cause du feu. Mais il faut bien reconnaître que, dans la presque totalité des cas, ce que nous tenons pour des rapports de cause à effet, ne sont rien d'autre que des rapports de succession, simples ou complexes, immédiats ou médiats.

Ce n'est qu'à faux qu'on cite des exceptions d'autant plus célèbres qu'elles sont plus rares, comme celle du jour qui succède à la nuit, sans pourtant être tenu pour résulter d'elle. D'abord, la nuit succède aussi au jour, et ce second rapport de succession inverse donne naissance à une induction causale opposée à la première : les deux causalités contraires s'annulent. Il faut donc préciser que, seules, les successions à sens unique gardent, dans notre esprit, le privilège de paraître pourvues de la vertu déterminante. En outre, dans la suite nuit-jour-nuit-jour, c'est arbitrairement qu'on isole des successions nuit-jour ou des successions jour-nuit. L'analyse abusive d'une alternance continue, qui crée ces couples, y fait surgir l'apparence aberrante d'une succession intérieure entre leurs deux pseudo-éléments, alors que c'est le système tout entier, qui, dans son ensemble, suit un autre rythme, celui de la rotation de la terre sur elle-même par rapport au soleil. Entre le jour et la nuit, pas plus qu'entre la nuit et le jour, il ne peut y avoir de rapport causal, pour la raison qu'il ne peut exister de succession au sein d'une unité. Dans notre univers, lorsqu'une succession ne reçoit pas d'attribution causale, il faut toujours soupçonner qu'elle n'est pas une véritable succession à direction unique, qu'elle dissimule un double sens ou une coexistence injustement divisée en termes décalés.

Dans l'univers cinématographique, on voit que toutes les conséquences sont parfaitement réversibles; qu'il n'existe pas de succession à orientation

unique; que le rapport fumée-feu est tout aussi valable que le rapport feu-fumée. Assurément, cela ne prouve pas que le feu puisse être nécessité par la fumée (encore que le proverbe dise : Pas de fumée sans feu, ce qui implique une ébauche de causalité inverse), mais cela compromet la supposée détermination de la fumée par le feu et jette un doute sur le principe même de la causalité. Doute qui peut conduire à élucider quelque peu l'origine d'une induction dont l'utilité est fondamentale, mais dont la prétention est excessive, à passer pour vérité absolue, pour réalité essentielle.

Causes ballantes

Dans le monde à double sens temporel, que nous montre l'écran et qui réalise, tout au moins figurativement, le monde idéal de la dynamique classique aux formules idéalement réversibles, on se sent fort embarrassé pour retrouver ou reconstituer le déterminisme partout inséparable de cette même mécanique. Toute cause pouvant être son propre effet, tout effet pouvant devenir sa propre cause, rien ne distingue l'effet de la cause, sinon l'orientation du temps auquel on les confie. A son tour, la causalité se révèle être une variable directement subordonnée au sens du mouvement temporel. De plus, les deux qualités contraires du temps, connues grâce au cinématographe, s'avèrent incapables de rien modifier à chaque terme des relations dans lesquelles on les introduit, tantôt l'une, tantôt l'autre. Ainsi, non seulement la causalité est une variable inopérante. Il faut donc reconnaître qu'elle n'est pas un phénomène, ce que, d'autre part, admet aussi la conception statistique de l'univers.

Par la mobilité qu'il découvre en toutes choses, par l'espèce de fantaisie, qu'il fait apparaître dans toutes nos estimations d'espace et de temps, le cinématographe met aussi en évidence le caractère accidentel de tous les rapports de coexistence et de succession. Or, ceux-ci se trouvent à l'origine de toute idée d'un rapport de cause à effet, ou, plutôt ils constituent eux-mêmes, sous une autre appellation, cette idée elle-même, à laquelle ils transmettent, non par causalité, mais par identité, l'incertitude, le jeu, la variance dont ils viennent d'être reconnus porteurs. Ainsi, l'expérience cinématographique, en nous apprenant à rejuger, comme essentiellement relatives et variables, les grandeurs ressortissant aux deux premières catégories kantienne de l'esprit, nous enseigne encore, de ce fait, que la troisième catégorie ne connaît pas, non plus, de valeur absolue. Conjoncture jusqu'ici unique dans l'histoire de la culture, qu'un seul et même instrument agisse, d'une façon si directe et

si radicale, comme réformateur, à la fois, des trois ordres fondamentaux de la pensée, après avoir montré l'union profonde de deux notions non moins capitales : celle de la forme et celle du mouvement.

Contre cette importance attribuée à une novation dans les principes les plus généraux de l'intelligence, on peut soutenir d'abord qu'il n'est pas sûr du tout que la pensée guide le comportement dont elle ne pourrait être qu'un témoin par ailleurs inutile. La lumière des phares indique bien, à longue distance, la route que va suivre une voiture et, cependant, cette clarté ne gouverne pas le mouvement auquel elle est associée. Mais, directrice ou non, la lumière comme la pensée montrent, par leur changement, soit d'orientation soit de procédé, qu'il se produit une modification dans la marche de la machine ou de l'organisme, quelle que soit la cause de cet événement, si cause il y a.

On peut objecter aussi que ce renouvellement de l'idée reste sans effet pratiquement appréciable parce que la foi dans la valeur absolue des mesures spatiales et temporelles, ainsi que dans un déterminisme rigoureux continue à se montrer utile, voire indispensable, dans l'immense majorité des circonstances de la vie courante. Mais l'histoire et l'expérience directe nous enseignent que l'homme est incapable de penser inutilement. Ainsi, lorsque la pensée découvre qu'elle est en train d'évoluer de façon ou d'autre, il y a lieu de croire que cette transformation accompagne déjà un certain devenir de l'activité extérieure, dont l'expansion atteint des zones dimensionnelles plus ou moins éloignées du système centimètre-gramme-seconde, où se situe notre norme.

On peut soutenir enfin — comme il a été dit plus haut — que l'expérience cinématographique, qui paraît présider à une réforme idéologique ou tout au moins illustrer celle-ci, n'apporte que des images dénaturées, obtenues par un artifice arbitraire. Images éventuellement aberrantes quant à l'état actuel de la réalité. C'est là une réserve qui doit être prise en considération et, même, étendue à tout résultat de la méthode expérimentale, au sein de laquelle l'étude des variations du temps par l'accélération, le ralenti et l'inversé ne constitue qu'une application, parmi des milliers d'autres, d'un procédé de probation universellement tenu, à tort ou à raison, pour valable. Dans la mesure où une expérience, quelle qu'elle soit, peut prouver quoi que ce soit, l'inversion du temps, qui toujours substitue l'effet à la cause dans un film projeté à contresens de l'enregistrement, démontre que l'inversion des rapports de succession détruit l'habituelle causalité apparente et tend à y substituer le fantôme d'une causalité contraire. Ces deux causalités, symétriques, mais non superposables, peuvent, l'une autant que l'autre, n'être qu'un mythe statistique.

Le même phénomène apparaît comme cause ou comme effet, comme origine ou comme fin, selon la place qui lui est assignée dans une série,

selon la direction du temps, par rapport à laquelle cette série se trouve ordonnée. C'est le vecteur de la dimension temporelle, qui entraîne et oriente le continu auquel il appartient, dans le sens d'une certaine progression des événements. Ceux-ci s'en trouvent tenus pour engendrés les uns par les autres, comme de pères en fils, des antérieurs aux postérieurs. L'espace-temps se suffit à lui-même pour offrir l'aspect d'un champ de forces causales, dont les champs gravifiques, électriques, etc., sont des représentations dérivées, partielles.

Dans le champ terrestre, par exemple, tous les corps sont mus vers le centre de gravité du champ, à cause de la pesanteur. Mais ce qu'est cette attraction, cette pesanteur, comment et pourquoi elle agit, nul ne le sait; elle est cause, pure cause, cause-type. Or, à les examiner un peu, toutes les supposées forces causales, qui semblent agir dans le continu rationnellement déterminé, se révèlent être des concepts d'une vacuité égale à celle du concept de la pesanteur. Le même insaisissable rien qui est censé causer le mouvement des masses vers un centre d'attraction gravifique, ne paraît aussi que précipiter partout tous les événements vers un centre d'attraction temporelle. Réduite à sa nudité la plus essentielle, la cause de toutes les causes est une attraction qu'un certain point de l'avenir, qu'une sorte de centre du temps exercerait sur tout le contenu de son espace.

Sous le disparate d'innombrables énigmes particulières, la causalité cache le mystère, plus grand, d'une insondable simplicité. Derrière un masque de théâtre, qui est figé dans le tragique, il n'y a qu'un visage neutre mais vivant et capable aussi de traduire la joie. Derrière le rigoureux trompe-l'œil d'une nécessité causale bloquée dans un déterminisme qualitatif à sens unique, il n'y a qu'une suite quantitative dans le temps, sans cesse changeante et parfois réversible. Les fonctions de cause ou d'effet ne constituent que des aspects de localisation temporelle, que des figures de temps. Que le pôle attractif du temps soit tout à coup reporté dans le passé, aussitôt tout l'espace-temps devient apparemment le siège d'une causalité, d'une finalité et, en général, d'une logique diamétralement opposées à celles du continu qui se meut dans le sens des aiguilles de nos montres. Nos horloges ne nous indiquent pas seulement l'heure qu'il est, mais encore la cause et la fin qu'il fait.

C'est bien ce que nous montre l'expérience cinématographique, qui n'est point si isolée d'observations jugées plus scientifiques qu'elle ne puisse être confirmée par ces dernières. Par exemple, telle nébuleuse, nous la voyons aujourd'hui dans son état d'il y a exactement un siècle. L'expansion de l'univers peut faire que cette galaxie et notre globe s'éloignent, l'une de l'autre, tous deux animés d'une vitesse égale aux trois quarts de celle de la lumière. Au bout d'un an, nous pourrions voir la nébuleuse dans un état antérieur, datant de cent ans et six mois d'après notre chronologie. Donc, au cours du laps de temps, pendant lequel,

nous, nous aurons vieilli en vivant une année dirigée du passé vers l'avenir, la nébuleuse, elle, aura rajeuni sous notre regard, dévécu six mois dirigés de l'avenir vers le passé. Parce que nous n'avons pas l'occasion de le rencontrer souvent, un tel changement de rythme nous frappe comme s'il était miraculeux, mais il se réduit à n'être qu'un changement de distances spatiales, occurrence la plus familière qui soit. Le temps, c'est aussi de l'espace; la cause, c'est aussi du temps. Cette inextricable compénétration, cette complète interdépendance de l'espace, du temps et de la causalité, le cinématographe nous les rend maniables, visibles aussi facilement que par un jeu, que par un tour de physique amusante. Le miracle de Josué est devenu une récréation mécanique, une prestidigitation pour amuser et faire rire en société.

Il peut encore souvenir à quelques-uns de l'étonnement scandalisé, manifesté par certains interlocuteurs de l'un ou l'autre des frères Lumière, à chaque fois que ceux-ci se laissaient aller — même longtemps après la parution d'*Intolérance* — à avouer qu'ils tenaient le prodigieux développement du cinématographe comme art spectaculaire pour un accident d'importance secondaire. Ces inventeurs semblaient déconsidérer leur propre découverte, en continuant à n'y voir surtout qu'un instrument de laboratoire, qu'un jouet de savants. Il n'y eut presque personne alors, qui comprît la justesse de cette orgueilleuse modestie. Il se peut que, depuis, les Lumière se soient inclinés à admettre le prestige artistique de l'industrie cinématographique. Mais, sous ce radieux clinquant, la valeur la plus significative de l'invention du cinéma reste d'avoir apporté la possibilité d'expériences qui contribuent à promouvoir le relativisme aussi caractéristique de l'esprit de notre temps que l'humanisme et l'encyclopédisme furent caractéristiques respectivement de la Renaissance et de la Révolution. Par relativisme, on entend une forme de mentalité consciente de son incapacité de connaître ou de créer, dans quelque domaine que ce soit, des valeurs fixes et des systèmes absolus. Ce relativisme n'est pas à confondre avec la relativité einsteinienne, qui n'en constitue qu'une doctrine particulière et, d'ailleurs, contradictoire en partie, englobée dans un vaste vent de pensée, dont le souffle fait reculer et supplante le climat cartésien et kantien. Cet anticyclone se propage par le moyen de l'écran où de merveilleux personnages, de passionnantes intrigues vulgarisent subrepticement une philosophie révolutionnaire, ennemie de toute stabilité, destructrice de tout ordre ferme, diabolique assurément.

Malebranche, le plus intelligent des premiers cartésiens et leur meilleur théologien, reprenant un thème d'Aristote, intégrait Dieu, autant que possible, dans le mécanisme rationnel de l'univers, sous forme de cause première. Que cette cause originelle dût aussi apparaître comme fin dernière, la foi, pour rationnelle qu'elle prétendît devenir, n'en était pas à un mystère près et acceptait ce cumul illogique. Celui-ci ne se montra

gênant que lorsqu'il conduisit à soupçonner que la cause et la fin, la cause-fin ou la fin-cause, constituaient non pas des valeurs essentielles mais seulement des aspects fonctionnels, parfaitement détachables de la nature intime des choses. Si l'esprit s'habitue à une conception statistique, l'induction physique de Dieu, mère gigogne de tous les rapports de cause à effet, lui devient inutile. Déjà, dans la conception, actuellement courante dans le domaine scientifique, d'une causalité restreinte à l'état probable, facultative et approximative, on ne voit pas comment le postulat théologique peut s'accommoder d'une cause suprême, qui n'est plus que partiellement maîtresse de ses effets.

Pluralité du temps et multiplication du réel

Nous n'avons pas épuisé le scandale que nous propose l'anti-univers visible à l'écran.

La découverte de ce monde à l'envers nous a appris que l'appareil cinématographique fabrique, pour y inscrire les événements, une qualité particulière de temps, qui est toujours à dimension unique, mais à double sens. Si cette spécialité ne nous reste pas entièrement incompréhensible, c'est que nous en possédions déjà une certaine expérience psychique : il nous arrive parfois de rechercher un souvenir en partant d'éléments plus récemment enregistrés par la mémoire, pour redécouvrir un passé plus ancien. Certains de nos rêves peuvent aussi s'ordonner de cette façon-là. Mais, en général, nous accordons peu d'attention à notre vie mentale la plus intérieure. Largement extraverti, notre esprit néglige la fantaisie du temps intime, pour reconnaître le maximum d'importance à la notion de temps irréversible, qui lui vient des données sensorielles. Or, le propre des images animées est justement de pouvoir faire réapparaître et d'accréditer la réversibilité du temps — tenue jusqu'ici pour un artifice purement intérieur — comme résultat d'une expérience visuelle, recueillie au dehors.

Ainsi, nous pouvons déjà distinguer au moins deux sortes de temps : l'un réversible, l'autre irréversible. Les temps réversibles de l'expérience psychique et de l'expérience cinématographique, nous éprouvons qu'ils peuvent varier aussi quantitativement, c'est-à-dire qu'ils embrassent une gamme infinie de rythmes différents, plus ou moins lents, plus ou moins rapides. Par contre, le temps irréversible de l'expérience physique et physiologique nous semble, au premier abord, constituer une valeur homogène et stable. Mais cet aspect d'unité et de fixité ne résiste pas à l'examen. Dans le temps irréversible, on doit distinguer, en effet, le temps

cosmogonique (dont l'irréversibilité, d'ailleurs, devient douteuse) et le temps astronomique, auxquels, malgré leur parenté, on n'a encore découvert aucune commune mesure. Pareillement, on ne connaît toujours pas de rapport d'équivalence entre le temps géologique et le temps historique, pourtant proches l'un de l'autre, qui, tous deux, ressortissent de la même catégorie irréversible. Irréversible encore, le temps biologique, qui, lui, se montre variable par la vitesse variable des proliférations cellulaires. Enfin, le temps de la vie atomique, si peu connu qu'il soit, s'annonce capable peut-être de servir à l'établissement d'un étalon physique universel. Incomplète, cette énumération suffit cependant à montrer que nous pouvons concevoir plus ou moins clairement ou confusément une foule de temps qui demeurent difficilement comparables entre eux. Certains de ces temps se révèlent expérimentalement variables; d'autres, réversibles; quelques-uns, variables en quantité et réversibles.

Le temps cinématographique, qui forme, déjà à lui seul, une matrice de rythmes divers et qui présente variabilité de vitesse et réversibilité sous des aspects visuels particulièrement explicites, ne fait que mieux attirer notre attention sur la pluralité fondamentale de l'idée de temps. Nous appelons temps le résultat d'une cote mal taillée entre un grand nombre de données disparates, qui ne parviennent à s'accorder, quand elles y parviennent, que très approximativement; une moyenne souvent trompeuse, inconsciemment calculée à partir de valeurs parfois si différentes qu'elles ne devraient pas pouvoir être appariées. Assurément, il arrive qu'il faille opérer sur des pommes, des fraises et des noix, puis exprimer la somme ou la différence en fruits; seulement, on ne sait plus alors de quoi vraiment il s'agit. Ainsi, il n'existe pas de temps pur et uniforme, sinon comme symbole mécanique. Il y a un foisonnement de temps individuels, hybrides, juxtaposés ou incohérents, imbriqués ou contradictoires, que, pour les besoins de la vie courante, on force à se raccorder tant bien que mal à l'un d'eux, dont la supériorité sur les autres n'est que d'utilité pratique.

Cette pluralité du temps conduit à la compréhension aisée d'une certaine réversibilité du temps, sans avoir à prouver, d'ailleurs, que ce qui a été accompli une fois, puisse ou ne puisse pas être défait ou refait. Lorsque, sur deux voies parallèles, un train en devance un autre, on peut dire et même voir que le second train recule par rapport au premier. De façon analogue lorsque deux temps de même sens mais de vitesses très différentes viennent à se mettre en parallèles, il apparaît que les événements de l'un de ces temps rajeunissent, si on en juge selon les repères de l'autre temps. A supposer qu'il existe une autre Terre dans l'une des galaxies lointaines qui nous semblent en fuite, et que nous disposions de moyens d'investigation suffisamment puissants, nous pourrions voir, dans la symétrie temporelle inverse de ce monde hypothétique, les poursuivis poursuivre les poursuivants, les prédécesseurs remplacer

leurs successeurs, les vaincus triompher de leurs vainqueurs, les assassinés recevoir la vie des coups de leurs assassins. Ainsi, on saisit que ce qui signifie avenir pour un observateur, puisse signifier passé pour un autre, de même que notre bas se traduit par haut en Nouvelle-Zélande. Pas plus que de haut et de bas, il n'y a d'avenir ni de passé absolus, uniques, universels. Nous ne connaissons que des vitesses et des directions relatives, définies par comparaison, par différence entre elles.

Partout, toujours, la réalité d'un phénomène apparaît comme fonction directe d'une certaine pluralité de comparaisons, de relations spatiales et temporelles. Et, de même qu'il existe un seuil d'excitation, en deçà duquel aucune sensation ne se produit, il y a un seuil de localisation, c'est-à-dire de relation dans l'espace-temps, en deçà duquel la conscience n'enregistre pas de réalité. Chacun de nos sens n'est capable de connaître qu'une gamme limitée de certains mouvements. De part et d'autre de l'infrarouge et de l'ultraviolet, il n'y a qu'une nuit, dans laquelle cette machine à démultiplier les rythmes des ondes à photons, cette boîte de vitesses qu'est la rétine, ne sait plus calculer. De part et d'autre de l'infrarouge et du supra-aigu, il n'y a que silence. Pareillement, notre esprit n'est accordé à concevoir le réel que dans une certaine zone quantitative de données spatio-temporelles. S'il n'y a pas assez ou s'il y a trop de références, de part et d'autre de ces bornes de la réalité, rien ne peut exister pour nous. Entre les deux zones extrêmes de réalité naissante et de réalité évanescence, on peut tracer une courbe où se situent tous les degrés du réel, qui, d'abord croissants puis décroissants, varient de façon d'abord directement puis inversement proportionnelle au nombre de références, de dimensions, de rythmes que cumule un phénomène.

Toute réalité — et celle du temps — apparaît comme un phénomène quantifié et variable, fonction de sa pluralité. Le réel n'a pas de valeur absolue; il n'est pas une essence permanente sous une diversité d'attributs relatifs; il n'est, lui-même, qu'une fonction de relations. La plus extrême réalité que nous sachions atteindre d'un objet, c'est une fonction, ce sont des relations. Au-delà de cette existence fonctionnelle et relative, non seulement on ne réussit à rien établir de plus ferme, mais encore on a le sentiment, comme d'évidence, qu'il est vain de chercher, qu'il n'y a rien à découvrir. Telle est la fin de non-recevoir, à laquelle aboutit la quête de l'objet: il n'y a pas d'objet, pas de support, pas de permanence. Ce qui en tient lieu, ce qui en fait fonction, c'est aussi une fonction, un nœud de rapports variables, de simultanités et de successions approximatives, un multiple de relations mobiles dans l'espace et le temps, décorées en liens de nécessité, en enchaînement de cause à effet. Mais où est la substance qui tendrait ce réseau de mesures, c'est-à-dire de pensées? Tout est dimension et fonction de rien, dimension de dimension et fonction de fonction, dimension et fonction pures. Tel se révèle

un système de relativité vraiment générale. A cette philosophie créée par les machines des physiciens, qui vaut ce qu'elle vaut, qui est jeune mais qui mûrira et qui sera dépassée à son tour, le cinématographe apporte maintenant son énorme puissance de divulgation.

Que tout ne soit que pensée, l'idéalisme pur le soutient avec constance depuis quelques millénaires. Cependant, en s'ajoutant à ce vieux corps de doctrines, l'idéalisme machiniste et relativiste peut lui apporter renouvellement et précision, en s'écartant de la formule classique qui nie l'existence matérielle de la matière, considérée comme une illusion ou une hallucination. L'idéalisme nouveau prétend, au contraire, que la substance est un produit *réel* de la pensée.

La matière, expliquent les physiciens, se fait d'énergie, quand celle-ci se condense en grains, c'est-à-dire quand son action se trouve quantifiée et située par un nombre suffisant de mesures, de relations. L'énergie se transforme en matière, dès que l'esprit peut la penser dans le cadre complet de l'espace-temps. Ainsi, c'est la pensée qui, en définitive, opère la miraculeuse transmutation de l'immatériel en matériel ; c'est, soumise à certaines limites, la multiplicité de l'idée qu'on peut se faire de quoi que ce soit se trouvant encore à l'état de rien matériel, qui fait, de ce plus ou moins irréel, quelque chose de plus ou moins réel. Tout n'est que pensée, mais non pas toujours et partout de la même espèce de pensée. Quand une idée atteint une certaine densité, un certain nombre, elle émerge du domaine de l'esprit, elle cesse de paraître un phénomène purement intérieur, une réalisation mentale et immatérielle ; elle se produit dans le monde extérieur comme une réalité physique ; elle devient une pensée matérielle, un objet.

Cette création de la réalité par la pensée apparaît très clairement dans les résultats auxquels a abouti la mise en œuvre de l'importante instrumentation dont, de plus en plus, se sert la science. Par exemple, les instruments qui ont multiplié les composantes pensables de la vague idée qu'était l'électricité, impondérable et à peine mesurable il y a deux siècles, en ont fait un groupe de corps quasi tangibles : les électrons. De même, dans la mesure où se compliquait le faisceau de références permettant de situer des maladies, celles-ci quittaient le rang de pures entités, aspects du courroux des dieux et de la virulence des démons, pour se transformer en actions de vapeurs, de fluides, d'humeurs peccantes — conception déjà semi-matérielle — et, enfin, en intoxications microbiennes, en floculations de colloïdes. Tant que la fonction visuelle ne pouvait être pensée que confusément dans son ensemble, les vitalistes trouvaient à y placer une âme de l'œil. Mais, parce que, dans cette âme, peu à peu, se trouvèrent définis d'assez nombreux rapports spatio-temporels, bientôt elle ne fut plus qu'un complexe de réactions bio- et photo-chimiques. Dans tous ces cas et des milliers d'autres, ce sont des instruments qui, en créant de nouvelles apparences et de nouvelles relations,

ont étoffé la pensée au point de lui permettre de créer de nouvelles réalités. Que celles-ci gardent quelque chose du caractère imaginaire des mythes auxquels elles succèdent, nul ne peut sérieusement le contester. Cependant, nul ne peut, non plus, sérieusement nier que les sécrétions de l'hypophyse et du corps jaune soient tout de même des symboles plus chargés de réalités fonctionnelles que la métaphore du carquois et des flèches d'Eros. Les instruments, en multipliant la pensée, ont multiplié le réel.

A cette prolifération de la réalité matérielle par alourdissement quantitatif des représentations idéales, l'instrument cinématographique apporte sa part qui n'est pas des moindres. En effet, le cinématographe distingue dans la pluralité du temps et y ajoute une nouvelle espèce de temps, extrêmement déformable. Ce temps-là n'est nécessairement ni uniforme, ni uniformément accéléré ou ralenti, et les figures qui se trouvent déplacées dans un tel mouvement, ne restent pas semblables à elles-mêmes. Ainsi, dans un film de ralenti, enregistré de sorte que la valeur temps y passe, en cours de prise de vues, du rapport 2 au rapport 14, on voit bien que les images successives d'un même geste ne sont pas superposables. En utilisant, pour la représentation d'un même modèle, des dispositifs qui fassent jouer non seulement le ralentissement variable mais encore l'accélération variable et l'inversion du temps cinématographique, on verrait aussi que, des apparences ainsi obtenues, aucune n'est égale à une autre. Inconstante mobilité des formes, qui, d'abord, rencontre naturellement la méfiance de notre esprit empiriquement dressé, depuis on ne sait combien de siècles de siècles, à rationaliser l'expérience d'un continu euclidien, plutôt galiléen même que newtonien, cartésien aussi, c'est-à-dire homogène, non déformant et indéformable, partout et toujours identique. Mais, d'autre part, comme une prodigieuse richesse, l'écran révèle un foisonnement d'êtres qui n'avaient pas encore existé. Le temps, sans lequel il n'y a d'idée complète, ni vraie ni fausse, de rien, vient à être lui-même diversifié à un point qu'on ne savait jusqu'ici imaginer. Désormais, une pluralité supplémentaire peut compliquer, alourdir, matérialiser une foule de symboles, en les dotant d'innombrables réseaux de relations inédites, toujours modifiables, sans cesse renouvelées.

Ainsi, le cinématographe détient un pouvoir de multiplication du réel, supérieur à celui de tout autre instrument jusqu'ici connu et utilisé, parce qu'à l'écran, nous rencontrons, pour la première fois, une représentation visuelle d'un univers transcartésien, d'un espace-temps hétérogène et asymétrique, d'un continu à quatre inconstantes, où la forme est fonction d'un mouvement variablement varié, dont elle suit la mobilité. Cet étonnant pouvoir, il est vrai, on ne l'emploie encore que par le détour du spectacle amusant, timidement, d'abord par ignorance, ensuite par une sorte de crainte obscure, de vague répugnance devant un mystérieux dan-

ger. Danger il y a. Souvent, ce n'est pas impunément que l'on met en œuvre la puissance et l'intelligence de machines à peine nées, mal domestiquées, sauvages, qui obéissent plus ou moins à la gouverne humaine et qui, plus sûrement, gouvernent l'homme. On ne sait pas encore ce que fera ou ne fera pas la bombe atomique et si la désintégration ne dévorera pas, d'un coup, ses dompteurs avec toute leur espèce. L'extraordinaire force réalisante, matérialisante, du cinéma rayonne déjà à travers la banalité des scénarios, au récit desquels on l'emploie, pour brûler de conviction des populations entières. Avant d'écraser le Japon, les électrons mobilisés se sont contentés de percer un petit trou dans le gilet de Pierre Curie.

L'hérésie moniste

Le cinématographe nous est apparu comme le propagandiste d'un irréalisme qui tient la fonction pour dernière substance, la relation immatérielle pour seule réalité matérielle. En même temps, le cinématographe, parce qu'il crée des rapports nouveaux entre les figures du monde, agit comme un génial augmentateur de la réalité des choses. Ce double rôle du même instrument n'est pas contradictoire, puisque les réalités révélées à l'écran ne sont, comme toute réalité, que des groupements de références, que des nœuds d'idées, d'autant plus aptes à être matérialisés qu'ils se montrent plus riches fonctionnellement.

L'univers cinématographique peut encore sembler exposé à une autre contradiction. On sait qu'à l'écran, par de simples variations de la perspective spatio-temporelle, notamment par le jeu de l'accélééré et du ralenti, on obtient une mobilisation générale des formes : des cristaux végètent et se déplacent; des plantes agissent et s'expriment; des visages et des gestes humains s'abêtissent et s'animalisent; des êtres vivants involuent et se minéralisent, puis, à volonté, se réaniment, retrouvent leur intelligence et leur âme. Ainsi devient évident le caractère arbitraire et relatif des frontières, par lesquelles nos classifications ont voulu segmenter la continuité des formes, compartimenter l'unité de la nature. Ainsi, de proche en proche, s'effritent les cloisons étanches établies entre l'inerte et le vivant, le mécanique et l'organique, la matière et l'esprit, le corps et l'âme, l'instinct et l'intelligence. Toute forme n'est qu'un moment d'équilibre dans le jeu des rythmes dont le mouvement constitue partout toutes les formes, toute la vie. Le vieux monisme de la kabbale, de l'alchimie, de tant de doctrines ésotériques, se trouve à nouveau prêché, toujours sur le mode confidentiel, dans la pénombre de vastes salles. Mais, cette philosophie d'unicité ne s'oppose-t-elle pas à la pluralité essentielle du réel, que le cinématographe enseigne aussi ?

Dans les religions évoluées, il semblerait que la croyance à un dieu unique dût présider à l'édification de doctrines purement monistes. On pourrait donc s'attendre à ce que le cinématographe moniste, en contredisant ici ses tendances diaboliques, vînt, pour une fois, soutenir le mythe divin. S'il n'en est rien, c'est que le monothéisme a dû se construire une philosophie dualiste. En effet, à partir de ses postulats traditionnels, la théologie se développa sur deux plans très différents : l'un rationnel, l'autre moral. Aussi, pour permettre à Dieu d'être l'un et le tout, en même temps que la perfection de la justice, voire de la bonté, le monothéisme fut obligé de rejeter, hors de ce tout divin, une masse d'éléments devenus incompatibles avec l'affinement de l'éthique. D'où une doctrine qui divise l'univers en un empire noble et un empire bas, en bien et en mal, en esprit et en matière, en Dieu et en Diable. Ce dualisme essentiellement qualitatif, qualitativement irréductible, qui ne peut passer pour monothéisme qu'à la faveur d'une absence quasi totale d'esprit critique, forme ce qu'on appelle communément le spiritualisme et qui, en fait, est la seule conception vraiment matérialiste du monde, la seule qui admette l'existence d'une pure matière par opposition à un pur esprit.

Les monismes authentiques, idéalisme et matérialisme purs, ne peuvent, en effet, se réclamer ni de l'esprit ni de la matière en tant que principes antagonistes, puisqu'ils ne les distinguent pas l'un de l'autre et ne les connaissent pas comme qualités différentes. Pour des homuncules qui verraient tout en rouge ou tout en vert, il n'y aurait ni vert ni rouge, parce qu'il n'y a pas de couleurs, complémentaires ni autres, dans une vision monochromatique. Dans le vert exclusif comme dans le rouge exclusif, il y a seulement des degrés différents d'intensité lumineuse. Et les voyeurs de rouge seul ainsi que les voyeurs de vert seul parleraient le même langage, apprécieraient uniquement l'ombre, la pénombre, la pleine clarté. De façon analogue, s'il n'y a que matière ou s'il n'y a qu'esprit, c'est qu'il n'y a ni matière ni esprit, mais quelque chose ou rien qui est, simultanément, plus ou moins matière, plus ou moins esprit, qui est matière et esprit.

En ce sens, depuis des années, la science, notamment la physique elle-même, a cessé d'être matérialiste. Elle n'oppose pas l'atome matériel à la radiation immatérielle, elle les inscrit dans le même schéma de généralité mathématique et de possibilité phénoménale; elle les montre unissables, concourants, coopérants, formes étroitement apparentées, procédant l'une de l'autre, interchangeables. Aujourd'hui la physique embrasse aussi un domaine de haute spiritualité, où l'objet n'existe encore qu'à l'état virtuel, et toute une suite ininterrompue de règnes sans frontière, intermédiaires entre la pensée et la chose, où le mouvement se situe, où la fonction se fait poids, où la matière, fille du nombre, devient, sans cesser d'être un rythme, une éventualité, une idée.

Par contre, le dualisme théologique reste le refuge du matérialisme

qui, pour isoler artificiellement l'âme et la vie, ne veut naïvement connaître, d'une foule d'êtres, que les apparences les plus brutes, que nous en donnont le sens. La catégorique simplicité qui oppose, dans la création, la pureté du pur esprit à l'impureté de la pure matière, l'antithèse manichéiste et cartésienne, janséniste et bergsonienne, a été, depuis l'origine des religions et des philosophies, l'assise, le dogme fondamental, le germe d'incohérence aussi, le point de rupture de toute l'idéologie officiellement admise, dont l'hypothèque pèse encore lourdement jusque sur les rudiments de pensée et les moindres propos de l'homme de la rue, notre contemporain.

Le dualisme classique est une pluralité double de qualités, les unes spirituelles, les autres matérielles, qui se veulent incommensurables entre elles, d'un groupe à l'autre. D'où d'insurmontables difficultés dans toute tentative de construction de l'univers, quand l'expérience oblige continuellement à confronter les éléments appartenant à chacun des deux ensembles qualitatifs. D'autre part, le pluralisme du réel, tel qu'il est indiqué ou confirmé par le cinématographe, bien qu'il soit non pas seulement double, mais infiniment nombreux, reste réductible à l'unité, car il s'agit d'un pluralisme exclusivement quantitatif. S'il existe, au sein de celui-ci, toutes sortes de qualités infiniment diverses, elles ne prétendent cependant pas être d'essences différentes et inconciliables; elles admettent toutes, bien au contraire, la même origine, la même nature profonde; elles sont, toutes, des effets du nombre, des aspects de la quantification du mouvement-forme, effets et aspects parfaitement déductibles les uns des autres et mariables les uns aux autres.

Effectivement, dans la représentation cinématographique, pour faire passer, par exemple, telle forme de l'inertie cristalline à la vie végétale ou animale, il suffit de modifier le rapport entre les vitesses d'enregistrement et de projection, c'est-à-dire de douer cette forme d'un autre rythme temporel, ici plus rapide. Or, qu'est-ce que le rythme temporel, qu'est-ce que le temps, sinon une dimension, une mesure des mouvements d'un phénomène? La transmutation de l'inerte en vivant, du minéral en végétal, d'une qualité spécifique en une autre, résulte d'une accélération ou d'un ralentissement de mouvement, d'une augmentation ou d'une diminution de vitesse, de quantité relative de temps. C'est par une multiplication de leurs propres mouvements fonctionnels, que la pensée devient matière, que la matière devient organisme, que la réaction bio-chimique devient pensée, en fermant un cycle que voulaient déjà désigner et dissimuler tant de vieux symboles, enseigner et garder tant de vieilles doctrines initiatiques.

Si la qualité n'est pas construction du nombre, elle reste incompréhensible, comme une essence inanalysable, qui exige sa création particulière, spécifique. Autant de qualités, autant d'essences, autant de créations premières. Mais la loi d'économie, qui ne laisse vivre que ce qui sert, veut

que périssent aussi les mystères qui sont devenus inutiles. Ainsi, la plupart de ces spécificités, sinon toutes, qui faisaient de la nature comme un peuple de personnalités non pareilles, impénétrables à l'intelligence, trouvent aujourd'hui, sur le plan mathématique, leur commune mesure d'analyse et le moyen commun d'expression de leurs formes. Ces orgueilleuses essences qui se prétendaient intangibles, ne sont encore que des attributs nombrés de quelque chose dont on ne sait rien d'autre que cela qu'il est nombrable. Par exemple, les centaines de couleurs, les milliers de teintes, dont le ciel, la mer, la montagne se parent à l'aurore ou au couchant et qui hypnotisent le spectateur dans une extase mystique, nous savons qu'elles ne sont, toutes, qu'une seule espèce de vibration, de mouvement, qui ne varie que par son rythme, que par sa quantité de temps, que par son nombre.

Le mystère, à vrai dire, ne disparaît pas mais il se résume, il se concentre. Tout phénomène revient à n'être qu'un acte accompli par très peu d'espèces différentes de corpuscules ou, même, de possibilités corpusculaires, qui diffèrent davantage seulement par les nombres, selon lesquels leurs groupements s'organisent et se meuvent. Ces corpuscules matériels eux-mêmes, ainsi que leurs radiations immatérielles, ne sont d'ailleurs pas loin d'avoir résolu leurs dernières différences dans une unique nature commune, l'énergie, qui ne se diversifie que par quantifications différentes, que par nombre. Or, qu'est l'énergie, tout au moins l'énergie actualisée, sinon mouvement? Toute chose n'est donc que mouvement quantifié, c'est-à-dire mouvement pensé au moyen de l'espace temps. Et voilà pourquoi, comme le montre l'expérience cinématographique, dès qu'on modifie le rythme temporel dans lequel un phénomène est représenté, celui-ci se trouve comme miraculeusement dénaturé, trans-spécifié, rejeté d'une catégorie dans une autre.

Tout le matériel et l'immatériel n'est fondamentalement que mouvement. Mais mouvement de quoi? De cette véritable essence des choses, qui serait la chose mue, nous savons seulement qu'elle doit être mobile et nombrable, donc nombreuse aussi. Le nombrable mobile, le nombre en mouvement, le mouvement plural et quantifié, tel est le support absolument dénué de consistance, l'aliment totalement dépourvu de réalité matérielle, sur et avec lequel la pensée construit le réseau de relations, de localisations spatio-temporelles, qui constituent, en fin de compte, tout le réel solide et pondérable.

Ce système, Pythagore et Platon, s'il n'est pas sûr qu'ils l'aient inventé, en ont assurément tracé un schéma. Les machines de notre époque nous obligent à le repenser. D'Einstein à Millikan, de Planck à de Broglie, les investigations des grands savants contemporains le confirment. De Ribot à Poincaré et d'Eddington à Bachelard, les études des grands philosophes modernes le précisent. L'essence est nombre, enseignait le sage mystérieux de Crotone. L'essence est idée, professait le magistral disciple

de Socrate. L'essence, suggèrent nos instruments actuels, est idée de nombre en mouvement. La métaphysique, par quoi Aristote entendait seulement les à-côtés de la physique, est devenue la protophysique, le fondement de toute connaissance, la plus réaliste des sciences.

L'hérésie panthéiste

Parce que son organisation native est celle d'un appareil à faire varier les vitesses de temps, le cinématographe, comme tous les spécialistes, tend à exagérer peut-être l'importance de sa spécialité, à proposer de tout expliquer sous le jour de la déformation temporelle. Cette tendance trouve à s'exercer d'autant mieux qu'elle correspond à une réaction normale, de curiosité et d'engouement, dans notre esprit rendu enfin conscient de sa précédente pénurie d'intuitions concernant le temps. Sans doute, le cinématographe n'est pas absolument le seul instrument qui, tout récemment, ait fait apparaître les valeurs de temps dans le champ de l'expérience et qui ait créé ainsi un temps dirigeable. Mais, dans les domaines de l'astro- et de la microphysique, où, principalement, cette nouvelle économie du temps dispose aussi de moyens de s'accréditer, elle n'offre que des formes abstraites ou très indirectement sensibles, qui attirent l'attention seulement de quelques initiés. Par contre, l'écran est bien le premier lieu où la masse d'un public moyen puisse acquérir, par connaissance visuelle, aussi directe et aussi éloquente qu'il soit possible de l'imaginer, une notion d'espace à temps variable.

Ainsi s'est déjà ouverte une nouvelle ère philosophique, que le cinématographe ne doit certes pas prétendre avoir inaugurée, mais dans laquelle il est jusqu'ici seul à jouer le rôle indispensable d'appareil vulgarisateur. C'est en bonne partie grâce à cette machine que nous paraissent si périmés aujourd'hui les systèmes de l'ère kantienne à peine close, qui posaient le temps comme un élément simple de la pensée, révélé et immuable, et qui, eux-mêmes, avaient succédé aux systèmes de l'ère purement cartésienne et spinozienne, dont l'architecture, plus fruste encore, n'explicitait guère la durée. S'il n'est, cependant, pas juste de reprocher à Descartes et à Spinoza d'avoir si peu connu le temps, ni à Kant de l'avoir tant méconnu, puisque ces philosophes manquaient de moyens expérimentaux qui leur pussent fournir matière à penser et repenser le temps, il serait injuste aussi de blâmer certains théoriciens actuels de développer, peut-être avec quelque exagération, la fonction du temps dans leurs systèmes, quand l'expérience moderne crée des données qui obligent ces observateurs à concevoir et reconcevoir sans cesse des normes temporelles différentes. Encore une fois, remarquons ici que ce sont des instruments, des mécanismes, qui sont les grands responsables de la transformation

des philosophies à unique et fixe valeur de temps, en philosophies à temps multiple et variable, à temps miraculeux.

Miraculeux, tel apparaît d'abord, à tous les spectateurs, le temps qui règne à l'écran et qui entretient là comme une dernière réserve du féérique, comme un parc international du merveilleux, où l'homme préserve de l'extinction totale l'espèce vieillissante du prodige. Avant d'être disséqués parfois jusqu'à leur squelette abstrait, les aspects de l'univers, révélés par la souplesse de l'espace-temps cinématographique, sont toujours et restent souvent à jamais de mystérieux fantômes, surgis d'un nouvel au-delà et y retournant s'évanouir, aussi étonnants par leur apparition que par leur disparition.

Sous ce jour brut de mystique, la désorganisation du normal, qui conduit par analyse à la désintégration du réel, nous réapprend le miracle. Tout le monde croyait savoir ce qu'est la germination d'une graine et personne ne jugeait plus digne d'attention un phénomène si banal. Mais voici qu'à l'écran, un vulgaire haricot, deux cents fois grossi dans l'espace, dix mille fois accéléré dans le temps, se gonfle de toute sa puissance de vie, tressaille dans les affres de l'enfantement, se distend puis se contracte dans l'effort, se ride d'épuisement, se déchire enfin, éclate, laisse jaillir un stylet, un ver, un doigt, comme un bec de poussin émergeant de sa coquille. Ce bec s'ouvre en deux tentacules qui s'allongent, hésitent, tâtonnent, expérimentent, apprennent à distinguer le haut et le bas, à choisir entre les ténèbres et la lumière, entre leur bien et leur mal, et qui construisent ainsi un système d'univers, simple mais suffisant et nécessaire pour y diriger leurs mouvements. Ceux-ci sont loin d'être parfaits d'emblée. Dans leurs obscurs calculs d'orientation, la tige comme la racine commettent des erreurs, les corrigent, s'écartent de la verticale, tendant à y revenir, décrivent autour d'elle une interprétation spirale approchée. Comme l'homme, elles se laissent abuser et stimuler par de faux soleils, déprimer par de fausses nuits. Leur geste rappelle ceux des tout petits enfants qui, pour saisir un objet, lancent leur main d'abord un peu trop à gauche, puis un peu trop à droite, ou trop loin ou trop près, et qui encadrent le but visé d'un réseau de relations, progressivement resserré jusqu'à un degré de précision, assurément encore imparfait mais pratiquement suffisant. Ainsi vue grâce au cinématographe, une germination n'est pas un mystère, pas un miracle; elle est le mystère de cent mystères, le miracle de mille miracles. S'agit-il de botanique ou, ensemble, de chimie et de mathématique, de psychologie et de physique, de géométrie et de mécanique? Non seulement la vie est partout, mais aussi l'instinct et l'intelligence et l'âme.

La transformation des apparences dans la variabilité de l'espace-temps cinématographique nous guérit de notre inattention, de notre aveuglement par l'habitude. Sous leur innocent air d'aller de soi, les conjonctures les plus communes, les plus claires, celles qui n'exigeaient plus

aucune explication, révèlent soudain une complexité stupéfiante et une inexplicable obscurité. Le cinématographe rend l'acuité de l'étonnement à notre regard et à notre esprit, usés par la routine des aspects et des problèmes trop coutumiers. Eckermann fait dire à Goethe que l'étonnement est l'attitude spirituelle la plus noble. C'est, en tout cas, la plus féconde dans un climat mental d'inquiétude suffisante.

Devant le spectacle de la nature, renouvelé par la représentation cinématographique, l'homme retrouve quelque chose de son enfance spirituelle, de l'ancienne fraîcheur de sa sensibilité et de sa pensée, des chocs primitifs de surprise, qui ont provoqué et dirigé sa compréhension du monde. Ainsi, devant ces merveilles que sont la naissance d'une plante ou la multiplication de cristaux, vues à l'accélééré, la reptation de l'eau ou du feu, vue au ralenti, l'explication qui s'impose d'abord au spectateur, appartient au vieil ordre animiste et mystique. La vie est une essence universelle, manifestation primordiale de l'existence divine. Puisque la même vie meut toutes les apparences, le même Dieu, unique et un, constitue le principe immanent de toute chose.

D'un tel panthéisme moniste, Spinoza donne, sans doute, la formule la plus rationalisée mais viciée, en son centre, par l'impossibilité de renier tout à fait le matérialisme physique de la conception dualiste, qui régnait presque sans partage à l'époque. C'est à établir une physique de Dieu, que prétendait le philosophe. Il y échoua, faute de connaître un système d'échange entre les deux substances cartésiennes fondamentales, incompatibles par définition entre elles : la pensée et l'étendue, le volume, le solide. Mais, pour nous, les développements de l'ultra-physique nous habituent à admettre presque facilement l'articulation entre l'esprit et la matière ou, plus exactement, leur profonde consubstantialité. La matière, savons-nous, n'étant qu'énergie approximativement localisée, c'est-à-dire mouvement quantifié, organisation de nombres, constitue une réalité en quelque sorte amphibie, à double forme de vie, dont un stade, virtuel et mathématique, contient les probabilités qui régissent ses propres mues en phénomènes de l'autre stade, matériel, pondérable, déterminé. Le principe est inhérent à l'objet, comme l'objet est intrinsèque aux nombres qui le font. La matière et l'esprit ne sont que, l'un de l'autre, des modes interchangeables. Dieu, s'il est esprit par excellence, doit aussi former la matière par excellence, y résider, être elle. Aujourd'hui, la piété de quelques savants conçoit volontiers Dieu mathématicien. Il ne s'agit pas tout à fait de cela. Il s'agit de Dieu qui est la mathématique elle-même, dont l'univers constitue une opération sensible. Ce panthéisme pythagorique et platonicien, cette mystique de l'algorithme représentent la manifestation la plus abstraite, et en ce sens, la plus élevée de la tendance religieuse, qu'il faut reconnaître très difficilement coercible.

La fonction fondamentale de l'esprit humain est celle d'un miroir qui

serait en même temps une machine à calculer algébriquement, et machine fort compliquée. Tout homme, même si, consciemment, il ne sait rien et n'a jamais seulement entendu parler de calcul infinitésimal, différentiel, intégral, ni d'opérations sur les groupes et les ensembles, inconsciemment met sans cesse en œuvre tous ces procédés mathématiques pour former le moindre jugement, la plus simple appréciation. Estimer, comprendre, imaginer, cela revient toujours à compter dans le cadre des algorithmes organiques de l'intelligence. Une machine comptable, dès que ses rouages tournent, produit et ordonne des chiffres, sans se préoccuper de leur degré de réalité ou d'irréalité, de vérité relative ou absolue. L'esprit, dès qu'il est mis en branle, produit et ordonne lui aussi, des nombres, mais, à ces nombres, il prête foi; il ne se limite pas à les considérer sous le seul jour de leur vérité pratique, de leur utilité; il en exige une signification transcendante, une vérité éternelle.

Cependant, nous voyons trop bien, maintenant, comment se fabriquent les éléments de cette transcendance et le peu de sûreté qu'ils peuvent lui donner. A un système pensant de deux miroirs parallèles, il suffirait d'un seul objet, parfaitement asymétrique et exactement borné, pour concevoir un univers multiple, symétrique, illimité, l'harmonie des nombres et des formes, l'infinité de l'étendue. Ainsi on aperçoit que toutes nos constructions idéologiques, si elles ont peut-être, à leur point de départ, quelque rapport avec une fonction d'objet, sont surtout des créations spontanées, nourries principalement d'elles-mêmes, faisant connaître non pas tant une réalité, déjà virtuelle en soi, que la forme du mécanisme intellectuel, dans lequel se reflètent ces possibilités de réel. La symétrie des formes, le rythme des mouvements, c'est en nous et par nous seulement qu'ils se constituent et qu'ils existent; c'est de nous qu'ils sont émis, hors de nous qu'ils sont projetés en figure d'univers. Ces étonnantes homologies entre le macrocosme et le microcosme, ces merveilleuses correspondances entre ce qui est en haut et ce qui est en bas, que révéraient les kabbalistes et qu'admirent aussi les savants contemporains; cette évidente unité du style architectural, que l'on croit constater de l'atome à la galaxie, de l'onde au muscle, de l'hydrogène au radium, de la bactérie à l'homme, de la réaction chimique au tropisme et à la volition; cet équilibre compensateur, qui apparaît dans les balancements complémentaires du continu et du discontinu, du déterminé et de l'aléatoire, tout cela, dans son ordre systématique, porte la même marque de fabrique, le label de l'esprit humain : *Made in human mind*.

Ainsi s'explique la prétendue richesse esthétique de la nature, qui peut-être rejugée aussi comme une incapacité et de reproduire, en grande série, exactement le même modèle et de s'écarter notablement de ce dernier. Ainsi s'excuse la simplicité foncière de la création qui, sous une pléthore de fioritures variées, dissimule une extrême indigence d'invention et ne sait que reproduire maladroitement un très petit nombre de types origi-

naux, comme un artisan, malhabile et dénué d'imagination, s'en tient au seul dessin qui lui a été donné et qu'il ne réussit jamais qu'à copier approximativement. Ce que nous portons comme fantaisie au crédit du démiurge, n'est que la marge de ses erreurs, de ses hésitations, de l'insuffisance de son réglage. On sait que la courbe des malfaçons dans l'usinage d'un objet quelconque, d'un clou par exemple, est également celle des écarts individuels dans la mensuration de n'importe quel type spécifique, par exemple humain, végétal ou cristallin; celle, encore, qu'inscrit la chute des gouttes d'eau autour du point idéal d'impact selon la verticale. Nous sommes donc bien induits à penser que toute la mathématique qui est Dieu dans l'univers, émane seulement de notre esprit dont elle imprime partout le caractère, la force et les défaillances; que l'intelligence immanente, si elle existe, est beaucoup plus simple que la suppose l'homme qui la complique, surenchérit sur elle pour la surestimer ensuite. Il se pourrait qu'en définitive, absolument toute l'intelligence de la nature ne fût qu'en l'homme, véritable créateur de l'univers, Dieu.

Le doute sur la personne

Incrédule, déçue, scandalisée, Mary Pickford pleura quand elle se vit à l'écran pour la première fois. Qu'est-ce à dire, sinon que Mary Pickford ne savait pas qu'elle était Mary Pickford; qu'elle ignorait être la personne dont des millions de témoins oculaires pourraient encore aujourd'hui attester l'identité. Cette aventure, en général pénible, d'une redécouverte de soi, est le lot de la plupart de ceux et de celles qui reçoivent le baptême de l'écran. Leur étonnement rappelle ces récits anciens de voyageurs, qui disent l'émerveillement et l'effroi avec lesquels des sauvages apercevaient, dans un bout de miroir, leur visage qu'ils n'avaient encore jamais vu avec cette précision. Mais songeons quelle prodigieuse révélation ce serait, pour chacun de nous, de découvrir, dans une glace, la couleur de nos yeux et la forme de notre bouche, si nous ne les connaissions encore que par ouï-dire.

Le cinématographe nous montre des aspects de nous-même que nous n'avions encore jamais vus ni entendus. L'image de l'écran n'est pas celle que nous donnent le miroir ou la photo. L'image cinématographique d'un homme est non seulement différente de toutes ses images non cinématographiques, mais encore elle devient continuellement différente d'elle-même. Qu'on passe en revue, d'un même sujet, quelques-unes de ses photos, œuvres de professionnels ou instantanés d'amateurs, puis quelques bouts de films, on remarque, entre tous ces portraits, de telles dissemblances qu'on est tenté de les attribuer à plusieurs personnalités distinctes. C'est ainsi qu'en regardant, image par image, le visage filmé d'un ami, on dit : Là, il est vraiment lui-même; ici, ce n'est pas du tout

lui. Mais, s'il y a plusieurs juges, les avis s'opposent : dans telle image, l'homme qui est lui-même pour les uns n'est pas lui pour d'autres. Alors, quand est-il quelqu'un et qui?

A la suite de sa première expérience cinématographique, s'il avait plu à Mary Pickford d'affirmer : Je pense donc je suis, il lui aurait fallu ajouter cette grave restriction : Mais ne je sais pas qui je suis. Or, peut-on soutenir, comme une évidence, qu'on est, quand on ignore qui on est?

Ainsi, le cinématographe, s'il ne l'introduit pas, accuse singulièrement un doute d'une grande importance : le doute sur l'unité et sur la permanence du moi, sur l'identité de la personne, sur l'être. Doute qui tend à devenir méconnaissance totale, reniement, lorsque le sujet subit une transposition, par l'accélération ou le ralentissement, dans d'autres espaces-temps. Comme la plupart des notions fondamentales, sinon toutes, qui servent de piliers à nos conceptions du monde et de la vie, le moi cesse tout à fait de paraître une valeur simple et fixe; il devient évidemment une réalité complexe et relative, une variable.

Bien avant le cinématographe, on savait que toutes les cellules du corps humain se renouvellent presque entièrement en quelques années, mais on persistait à croire communément que cette colonie régénérerait un polype toujours identique à lui-même, dont la nature psychique avait été établie, comme le type spécifique, une fois pour toutes, une et indivisible. Chacun savait aussi qu'il pouvait être jugé beau, bon et intelligent par ses amis; laid, méchant et sot par ses ennemis; mais chacun persévérerait dans l'opinion plus ou moins favorable qu'il s'était faite de lui-même malgré ces contradictions, tenues pour des erreurs d'ordre subjectif.

Or, voici une machine, au résultat du fonctionnement de laquelle on n'ose attribuer encore aucune subjectivité, et qui, par ailleurs, semble donner généralement d'excellents portraits. De façon surprenante, cette mécanique dont on comprend toute la marche et qui semble ne pouvoir dissimuler ni malice ni piège, produit, d'un homme, une image que celui-ci jurerait être d'un autre; qu'il jure, en tout cas, n'être pas fidèlement la sienne. Dans l'hésitation entre les deux portraits, si la subjectivité constitue, comme on l'estime, une source abondante d'erreurs, l'image mécanique doit se voir reconnaître plus de chances d'être vraie, que la représentation psychique que le sujet se forme de lui-même. Mais cette vérité photo-chimique se montre inégale à elle-même; elle a ses angles et ses caprices; elle manifeste des préférences inexplicables; elle exprime des sincérités successives et discordantes; elle est influençable et partielle; elle laisse donc apparaître, elle aussi, une sorte de subjectivité. Le sujet qui espérait trouver là un gabarit certain, une pierre de touche pouvant servir à séparer le juste du faux dans toutes ses autres images, ne rencontre qu'une nouvelle instabilité et une nouvelle confusion. La figure

de son moi, l'homme a décidé à la rechercher parmi une foule de personnalisations possibles et plus ou moins probables. L'individualité est un complexe mobile, que chacun, plus ou moins consciemment, doit se choisir et se construire, puis réaménager sans cesse, à partir d'une diversité d'aspects qui, eux-mêmes, sont fort loin d'être simples ou permanents, et dans la masse desquels, quand ils sont trop nombreux, l'individu parvient difficilement à se désigner et à se conserver une forme nette. Alors, la supposée personnalité devient un être diffus, d'un polymorphisme qui tend vers l'amorphe et qui se dissout dans le courant de ses eaux-mères.

Et voici qu'on retrouve cette similitude suspecte, par laquelle les extrêmes de notre connaissance se touchent, dessinent des figures superposables, comme issues d'un même moule. Le moi, cette structure psychique des organismes matériels très complexes, est une variable dont telle ou telle configuration ne fait que réaliser l'une ou l'autre d'innombrables possibilités, plus ou moins probables, d'existence. La réalité du moi présente un caractère approximatif et probabiliste, tout comme celle du grain, matériel et énergétique, le plus simple. C'est dire que la personnalité obéit à la loi générale, selon laquelle toute réalisation dépend d'une quantification dans l'espace-temps. Ainsi, un moi insuffisamment pourvu de variantes ne réussit pas à se constituer une individualité, tandis qu'un moi trop diversement décrit, surabondamment situé, ne parvient plus à se concentrer avec le degré de précision nécessaire pour définir un être unique. Un excès de possibilités divergentes disperse évidemment la probabilité de localisation ainsi que l'effet quantique de réalisation.

Le principe de Pauli pose qu'un électron n'est identifiable, c'est-à-dire n'existe, que si on peut lui attribuer quatre valeurs différentes et simultanées de référence spatio-temporelle. Ce minimum de quatre relations est le seuil, en deçà duquel l'effet de réalité ne se produit pas plus que, par exemple, l'effet de relief n'apparaît sans le double aspect des choses, donné par la vision binoculaire. Mais, qu'une cinquième référence — qui soit distincte des quatre premières et irréductible à elles — vienne tenter de mieux identifier son électron, elle apporte, au contraire, un si grand trouble dans l'idée que nous pouvons nous faire de cette réalité, que celle-ci en risquera de s'évanouir, de revenir à son état natif de virtualité mathématique. Les célèbres inégalités de Heisenberg précisent algébriquement cette fuite du réel, cette éclipse de l'identité, dans un cas-type : celui d'un corpuscule qui ne parvient pas à réunir le quorum de quatre relations concourantes en lui, bien qu'il puisse accepter une infinité d'autres références éparpillées dans l'espace et dans le temps. Comme celle de l'électron, la réalité du moi, c'est-à-dire son identité, est un phénomène inscrit dans certaines limites de quantité, de nombre.

Résultat d'un calcul, moyenne de probabilités, le moi est un être mathématique et statistique, une figure de l'esprit comme le triangle ou

la parabole, dont la netteté et la constance spécifiques sont imaginaires et couvrent une large zone d'innombrables réalisations approximatives possibles. L'abstraction d'un moi unique et permanent procède d'une foule de personnalisations locales et momentanées, dont elle représente le mode le plus probable d'action. Cette abstraction purement subjective, nous la créditions du maximum de réalité, mais réalité qui reste exclusivement fonctionnelle et virtuelle, qui est l'intégrale de toutes les minimales réalisations discontinues, que nous tenons pour aberrantes, alors que ce sont elles qui constituent, ici, la vérité fondamentale.

La gamme du réalisable — réalisable sinon en substance, du moins en fait — d'où émerge le moi unifié et rationalisé, forme elle-même un îlot, entouré d'une mer de probabilité de plus en plus faible, d'improbabilité de plus en plus profonde et qui enfin signifie l'irréalité complète. Ce n'est pas que rien n'y soit, mais ce qui y est, ne se trouve pas assez référencé ou se trouve l'être trop, pour pouvoir passer au réel. L'irréel n'est pas le néant, mais la non-matière et le lieu, où le réseau mathématique de l'esprit pêche et modèle les formes du réel. D'autre part, le réel n'est plus à considérer comme un continu, uniformément déterminé, de réalités parfaitement assises et spécifiées telles à jamais, mais bien plutôt comme une poussière de réalisations plus ou moins aléatoires, plus ou moins prononcées, plus ou moins réelles et irréelles, vibrant entre tous les degrés d'existence et d'inexistence. Ainsi, le cinématographe qui nous a déjà conduit à penser l'équivalence profonde de la matière et de l'esprit, du continu et du discontinu, de l'aléatoire et du déterminé, nous indique aussi la communauté foncière du réel et de l'irréel, qui sont liés par de fines transitions et qui se font et se défont, l'un de l'autre, l'un dans l'autre, l'un par l'autre.

L'évidence cartésienne nous apparaît alors comme une vérité d'aspect. Aspect superficiel, macroscopique. Vérité valable à l'échelle de l'ordinaire pratique humaine, du monde sommaire des réalités tout à fait cristallisées. Pourtant il faut reconnaître que, si, au-dessus, l'édifice du rationalisme montre aujourd'hui des lézardes de vieillissement, l'axiome le premier posé sur « la table rase » reste une assise encore résistante. L'équation *Je pense = Je suis* n'offre qu'une faible prise à la critique, mais l'interprétation en est vicieuse, qui postule l'être en dehors de la pensée d'être. Penser ne suffit pas à prouver qu'on soit quelque chose d'autre que l'idée d'une existence. Je pense donc je puis penser que je sois. Que je sois quoi? rien de plus que la pensée qui me pense comme le produit aléatoire d'un long jeu de possibles. Dans le faisceau de ces probabilités, chaque réalisation du moi n'est qu'un groupe de chances, un nombre de nombres. Et, dans ce paquet de virtualités, celles qui ne se réalisent pas ou ne le font pas complètement, parce qu'elles se référencient insuffisamment ou trop, et qui laissent et donnent aux autres

l'occasion de se réaliser plus précisément, constituent, elles aussi, bien qu'inexistantes à proprement parler, une partie intégrante du moi.

Encore qu'elle ne soit qu'à peine et très indirectement connaissable, encore qu'elle échappe à toute qualification, on soupçonne que cette part irréelle du moi est une immensité sans terme, comme l'innombrable suite des nombres irrationnels constitue une infinité incomparablement supérieure à celle des nombres réels, dont la série n'a pourtant, elle non plus, aucune fin. Sous ce jour, chacun est fait aussi de ce qu'il n'est pas et, peut-être, plus largement que de ce qu'il est. L'évidence d'être entraîne celle de non-être, dont elle procède. Comme beaucoup d'autres, comme celle de la perfection par exemple, la notion du moi paraît alors surtout négative, mieux définie par ce qu'elle manque à réaliser, que par ce qu'elle réalise. Personne ne sait seulement dessiner un couteau parfait, mais des milliers de gens indiquent aisément en quoi tel ou tel couteau se trouve insuffisant, en quoi il est imparfait, en quoi il ne réussit pas à exister totalement. Le moi, lui aussi, se manifeste surtout, sinon uniquement, par ses défaillances, par ses difficultés, ses lacunes, chaque fois qu'il ne parvient pas à s'accomplir, là où il ne lui est pas donné de se réaliser. Alors apparaît la conscience, c'est-à-dire la douleur, la souffrance de ne pas être assez. Je pense donc je ne suis pas. L'être est fort mêlé de non-être. Je pense donc je ne suis pas ce que je tends à être. Toute conviction d'exister s'appuie d'abord sur ce qui n'existe pas.

Quelques-unes de tant de débutantes qui se sont jugées défigurées dans leur bout d'essai, ont-elles formé clairement de telles réflexions? Le film n'exerce son action dissolvante sur les concrétions traditionnelles de la pensée qu'avec discrétion et lenteur; il distille son subtil venin intellectuel à doses toujours très faibles, noyées dans un énorme excipient d'images séduisantes et inoffensives en apparence. Cette abondante édulcoration de la pilule en retarde l'effet, mais elle permet à l'intoxication de s'installer sournoisement dans l'organisme, avant que celui-ci soit assez averti du danger pour pouvoir réagir à temps.

Les convictions que l'expérience cinématographique tend à modifier, se trouvent si profondément incorporées au fonctionnement de l'intelligence, si solidement cristallisées dans leur utilité pratique et leur vieille respectabilité, qu'elles en semblent devenues incorruptibles. On rencontre des sceptiques qui doutent du ciel et de l'enfer ou de la providence justicière, ou même d'un dieu quelconque, mais tout le monde croit — et d'une foi qui n'a plus besoin de martyrs — que qui pense, existe, que la raison est infaillible, que l'évidence est inviolable, que toutes choses sont liées par effet et par cause, que tous les phénomènes se succèdent selon des lois fermes. La mécanique constitue ainsi la véritable religion catholique — c'est-à-dire universellement admise — du monde civilisé. Qu'il s'agit bien d'une religion, on s'en est aperçu, par exemple, lorsqu'il a

fallu reconnaître que la géométrie lue, enseignée, vénérée autant, sinon plus, que le catéchisme, reposait en définitive sur un dogme absurde, sur un pur mythe : l'existence de parallèles.

Sans doute, Descartes ne fut que l'un des importants docteurs qui ont codifié le culte de la raison, mais il est arrivé que son nom est devenu comme le symbole de toute la métaphysique rationaliste, dont les principes se trouvent résumés dans la méthode et l'analyse cartésiennes. D'un extrême à l'autre des valeurs intellectuelles, tout homme, dès qu'il parle ou écrit ordonne sa pensée selon ces règles et, sans elles, les savants n'auraient rien construit de l'édifice de leur vertigineuse physique. Du portefaix à l'académicien, tous, nous sommes devenus si profondément et si naturellement cartésiens que nous avons à peine conscience de l'être. Ce n'est qu'au moment où il faut s'éloigner, ne fût-ce qu'un peu et par intermittence, de cette habitude, que la force en apparaît et exige une contreviolence. Ainsi, nous sommes portés à considérer les systèmes non cartésiens en ébauche, comme anticartésiens. Cependant, Riemann, Einstein, de Broglie ont dépassé Euclide, Newton, Fresnel, non pas du tout en réduisant à néant l'œuvre de ces derniers, mais en procédant d'elle et en l'englobant dans des conceptions plus générales. Sans Euclide, sans Newton, sans Fresnel, la marche toujours additive de la connaissance n'aurait pu aboutir aux géométries transeuclidiennes, aux mécaniques transnewtoniennes, à l'optique transfresnelienne. Si le rationalisme cartésien nous a conduits enfin au-delà de lui-même, il a été et il est un guide dont on mesure l'importance à l'extrême difficulté que l'esprit éprouve à seulement le reléguer parfois au rang de système particulier, inclus dans une généralité plus vaste, moins rationnelle sinon irrationnelle, moins déterminée sinon indéterminée. Réforme qui prend figure de scandale et qui ne toucherait peut-être jamais la mentalité du grand public sans la propagande discrète mais tenace et infiniment répandue de cet instrument de représentation transcartésienne, qu'est essentiellement le cinématographe.

Poésie et morale des « gangsters »

Par la révélation qu'il apporte d'une foule de variantes dans l'expression d'une personnalité, le cinématographe opère une sorte de mimique de psychanalyse, qui peut aider à dépister un refoulement et à le vaincre. De là, une sourde répugnance à se laisser cinématographier, chez beaucoup de sujets, justement les plus intéressants, qui semblent pressentir que l'objectif est capable de percer en eux quelque secret bien organisé, sans lequel ils croient qu'ils ne pourraient plus vivre. Tout à fait banal chez le vieillard ou le laideron, qui évitent ce qui peut leur rappeler leur âge ou leur difformité, auxquels ils s'efforcent de ne pas penser, ce même

refus de se constater autres qu'ils se voudraient et qu'ils se croient, apparaît plus ou moins chez tous les coupables, chez ceux qui savent comme chez ceux qui ignorent ce qu'ils ont à se reprocher. Or, il n'est presque personne de si scrupuleux qu'il ne puisse se sentir criminel ou débauché, d'acte ou d'intention, de velléité ou de rêve. Cette atteinte individuelle des mentalités correspond, sur le plan social, à un régime de l'âme collective, qui constitue aussi des psychoses, psychoses collectives, sur lesquelles le cinématographe a également le pouvoir d'exercer une action apaisante, libératrice, curative.

En général, le degré d'une civilisation est en raison directe des contraintes que la société impose à l'individu. Les codes et les usages brident, canalisent, étouffent, obligent à sublimer certaines aspirations et certains instincts selon les besoins de la communauté, estimés supérieurs aux besoins individuels. Cette adaptation plus ou moins pénible de l'homme à la vie sociale ne va pas sans refoulements imparfaits dans un grand nombre de consciences qui en restent troublées. En se sommant dans une âme de foule, ces malaises forment des névroses ou des psychoses collectives, qui expriment une moyenne des malaises de chacun et dont la psychose du péché originel constitue peut-être l'exemple le plus typique. Sous ce jour d'une psychanalyse des morales sociales, on découvre aux guerres, aux religions, aux vagues de criminalité, aux doctrines économiques, aux systèmes politiques, à tous les développements historiques, des raisons mentales, corollaires des raisons matérielles habituellement invoquées et au moins aussi vraies que ces dernières.

On sait que l'homme parvient à supporter ses refoulements, à satisfaire en partie ses tendances opprimées, par le moyen du rêve, de la rêverie, de toute espèce de fiction. Aussi est-ce injustement que la république — et non pas seulement celle de Platon — accorde souvent si peu de place, si peu d'estime, si peu de soutien aux poètes et aux autres artistes. La poésie et l'art en général sont extrêmement utiles à la société parce qu'ils permettent l'assouvissement innocent de désirs dont une réalisation plus extérieure se trouve interdite comme contraire à l'ordre et dont l'insatisfaction complète conduit à d'autres désordres, intérieurs, qui menacent aussi de se manifester finalement au-dehors et de détruire l'harmonie de la vie publique. L'art, la poésie sont des procédés de sublimation et de délivrance, d'abord individuels, mais qui se trouvent aussi organisés pour une action collective sous forme de spectacles dont nous voyons l'effet souvent employé, dans le cours de l'histoire, comme remède au mécontentement et à l'agitation populaires.

Or, nous avons déjà remarqué que, de tous les arts spectaculaires, de tous les moyens d'expression, aucun ne se prête mieux que le cinématographe à la vulgarisation. Le film déploie une éloquence simple, concrète et sentimentale, directement émouvante, parfaitement apte à toucher l'âme d'une foule et à agir sur un malaise mental, commun à tout un groupe-

ment humain. Nous avons constaté aussi que le film est un discours visuel, étroitement apparenté au rêve, exutoire naturel de toute tendance censurée. De plus, toutes les conditions habituelles, dans lesquelles a lieu la projection des films, concourent à accuser la similitude entre les images oniriques et celles de l'écran. Immobiles, commodément assis, détendus dans l'ombre protectrice qui les entoure, les spectateurs s'abandonnent à une sorte de léthargie où ils se sentent délivrés de leur monde extérieur quotidien, à l'hypnose qu'exercent cette seule lumière et ces seuls bruits qui viennent de l'image animée. Ils raisonnent peu et ne critiquent guère; ils ont à peine conscience qu'ils continuent à penser; ils vivent un rêve préfabriqué, que leur apporte la pellicule, une poésie déjà aux trois quarts imaginée, qui leur est fournie prête à absorber et à user un potentiel d'émotion en quête d'emploi. Ainsi, tout s'accorde pour faire du spectacle cinématographique le meilleur adjuvant de la rêverie, le meilleur succédané du rêve dont la fonction libératrice se trouve transposée et multipliée à l'échelle d'un besoin collectif, d'une œuvre d'utilité et de salubrité publiques.

C'est un problème, fort discuté parmi les transformistes comme parmi leurs adversaires, de savoir qu'est-ce qui, de l'organe ou de la fonction, crée l'autre. Sont-ce les neurones du plancher du quatrième ventricule, qui ont suscité la faculté de rêver, de rêvasser, de poétiser, ou est-ce l'exercice du rêve et de la poésie qui a formé ce centre cérébral? Est-ce l'instrument cinématographique qui a fait apparaître une nouvelle espèce, imagée, de création poétique, ou le besoin de cette création a-t-il fait surgir l'outil? Mais pourquoi supposer et chercher une priorité de la fonction sur l'organe ou de l'organe sur la fonction, quand tout témoigne en faveur d'une conjonction sans préséance.

Dans son état actuel, notre civilisation occidentale exige une extraversion de l'esprit et un rationalisme, qui tiennent le rêve pour une dangereuse inutilité et la poésie pour un luxe tout désigné à la sévérité des lois somptuaires. Parmi leurs jeunes auditoires, les pédagogues traquent ces facultés hérétiques : Un tel, vous rêvez! vous bayez aux cornilles! Mais les cailles rôties ne tombent pas d'elles-mêmes dans les bouches ouvertes!... Et l'enfant qui, malgré ces rappels à la raison, continue à laisser courir plus librement ses pensées, est soupçonné de se livrer à des délectations moroses, car on sait que le Diable s'introduit facilement dans la rêverie pour l'orienter à sa guise. Cependant, cette persécution de la fantaisie porte aussi un danger, parce que l'exercice du rêve et de la poésie est un facteur d'hygiène mentale, indispensable à l'équilibre psychique. Non, sans doute, que l'homme puisse être déshabitué, par éducation consciente, de rêver pendant son sommeil. Mais ce n'est peut-être pas tout à fait une illusion non plus, que plus on s'intéresse à ses rêves, mieux on cherche à se les rappeler, et plus on en a. Quant à la rêverie et à la poésie, si elles dépendent avant tout de dispo-

sitions innées, il est évident qu'elles peuvent être plus ou moins développées, plus ou moins étouffées, par mesure volontaire.

Aujourd'hui comme autrefois, nous avons des poètes qui remplissent leur rôle de thérapeutes spirituels. Mais c'est le grand public qui se trouve détourné de la poésie par une vie de plus en plus mécanisée, réglementée, standardisée dans une économie de plus en plus dirigée, rationalisée. Nous avons bien un Aragon, un Eluard, qui, par réaction, produisent une poésie très subtile, excessivement poétique, à l'usage d'un petit nombre de spécialistes, mais nous n'avons plus de poètes populaires, ni de Victor Hugo, ni de Lamartine, ni même de Laprade ou de Delavigne, dont l'Imprimerie nationale puisse s'attendre à avoir à éditer l'œuvre. Nous possédons d'innombrables instruments qui, de préférence ou exclusivement, multiplient notre pouvoir d'abstraire, de raisonner, de mathématiser; des centaines de procédés mécanographiques, qui, bon gré, mal gré, propagent la pensée logiquement articulée; des machines comptables, qui calculent plus vite que le cerveau, et des appareils à tout analyser, tout schématiser, tout mesurer, tout réduire en figures géométriques et en nombres. Si quelques-uns de ces outils peuvent, à l'occasion, nous aider à rêver, à faire de l'art et de la poésie, ce n'est que par détournement de l'usage auquel ils sont normalement destinés. D'autre part, l'instrumentation qu'on peut considérer comme principalement et directement consacrée à l'expression de la sensibilité, à la création artistique, ne comptait guère que deux types d'appareils : ceux qui servent à la photographie et ceux qu'on emploie à l'enregistrement ou à la reproduction mécaniques de la musique.

Produit d'un croisement entre l'appareil photographique et la lanterne magique, le cinématographe apparut sans qu'on sût, d'abord, à quoi exactement il pourrait être employé. Mais, dans les premiers films, réalisés à tout hasard, l'instinct de la foule pressentit confusément les extraordinaires possibilités de l'image animée comme agent d'expression et de transmission d'un mode de penser simple, très proche de la réalité sensible, extrêmement émouvant, merveilleusement apte à véhiculer une forme de poésie accessible à tous. La machine à usiner le rêve en grande série — machine dont la civilisation avait le plus urgent besoin pour combattre l'excès de sa rationalisation — venait s'offrir comme d'elle-même au public qui ne comprit qu'il était en quête d'une telle découverte qu'au moment qu'il l'eut faite. On ne trouve pas toujours ce qu'on cherche, mais quelquefois on découvre qu'on cherchait justement ce qu'on vient de trouver. Qu'une large part d'humanité, qui était en danger de manquer de poètes et de poésie, de désapprendre à rêver, de ne plus savoir sublimer ses aspirations refoulées; que cette humanité se soit mise à user et à abuser du cinématographe comme art-médicament, comme plaisir-soupape de sûreté, c'est ce qui explique le côté mysté-

rieux que gardait la prodigieuse réussite du spectacle cinématographique au cours du dernier quart de siècle.

De ce point de vue, il convient de corriger le jugement de nocivité qu'on porte si souvent sur certains films et sur tout un genre de fiction, qui dépeint avec complaisance la vie la plus aventureuse, la plus passionnée, voire la plus criminelle. On accuse ces spectacles et ces livres, sur leur apparence immorale, d'inciter les hommes à s'abandonner à toutes leurs impulsions, à se révolter contre toute loi, à ne prendre pour idéal que l'assouvissement de leurs instincts. Ce reproche ne manque pas entièrement de vérité, mais il ne la contient pas tout entière.

Dans notre civilisation, les contraintes sociales, devenues innombrables et tyranniques, ne permettent à l'individu de réaliser qu'une part, de plus en plus étroitement canalisée, de ses aspirations personnelles. Les pouvoirs publics eux-mêmes ne parviennent plus à se retrouver dans le labyrinthe des mesures d'ordre, qu'ils ont établies et qui font que tout semble défendu, que personne ne sait vivre aujourd'hui sans enfreindre un règlement ou un autre. Sous cet aspect grotesque de la question, il y a le drame de l'âme, toujours davantage bourrelée de tendances condamnées, qui résistent au refoulement, qui menacent soit de rompre l'interdit soit de créer un état mental franchement pathologique. Pour échapper à la névrose qui le guette ou qui déjà s'installe en lui, pour décharger son potentiel d'instincts insatisfaits, l'esprit n'a que le choix entre trois moyens : céder tout à fait et laisser l'acte défendu s'accomplir en réalité extérieure, socialement dangereuse; céder à demi et conduire le désir à un simili assouvissement de réalisation intérieure, psychique, socialement indifférente; tricher tout à fait, dérouter, transposer le besoin, de manière à ce qu'il puisse être satisfait dans une œuvre, extérieure aussi, utile à la société. Moralement, la troisième solution est évidemment préférable, mais elle exige des qualités individuelles de créativité et des circonstances qui, les unes ou les autres, font défaut dans la plupart des cas. La seconde solution, plus facile et plus généralement adoptée, est d'un immense secours pour le maintien de l'équilibre mental chez le civilisé moyen. Elle ne nécessite que de l'imagination. Mais celle-ci apparaît insuffisante chez beaucoup de sujets quand ils restent abandonnés à eux-mêmes. Là, l'imagination ne réussit à suppléer plus ou moins la réalité extérieure qu'après avoir été mise en branle, stimulée, nourrie, vivifiée par un apport frais de représentations venues du dehors : de la réalité naturelle ou d'une réalité artificiellement combinée, telle qu'en présente un journal, un livre, un tableau, un spectacle.

De tous ces suraliments offerts à l'imagination, celui que propose le film est le plus directement assimilable par elle, le plus sentimentalement actif, le plus proche de la rêverie à susciter pour qu'y soit absorbé l'excès d'émotivité inemployée. Souvent, mieux encore qu'un nourricier de songe, le film est, lui-même, une sorte de rêve de remplacement, tout fait, que

des esprits peu imaginatifs et peu personnels s'empressent d'utiliser presque sans retouche, tel que. Mais puisque ce sont les tendances immorales qui doivent être accrochées et usées par le film-rêve et puisque la très grande majorité de tous les publics se compose d'âmes peu capables de transmuter leurs aspirations antisociales au point de pouvoir les attacher à des objectifs sociaux, il faut bien que le cinématographe, s'il veut remplir son rôle moralisateur, présente aussi une forte proportion d'œuvres surtout destinées à fixer facilement et fortement ces velléités mauvaises, mal réprimées, dont les spectateurs ont à être délivrés. Pas plus qu'on n'attrape des mouches avec du vinaigre, on ne piège de mauvais désirs avec des images d'austère vertu. C'est en vivant mentalement, de temps à autre, mais avec intensité, les fortes émotions d'une vie de bandit, qu'un homme, excédé de l'ordre monotone de ses occupations quotidiennes, parvient à tromper sa faim d'aventures, à user ses tentations d'échapper à l'ornière, à se guérir d'une insatisfaction qui, tantôt sourde, tantôt lancinante, s'oppose à la paix de l'esprit.

Sans doute, toujours l'exorcisme est proche parent de l'envoûtement, et l'exorciste faible ou maladroit, au lieu de chasser les démons, les excite, les déchaîne. Ainsi on accuse volontiers certains films de développer la criminalité plutôt que de la combattre. C'est probablement là une vue superficielle. A petite dose, la vue de quelques « policiers » ou « *gangsters* » peut effectivement exciter les instincts de désordre au lieu de les calmer. Mais, au spectacle du vingtième ou du cinquantième film de ce genre, apparaissent d'abord la satiété, le désintérêt, puis le dégoût. Les tendances immorales se trouvent fatiguées, épuisées, vaincues par leur propre jeu.

Une prohibition totale, on le sait, généralement échoue, en conduisant à des dérèglements pires que ceux qu'elle prétendait avoir interdits. C'est qu'on ne supprime au commandement un besoin naturel ni de l'esprit ni du corps; ou on pousse à la révolte l'instinct contrecarré ou on réussit à le gouverner, à le détendre, à le neutraliser en l'amusant de satisfactions imaginaires. Or, la nature humaine n'est pas qu'amour du prochain. L'enfant de l'homme, à le juger sur son premier comportement, naît salace, voleur, assassin. Mille fois millénaire, c'est l'héritage de la perpétuelle lutte pour l'existence, de la trop longue soumission à la loi du plus fort et du plus malin, de toutes les vieilles nécessités qui ont constitué et inscrit, jusque dans notre germe, des réflexes d'animal chasseur et prédateur. Une organisation sociale relativement récente nous impose de refouler ces instincts crus, comme périmés. Cela n'est faisable qu'à condition d'accorder au naturel démodé — toujours impatient de revenir au galop — de s'en aller jeter son feu dans quelque *no man's land*, tel que la pensée sait en créer à cet usage. Pour pouvoir vraiment renoncer en fait à violer, à piller, à tuer, il faut, en définitive, peu de chose à l'homme : rêver parfois, pendant quelques quarts d'heure, une vie d'Attila, de Man-

drin, d'Al Capone. Là est la morale des films de *gangsters*. Là est aussi leur poésie.

D'éminents critiques ont remarqué qu'avec de bons sentiments on ne fait que de la mauvaise littérature. C'est que l'esthétique n'échappe pas au principe général d'utilité : la véritable beauté d'une machine, d'un meuble, d'une maison, de tout objet et de tout ouvrage tient ou maximum de leur commodité, à leur plus minutieuse adaptation à l'usage, à leur degré le plus raffiné de confort. Or, une œuvre d'art qui ne représente que vertu est non seulement peu utile mais même dangereusement prodigue, car elle gaspille des tendances qui, au lieu d'être dilapidées en contemplation, devraient s'exprimer en actes. Aussi bien, l'âme n'éprouve nul besoin de brûler, en imaginaire activité de remplacement, des aspirations morales qu'en général elle ne possède pas en excès et qu'elle n'a pas à gâcher en poésie. Il est inconséquent, il peut être périlleux de faire de l'art avec du bien, et c'est pourquoi on n'y réussit guère. Le bien, encore jeune, pauvre, rare, insuffisant par rapport à la demande, doit être économisé et réservé à l'usage pratique. Ainsi, tant de films « bien pensants », qu'on voit évidemment faits d'excellente intention, sont des contresens, en réalité dénués de valeur poétique, peu capables d'action morale et, ainsi, surtout ennuyeux.

A seconde réalité, seconde raison

Que les sens trompent, c'est le lieu commun le plus rebattu. Il sous-entend que la raison — qu'on appelle aussi le bon sens — permet de constater et de corriger les erreurs des cinq ou dix autres mauvais sens, aux données desquels il ne faut pas trop se fier. S'il fallait conclure d'une phrase la leçon que nous apporte le cinématographe, on pourrait le faire en disant : la raison nous trompe, à sa manière, autant que les sens. Conclusion, elle-même fort logique : comment la raison, qui n'opère que sur les résultats de l'expérience d'une sensibilité trompeuse, élaborerait-elle autre chose qu'une quintessence de tromperies?

Agissant comme un super-organe sensoriel complexe, le cinématographe fournit de nouvelles images du monde, que la raison tient d'abord pour encore plus suspectes de fausseté que les données organiques naturelles. Néanmoins, en travaillant sur ces renseignements reçus comme de seconde main, comme déjà d'un sous-cerveau partiel, la raison se constitue en une manière de super-raison, et celle-ci se reconnaît l'autorité de casser les jugements de la raison simple comme mal informés et, donc, erronés.

Ainsi, de la façon la plus générale, grâce à la photogénie du mouvement, le cinématographe nous montre que la forme n'est que l'état pré-

caire d'une mobilité fondamentale, et que, le mouvement étant universel et variablement variable, toute forme est inconstante, inconsistante, fluide. Le solide se trouve tout à coup menacé dans sa suprématie; il ne représente plus qu'un genre particulier d'apparences propres aux systèmes d'ordinaire expérience et d'échelle humaine, qui sont à mouvement constant ou faiblement et uniformément varié. La fluidité, réalité de l'expérience cinématographique, est aussi la réalité de la conception scientifique, qui voit, en toute substance, une structure gazeuse.

Une autre différence, elle aussi capitale, entre les pensées de la première et de la seconde raison, est due à l'extrême mobilisation cinématographique des rapports spatiaux, à un autre aspect de la photogénie du mouvement. A l'écran, la partie peut être égale au tout ou plus grande que lui. Cette relation d'absurdité, inadmissible pour le bon sens, doit pourtant être rejugée comme une vérité valable non seulement dans le domaine cinématographique mais encore dans l'univers de la plus vaste généralité mathématique, celle de la théorie des ensembles.

Une troisième différence primordiale entre la réalité directement sensible et la réalité de l'écran, entre des deux raisons correspondantes, provient encore de la photogénie du mouvement, quand celle-ci s'exerce dans les perspectives temporelles. L'écran présente à volonté les événements dans un rythme de succession plus rapide ou plus lent que celui de l'observation normale. Ce jugement d'accélération ou de ralentissement d'un monde par rapport à un autre suppose une vitesse de mouvement constante, commune à tous deux, qui permet d'établir la comparaison. Effectivement, cet invariant existe, constitué par la vitesse de la lumière. D'ailleurs, cette vitesse, par le fait qu'on n'en connaît pas de plus grande et qu'elle assure la transmission pratiquement instantanée de tout signal, sert universellement à marquer le point actuel, le départ de toute série, le zéro de la coordonnée temporelle. Quand une décharge électrique se produit dans une atmosphère orageuse, nous la connaissons d'abord par l'éclair, puis par le tonnerre, car la lumière se propage dans l'espace plus vite que le son. C'est cette différence entre deux quantités de mouvement spatial qui crée, entre l'éclair et le tonnerre, une séparation, un intervalle, un relief, une perspective que nous appelons temps, que nous croyons être du temps. Si tous les messages qui nous parviennent utilisaient l'étendue et interprétaient la distance spatiale exactement de la même façon, nous n'aurions pu individualiser une notion temps, distincte de la notion espace. Entre la vue et le bruit d'un ballon de football tombant à côté de nous, nous constatons qu'il ne s'écoule aucun temps. Entre la vue et le bruit de ce même ballon tombant à quelques centaines de mètres du lieu où nous sommes, nous observons déjà l'apparition d'un faible laps de temps. Celui-ci ne peut venir que de ce qui a changé entre l'une et l'autre expérience. Or, ce qui a changé, c'est seulement une distance d'espace.

Ce n'est pas que sous ce jour, le temps n'existe pas, mais il n'est que l'allégorisation d'un certain mode d'occuper et de traduire l'étendue, d'une certaine action dans l'espace, action que nous évaluons par rapport à l'action de déplacement de la lumière. Et, si le cinématographe parvient à créer de nouveaux temps, c'est qu'il sait, par l'accélération, par le ralenti, modifier très sensiblement les rapports habituellement constatés entre les déplacements naturels des êtres ou des choses et le déplacement-type du rayon lumineux. Le temps revient à n'être ainsi que de l'espace consommé, par différence quantitative avec la consommation qu'en fait la lumière. Cependant, il n'y a pas d'espace vierge, de lieu du néant, où rien ne se situe, rien ne se passe. L'étendue ne se crée qu'au fur et à mesure de son utilisation; elle n'existe qu'agie, parcourue, consommée; elle n'existe que si elle est aussi temps.

Dans la réalité et dans la conception classiques, l'espace et le temps constituent deux cadres distincts, où coexistences et successions se produisent dans un ordre d'une détermination immuable. Les phénomènes peuvent y être localisés et évalués avec certitude, au moyen d'un système de grandeurs fixes, rattaché à un étalon absolu. Cet absolutisme, ce fixisme, ce déterminisme proviennent de ce qu'ici, l'espace et le temps, toujours égaux à eux-mêmes, conditionnent un continu ou un discontinu, lui aussi toujours égal à lui-même en tous ses points, en tous ses moments. S'il y a un mouvement dans ce champ homogène, ce ne peut être qu'un mouvement uniforme ou uniformément accéléré ou ralenti. Par suite aussi de la faible amplitude et de la lenteur de ses variations, ce mouvement laisse aux formes une permanence relative et, au champ, une apparente symétrie. De là, une idéologie dont les multiples branches, bien qu'elles puissent se contredire sur une foule de points de détails, acceptent, toutes, le caractère général d'être des philosophies de la solidité, de la permanence.

Par exemple, en matière de religion, il n'y a de Dieu qu'immuable, suprême démesure, à laquelle pourtant tout se rapporte et dont tout reçoit son prix *ne varietur* pour l'éternité. La mathématique, à ce stade, est la science des seuls nombres finis, d'où les Grecs s'efforçaient d'exclure tout soupçon de l'illimité, avec un effarement qui est encore celui d'une grande partie de nos contemporains devant ce qui ne se calcule pas exactement. La géométrie d'Euclide n'est pas concevable ailleurs que dans le monde solide, dans l'expérience duquel elle est née. Si notre habitat était non pas la terre ferme, mais un liquide ou un gaz, si Euclide, intelligence de poisson ou d'oiseau, avait composé des livres d'aquamétrie ou d'aérométrie, nous n'y trouverions pas de notions si rigoureuses de parallélisme des houles ou de symétrie des vents. Toute la physique enseignée dans les écoles, même quand il y s'agit de liquides ou de gaz, voire de radiations, prend pour norme de départ et d'aboutissement les lois du solide. Au surplus, l'idée même de loi est une idée de permanence, de

rigidité. Toute science, quelle qu'elle soit, n'est que chasse à ce permanent, recherche de ce solide que sont les rapports-lois invariables à travers les changements des choses, durables au cœur de ce qui ne se maintient pas.

Dans la représentation cinématographique, l'espace et le temps sont indissolublement unis pour constituer un cadre d'espace-temps, où coexistences et successions présentent ordres et rythmes variables jusqu'à la réversibilité. Là, pour référencier les phénomènes, il n'existe que des systèmes de relations mouvantes, qu'on ne trouve à rattacher à aucune valeur fixe. Cette mobilité quasi complète, ce relativisme général conditionnent un champ qui ne reste pas toujours égal à lui-même. Le continu qui apparaît à l'écran est hétérogène, parce que le mouvement qui y règne est non seulement variable mais variable de façon variable, variable avec inconstance et variable au point de pouvoir atteindre des vitesses et des lenteurs relativement énormes, au point de subir des accélérations et des ralentissements qui modifient très profondément les caractères de la réalité première. Dans un tel champ de mouvement, la forme ne se conserve plus; la symétrie disparaît. Deux figures instantanées, successives, d'un même objet, cessent d'être superposables. De là naît une idéologie qui ne peut plus s'appuyer sur l'expérience d'un monde solide; une philosophie de la fluidité, où rien ni personne ne sont ce qu'ils sont, mais deviennent ce qu'ils deviennent. En ce sens, on peut dire que l'univers cinématographique est sartrien, mais d'un existentialisme qui ne se limite pas à la psychologie et à la morale, qui est, aussi et d'abord, physique, géométrique, mathématique, logique.

Où tout si généralement se meut et change, on risque de perdre toute idée de loi, sinon loi de cette mobilité, de ce changement. Ainsi, on voit déjà, en ultraphysique et en ultramécanique, les rapports déterminants prendre du jeu, admettre une incertitude, se mobiliser aussi. Dans l'infiniment petit, comme dans l'univers cinématographique, l'invariant subit des éclipses qui peuvent indiquer son inutilité, présager sa disparition. Le savant, le philosophe, le cinéaste se demandent alors avec inquiétude quel sera le pouvoir de l'esprit dans des mondes où se seront relâchées, dissoutes, évanouies, les structures permanentes, sans lesquelles il semble qu'il ne puisse y avoir de connaissance. Sans doute, comme un dernier havre de sécurité restreinte, il restera la loi hors les lois, la loi des grands nombres, la probabilité. Seulement, il ne s'agit plus là d'un véritable invariant, mais d'un succédané, d'un expédient, sous forme de limite plus ou moins problématique à la variance. Il ne s'agit plus là d'une loi qui caractérise un ordre, mais plutôt d'une imperfection dans l'absence des lois, qui révèle un défaut empêchant la perfection du désordre.

Il n'est pas surprenant que l'homme s'inquiète en constatant l'importance du changement qu'il découvre dans son expérience et dans sa pensée. Encore, tant que la nouvelle réalité semblait devoir rester une rareté,

difficilement et chèrement obtenue dans les laboratoires, on considérerait que son influence révolutionnaire n'intéresserait qu'un très petit nombre de spéculateurs savantissimes, dont les théories ne pourraient guère avoir d'incidence appréciable sur la vie pratique, sur le sens commun. Mais, voici qu'à Hiroshima, Nagasaki, Bikini, la désintégration atomique fait irruption dans les mœurs humaines, apportant, plus encore qu'une puissante arme de guerre, la preuve que tout ce qu'on avait imaginé de l'étrange organisation de l'infiniment petit, n'est pas absolument une chimère. Voici que la thérapeutique freudienne confirme, par le critère de l'utilité, l'existence d'une âme profonde, dont les bizarreries de comportement ne sont donc pas, non plus, qu'imaginaires. Voici le cinématographe qui, comme en se jouant, traduit publiquement l'univers en figures encore plus désordonnées, plus absurdes que toutes celles que les savants sont parvenus secrètement à deviner. Désintégration, psychanalyse, cinéma, cet assemblage, en apparence disparate, a ceci de logique qu'il réunit trois méthodes d'accéder à une réalité seconde, où la logique raisonnable peut se trouver en défaut.

Il faut, cependant, préciser que cet irrationalisme qui se lève à l'horizon culturel est encore excessivement rationnel et même, en un sens, plus rationnel que la méthode cartésienne de foi aveugle et exclusive dans l'infailible rectitude des jugements raisonnés. C'est la raison elle-même, en effet, qui nous avertit de ses propres inconvénients. C'est la critique de la seconde raison qui fait apparaître les manques et les abus de la première raison. Si un certain public ressent vivement comme danger le développement de l'irrationalisme dans la mentalité contemporaine, il faut reconnaître que l'épanouissement despotique de la logique, qui caractérise la pensée des siècles précédents, comporte, lui aussi, un péril.

Il y a une fausseté, d'abord nécessaire, à vouloir tout raisonner, tout analyser, tout abstraire; à tenter de séparer partout l'attribut de la chose, la forme du mouvement, l'objet du nombre; à contraindre l'esprit à n'estimer que cette part de lui-même qui se laisse formuler selon les règles classiques de l'expression parlée ou écrite. Le vocabulaire, la grammaire, la syntaxe sont des machines à traduire l'idée qui est avant tout image, mais ces machines ne peuvent fonctionner sans trahir la pensée-image, sans la dénaturer, l'appauvrir ou l'alourdir, la simplifier ou la surcharger, l'éloigner de sa signification originelle, de sa sincérité. Plus une phrase est phrase, plus elle est correctement belle, plus elle risque d'être une épaisse accumulation de mensonges. De Racine à Valéry, le grand art de l'écrivain, c'est le jeu, de plus en plus difficile, auquel il oblige le lecteur, pour que ce dernier devine, selon les règles, les sentiments que le texte cache en prétendant les exprimer. Qu'enfin, neuf lecteurs sur dix n'y comprennent rien du tout ou comprennent n'importe quoi qui leur

passer par la tête, ce peut être la fin du fin de ce style. La pensée de l'auteur et la psychologie de ses personnages se jouent aux mots croisés.

Ainsi, le langage a transformé la poésie, habitat sauvage et ténébreux du sentiment, en un jardin à la française, géométriquement tracé, faussement clair, puis dégénéré en un labyrinthe faussement obscur, toujours tracé au cordeau, chef-d'œuvre de la règle, définitivement épuré de toute émotion sincère. Dans les domaines scientifique et philosophique, où le courant sentimental se manifeste avec moins de force, la rationalisation a trouvé à jouer une partie encore plus belle. Comme un cancer, les mots ont proliféré, répandant partout un nominalisme taoïste, une véritable magie, selon laquelle il suffit de prononcer une chose, d'exposer un ordre, pour que chose et ordre soient. La première réalité concrète n'est plus qu'un souvenir d'un lointain point de départ de tant de systèmes que la raison tire d'elle-même et où, ne rencontrant jamais que sa propre image, elle prend ce reflet pour une attestation de copie conforme.

Tout cela est bien trop spécieux pour pouvoir durer indéfiniment. Depuis quelques dizaines d'années, çà et là, surgissent des îles d'une autre réalité, scandaleuse, qui se refuse à endosser exactement le schéma rationnel. La pensée logique s'y sent dépaycée et, parfois, impuissante. Le jeu de l'induction et la déduction a des ratés, tombe en panne. Pour suivre la novation dans la structure des choses, il faut une novation aussi dans la nature et l'organisation des idées. Le retour au concret, mais à un second concret, développe et réhabilite un mode de penser très ancien — par image et par analogie, par représentation visuelle et par métaphore — qui était tombé presque en désuétude. Cet ordre analogique et métaphorique traverse l'ordre plus étroitement rationnel et s'ajoute à lui, mais sans toujours le détruire, comme, sur un échiquier, la marche bondissante et brisée du cavalier traverse le mouvement rectiligne des autres pièces et s'y ajoute pour dessiner les figures d'une stratégie complète.

La plupart des îles de la nouvelle réalité sont difficilement accessibles. N'y pénètrent — encore est-ce par effraction — que de très habiles physiciens, de très audacieux psychiatres. Seul, le domaine cinématographique entrouvre sa porte au grand public. A tout spectateur un tant soit peu attentif, l'écran révèle un soupçon, au moins, d'un univers fluide et métalogique, d'une mobilité à quatre variables, d'un devenir qui ne respecte aucun étalon, d'une réalité qui n'est qu'inconstante relation parmi des nombres de mouvement. Et même le spectateur inattentif reçoit du film une orientation mentale qui l'encourage à penser en dehors de la rigueur rationnelle, grammaticale et syntaxique, en rupture et en marge des mots, au-delà et en deçà d'eux, selon la mystique, sentimentale et magique, des images.

L'Hérésie pauliste

Desintégration du réel - le ciné nous y conduit parce qu'il est analépteur de temps -

Objection - danger : il voit trop le temps, il le crée - Toute instrumentation en est là - X est ainsi vain de reprocher à Descartes et à Spinoza de n'avoir pas vu le temps, que de nous reprocher, à nous, de le voir trop -

La représentation ciné à temps variable nous réapprend le miracle - la désintégration du réel s'accompagne de la destruction du normal - Le prodige est fondant - Nous comprenons que nous ne comprenons pas du tout ce qui nous paraît si simple qu'il semblait qu'il n'y eût rien à comprendre - A l'un du germe de béc qui est comme un fossile. Ainsi de l'espace et du temps. Si bien et, il peut bien être partout, il faut qu'il soit partout.

Desintégration
Désintégration
L'avis
Spinoza
Bien
Spinoza

Spinoza : l'univers compose une seule substance et une seule cause : Dieu - Dieu x nous forme en une infinité d'attributs, dont l'ensemble constitue le monde. X n'y a donc entre Dieu et le monde qu'une différence de points de vue. Mais de ces infinis attributs de Dieu, nous ne connaissons que le seul substance, de Descartes : la pensée et l'étendue.

La pensée et l'étendue - l'étendue - Physique de Dieu
Mouvement - "Rien n'est vie dans la maison de Jupiter"

Physique de Dieu

Si Dieu c'est l'homme, la pensée qui construit tout par réflexion et répétition d'elle-même - D'où cette loi universelle, ce qu'il y a que nous créons -

Si cette mystique est dangereuse, parce qu'elle puise au plus profond, au plus humain de l'homme, parce qu'elle met en œuvre le meilleur et le pire des puissances secrètes de l'âme, eh bien, le cinématographe est dangereux et il est grand temps de réagir. Déjà, le livre, cet ordonnateur-né de la forme classique du langage, s'est laissé contaminer : il a désormais honte, comme d'un mensonge, d'un texte trop écrit, trop correct. Déjà, les journaux présentent leurs comptes rendus comme des « films » de ceci ou de cela, rédigés en style télégraphique, où, de surcroît, les mots sont autant que possible remplacés par des illustrations. Déjà, les murs foisonnent d'affiches qui sont faites pour être comprises du passant, sans que celui-ci ait à s'immobiliser ou à ralentir seulement son mouvement, et qui emploient tous les procédés de l'image animée : gros plans, surimpressions, parties plus grandes que le tout, etc. A hanter les salles de cinéma, le public désapprend à lire et à penser comme il lit ou écrit, mais il s'habitue à ne faire que regarder et à penser comme il voit. Parmi les producteurs de films, le mot visualiser fut à la mode pendant quelques années. En effet, on ne saurait mieux caractériser la culture cinématographique, qu'en disant qu'elle rend plus visuelle la pensée. Après l'Homme artisan et l'Homme savant, on voit ainsi apparaître l'Homme spectateur, nouvelle sous-variété de l'Homme raisonnant. A la science par raisonnement, lente, abstraite, rigide, vient se mêler la connaissance par émotion, c'est-à-dire par poésie, rapide, concrète, souple, recueillie directement surtout par le regard. Paradoxalement, le retour au concret est aussi un retour au mystique. Mystique d'un beau, d'un bien, d'un vrai non plus immuables mais perpétuellement mobiles, toujours relatifs, infiniment transformables. La vieille bataille entre anciens et modernes cesse d'être indécise. Le nouvel homme de la rue, le nouveau Français moyen a pris parti pour le mouvement contre la forme, pour le devenir contre la permanence. Et, certes, le cinématographe n'y est pas pour rien. Si c'est là une œuvre du Diable, eh bien, le cinématographe est diabolique et il n'est même plus temps de lui déclarer une guerre sainte, d'avance perdue.

ARTICLES, CONFÉRENCES, PROPOS (1946-1947)

AVANT-GARDE PAS MORTE

A tant de ciné-clubs qui existent à Paris, comme en province, Armand Cauliez, jeune journaliste et cinéaste, vient d'ajouter un nouveau groupement, d'abord intitulé « Plaque tournante », presque aussitôt rebaptisé « Ciné-Arts ». C'est, pensera-t-on, un mince événement, malgré les noms-fées de Cocteau et d'Auric, de Vildrac et d'Honegger, de Matisse et de quelques autres personnalités que M. Cauliez a pris soin de réunir autour de cette naissance.

Sans doute, tous les ciné-clubs actuels se montrent indiscutablement utiles pour répandre le goût du film de qualité, mais ils cultivent surtout un idéal d'art déjà réalisé, c'est-à-dire dépassé. Ils sont autant de petits conservatoires où l'on ressasse de vieux chefs-d'œuvre, où l'on tente de soutirer encore quelque moelle aux os desséchés d'une avant-garde périmée. On voit que les ciné-clubs peuvent plutôt développer une sorte de classicisme que contribuer au renouvellement et au perfectionnement de l'expression cinématographique.

Ce n'est pas qu'on soit tout à fait certain de ce que le mépris des traditions vaille mieux que le respect du passé, mais le fait est, qu'en tout art, des formes-filles supplantent continuellement des formes-mères. Particulièrement dans le domaine du film, le mouvement de cette incessante transformation est rapide parce qu'entraîné par l'évolution rapide de la technique. La mission essentielle des cénacles, des petites chapelles, des clubs consiste à veiller sur ce devenir du cinéma et à l'orienter si possible. Si ces groupes d'une certaine élite se laissent immobiliser dans le culte de ce que le cinéma fut, le cinéma deviendra, sans eux, avec toutes les chances de s'abandonner davantage sur la pente de la facilité la plus lucrative.

La raison d'être des ciné-clubs est de participer à une volonté, à une action novatrice actuelles, sans se soucier des moqueries que les purs praticiens adressent volontiers aux faiseurs de films en chambre, sur le papier, en rêve. Canudo, qui, en fondant le premier club de cinéma,

nous légua une autre tradition, antitraditionaliste, savait bien qu'une seule chose compte, qui est d'avoir l'idée, car celle-ci finit toujours par se réaliser enfin comme d'elle-même.

Ce qui attire l'attention sur le club de M. Cauliez, c'est que ces jeunes gens, ou tout au moins leur chef de file, semblent riches d'une idée et même d'une idée importante. Cette idée, telle qu'elle s'annonce dans un récent manifeste, est que le cinéma ne peut plus être considéré seulement comme l'un des beaux-arts. Il est une somme de tous les arts, puisqu'il les utilise tous. Il ne peut même pas être contenu dans la catégorie générale de l'art. Il est, comme l'imprimerie, une vaste technique d'expression, un véhicule de pensée, un créateur de culture. Sans doute, il y a un art du livre, mais le livre est bien plus que cet art, il est toute une civilisation. De même, il existe un art du film, mais le film est encore bien autre chose que cet art; il façonne, lui aussi, une civilisation. De ce que la pensée, la culture cinématographiques sont différentes et souvent ennemies de la pensée et de la culture livresques, il n'est sage ni de s'indigner, ni de se réjouir. C'est simplement un fait encore que, d'amusement forain, pauvre et presque honteux, qu'il était il y a cinquante ans, le cinéma est devenu aujourd'hui le maître à voir et à ressentir, donc à imaginer et à réfléchir, d'innombrables foules dans la plupart des nations du monde. De ce fait, prodigieusement gros de conséquences, il ne faut que comprendre les répercussions, seraient-elles même peu conformes aux orthodoxies régnantes. Dans la vie de l'esprit, comme dans celle d'une Église, les hérésies peuvent être opportunes. Toutefois, je crois qu'ici il s'agit d'un schisme.

Spectateur, 9 juillet 1946.

Qu'est-ce que le cinéma pur? C'est en matière de parlant comme en matière de muet, la réalisation de films exprimant tout, l'objectif comme le subjectif, en termes de cinéma, c'est-à-dire par le mouvement, par la représentation du mouvement. Muet ou sonore, le cinéma pur est un cinéma qui voudrait se passer de mots: le cinéma, comme l'étymologie l'indique déjà, est essentiellement *le peintre*, le narrateur de la mobilité, de toute mobilité, de la mobilité seule, parce que seule elle est photographique; elle est plus belle, mieux visible à l'écran qu'à l'œil nu. Or, le mot constitue une forme fixe, un état stable, un arrêt, une cristallisation de la pensée, un élément d'immobilité.

Sans doute, aujourd'hui, les recherches de cinéma pur sont extrêmement difficiles. D'une part, parce que le sonore, utilisé surtout comme parlant et même comme bavard, a rouvert la voie classique et facile de l'imitation du théâtre. D'autre part, parce que le cinéma pur est encore

une expérience artistique qui coûte beaucoup plus cher avec le sonore qu'avec le muet, sans être devenu plus rentable pour autant, bien au contraire.

Néanmoins, je ne doute pas qu'il y ait à tenter d'importantes réalisations de cinéma pur, à la fois visuelles et sonores. Il est bon d'en parler beaucoup, de les imaginer, d'en discuter par avance.

Réponse à une enquête. *Forces françaises*, 7 novembre 1946.

DEUX GRANDS MAÎTRES A FILMER

C'est un rêve que font beaucoup d'enfants, de courir jusqu'à la ligne d'horizon pour y ramasser les étoiles filantes qui traversent les ciels des nuits d'août. Les films sont aussi des météores qui passent sur les écrans sans y laisser de trace et retournent à l'ombre-mère, d'où le souvenir ne parvient à en ressusciter que quelques fragments vite rongés par l'oubli. Et, si on reprojette une œuvre, vieille seulement de vingt ans, on s'aperçoit que la plupart de ses images se sont fanées, affaiblies, dénaturées, comme beaucoup de mots ne font pas en vingt siècles. S'il attrapait une étoile filante, l'enfant ne recueillerait qu'une météorite, un caillou terne et décevant. Ainsi les jeunes générations de spectateurs — qui ne connaissent les anciens grands films que par ouï-dire ou qui n'en voient que des parcelles à l'état démodé, refroidi, momifié — ne peuvent que difficilement comprendre l'éclat de vie, la force de nouveauté, la puissance de conviction, dont rayonnèrent un instant ces vieilles images.

C'est pourquoi il paraît utile de rappeler parfois la signification et l'importance réelles qu'eut l'œuvre de certains réalisateurs au moment où elle apparut pour la première fois à l'écran. Par exemple, qui, sinon ceux qui ont vécu ces heures de révélation et d'enthousiasme, peut saisir exactement aujourd'hui ce qu'ont été, pour le cinéma français, les présentations d'*El Dorado* de Marcel L'Herbier (juillet 1921), de *La Roue* d'Abel Gance (décembre 1922)? Sans doute, avant Gance comme avant L'Herbier, avant Delluc aussi, le cinéma français existait déjà par Méliès, par Max Linder, voire par *Le Film d'Art*, mais c'était un cinéma si primitif qu'il n'osait pas lui-même se prendre au sérieux. Sans doute encore, *El Dorado* et *La Roue* sont des œuvres très différentes et, par bien des aspects, presque opposées. Sans doute enfin, Gance et L'Herbier ne sont pas sans avoir utilisé, l'un autant que l'autre, les progrès antérieurs du cinéma, surtout du cinéma américain, en matière de découpage, de mise en scène, de photographie, de montage, ainsi d'ailleurs qu'il était alors de leur devoir de le faire, de même que, dans un autre domaine, il avait été du devoir de Ronsard et de Malherbe de s'appuyer sur la poétique gréco-latine pour fonder la poétique française, classique et

CINÉMA PUR ?

moderne. Le fait est qu'avec *La Roue* et *El Dorado* — et non seulement par ces deux films mais par toute l'œuvre précédente de L'Herbier et par toute l'œuvre précédente de Gance — le style cinématographique français se trouva avoir été créé, impossible à confondre avec le style d'aucune des autres grandes nations productrices de l'époque : États-Unis, Italie, Suède, Allemagne; style homogène par une qualité poétique *sui generis*, dans laquelle réussissaient à s'unir les indéniables originalités personnelles des deux auteurs; style qui, évidemment, a été développé et diversifié depuis, mais qui, jusqu'aujourd'hui, et malgré la révolution du parlant, reste la base sur laquelle se construit obligatoirement toute expression cinématographique qui prétend à être comprise.

Assurément, il serait faux de prétendre que Gance et L'Herbier aient tout inventé : la qualité photographique, la diversité des éclairages, l'expressionnisme de la lumière, la variété des distances et des angles des prises de vues, la précision et le rythme du montage. Mais, en utilisant, développant, perfectionnant ou en réinventant et conjuguant tous ces moyens de style, souvent avec une extrême hardiesse, les deux grands réalisateurs français, chacun à sa manière et selon son tempérament, parvinrent à personnaliser les images, à les subjectiver et charger d'un sens symbolique bien plus finement qu'Italiens et Américains ne savaient faire. Chaque plan — pour parodier un slogan célèbre de critique littéraire — devenait « un état d'âme » soit de l'auteur du film, soit de tel ou tel personnage mis en jeu. Cette leçon de romantisme et d'individualisme, d'une immense portée, a pu se montrer d'autant plus féconde qu'elle est bien dans la ligne du naturel français. Notre meilleur cinéma se trouva ainsi engagé dans la voie de la recherche de l'expression psychologique de l'individu, voie qui est aussi la route majeure de notre littérature, même classique. Ce caractère, fondé là pour la première fois par Gance et par L'Herbier, opposait, oppose et opposera probablement toujours primordialement le cinéma français, incapable de produire des films de foule, des portraits d'âmes collectives, aux cinémas de mentalités plus grégaires : russe, américaine, allemande.

Ce riche personnelisme français a évidemment aussi ses inconvénients. Il est souvent responsable d'inégalités dans une œuvre, du point de vue non seulement de la conception de celle-ci mais aussi de sa réalisation à tous les stades, jusques et y compris le laboratoire, le développement, le tirage. D'autre part, cette régularité, cette perfection, cette monotonie que nous admirons un peu trop dans le travail standardisé des équipes cinématographiques américaines, c'est déjà ce qui a empêché Griffith d'être entièrement lui-même, c'est-à-dire de changer, de se renouveler et d'exploiter ses maxima et ses minima. Si romantique, si passionné fût-il, le grand réalisateur américain devint vite le prisonnier d'une règle d'usage. La norme de la qualité Griffith ayant été jugée atteinte, ce style fut traité comme une marque de fabrique : de la première image de

Way Down East ou de *Broken Blossoms*, tous les personnages sont vus et s'entrevoient de la même façon, se meuvent comme des ludions, calqués les uns sur les autres, suspendus dans le fluide d'une atmosphère dramatique *ne varietur*. Grâce au désordre français — dont on ne ventera jamais assez la fécondité et qui s'appelle aussi liberté — L'Herbier et Gance ont eu la chance de pouvoir commettre toutes leurs fautes, de tout essayer, de ne pas s'atteindre et de se dépasser, de réaliser des films qui péchaient par manque et par excès, mais qui enseignaient toujours l'essentiel : que l'objectif est capable d'une vision des choses, mentale, personnelle, infiniment variée.

Ce style exigeait évidemment de ses formateurs non seulement une exhaustive connaissance mais aussi une continuelle imagination technique. Et je n'entreprendrai pas d'énumérer ici, ne serait-ce que sommairement, les innovations que l'on doit soit à Gance soit à L'Herbier et qui ont ouvert la voie à une utilisation, parfois acrobatique, de l'appareil de prise de vues, à la limite des capacités de celui-ci. Cette science exacte du maniement de son instrument expressif, indispensable à tout auteur de films, ce fut ce qui manqua suffisamment à Delluc pour que son nom puisse être inscrit, à égalité avec ceux de Gance et de L'Herbier, sur le fronton d'entrée de l'art cinématographique. Scénariste né, Delluc concevait d'admirables canevas de films, peut-être mieux et plus exclusivement destinés à l'image animée que les sujets que se donnaient L'Herbier et Gance, mais l'auteur de *La Fête espagnole*, du *Silence*, de *La Femme de nulle part*, par une extraordinaire nonchalance, se désintéressait de la technique, grâce à laquelle son idée pouvait être plus ou moins fidèlement traduite à l'écran. Peut-être était-ce là, aussi, une réaction, non sans orgueil, excessive et dangereuse, contre la technicité des films de Gance et de L'Herbier. Certes, il y a des séquences de Delluc qui sont de mystérieuses réussites : du vrai cinéma, fait sans aucun moyen cinématographique. Mais, dans un long métrage, cette simplicité exemplaire devient platitude, et, en général, aux mains de tout autre, elle risque de conduire à enregistrer n'importe quoi n'importe comment.

Ce n'est pas ici un parallèle entre l'art de Gance et celui de L'Herbier, qui exigerait beaucoup de pages et ferait ressortir de profondes divergences. Ces lignes n'ont pour but que de souligner une valeur, en quelque sorte commune, de l'œuvre de deux hommes dans la création de l'École cinématographique française actuelle.

La Technique cinématographique, 20 février 1947.

Bien que je ne l'aie connu que brièvement, Delluc est pour moi un grand souvenir...

D'abord, par sa revue *Cinéa*, qui créa le premier et très salutaire mouvement de snobisme en faveur d'un cinéma original, intelligent, travaillé...

Alors, en 1921, ce cinéma d'avant-garde ou cinéma « de choc » comprenait trois clans — celui de Gance, celui de L'Herbier et celui de Delluc — qui rivalisaient entre eux...

Trois pièces mansardées, donnant sur les jardins de l'Élysée, abritaient les bureaux de *Cinéa*, où Delluc jouait à l'indifférent, au désœuvré, à l'amateur, en cachant ses habitudes de travail et son extrême sensibilité, sous une apparente horreur de rien prendre tout à fait au sérieux...

Sur le plateau, Delluc étonnait par son désintérêt pour la technique. Seul, comptait le scénario qui, par sa propre vertu devait diriger le travail de tous les exécutants.

Ainsi, la réalisation se trouvait largement ouverte à toutes les vertus et à tous les dangers du hasard.

Ainsi encore l'œuvre de Delluc se trouvait protégée contre l'influence des grands techniciens d'Amérique et d'Europe.

Et c'est pourquoi les films de Delluc représentaient alors l'élan, non pas le plus puissant, mais peut-être le plus original du cinéma français.

Note remise pour une émission radiophonique sur Louis Delluc, 1947.

LOUIS DELLUC

Il y a plaisir à recevoir et profit à lire les comptes rendus de l'activité du club que M. Armand Cauliez a fondé l'an dernier et qui s'intitule le plus généralement *Ciné-Art*. Tantôt polycopiés, tantôt imprimés, ces bulletins dont la parution n'est ni bien fréquente, ni très régulière, changent, presque à chaque fois, de forme, de couleur et de titre, comme fait d'ailleurs le club lui-même qui a porté ou qui porte des prénoms et des sous-appellations multiples. Cette diversité correspond sans doute à une période de première organisation qui peut être d'autant plus confuse qu'elle est plus riche en idées, en buts, en ambitions. Que cet état d'indétermination par surabondance de possibilités de développement ne finisse par se stabiliser autour de quelques axes d'orientation bien définis, il n'en faut pas douter, car M. Cauliez possède une conception juste et nette — quoique vaste — de la mission de son entreprise :

« En proliférant — écrit-il — les ciné-clubs se sont assagis et comme académisés. Le climat de la plupart d'entre eux ne rappelle en rien la merveilleuse fièvre des origines. Que les gens entrent dans une salle, s'assoient, voient un film ou deux puis sortent, n'a rien de caractéristique :

UN GROUPEMENT DE JEUNES

c'est là le fait de l'exploitation normale. L'ancienneté du film ne fait rien à l'affaire. C'est moins dans ses programmes que dans la façon de les présenter, que réside l'originalité d'un cercle cinématographique. Et l'on peut affirmer que, sans présentations ni débats, il n'y a pas de véritable ciné-club... car les ciné-clubs doivent être autant de petites universités populaires de la culture par le film et de l'art cinématographique. Les ciné-clubs doivent faire l'éducation du public. »

Précisant plus loin les caractères de cette éducation, M. Cauliez la résume « en trois points essentiels : 1° initiation à la technique de l'expression cinématographique; 2° combat pour la qualité contre la médiocrité; 3° culture par le film et culture cinématographique ». Cette culture cinématographique, qui est l'une des plus importantes novations intellectuelles de ce siècle, résulte du fait « que le cinéma est une plaque tournante des activités humaines, une prodigieuse technique d'expression, une synthèse d'art (y compris l'art cinématographique). Le cinéma (art) est beaucoup plus que le ciné (divertissement populaire); mais le cinéma est beaucoup moins que le cinématographe... ».

Pour répandre et développer cette notion, encore très insuffisamment comprise, que le domaine spirituel de la cinématographie est bien plus vaste que ce canton de l'art spectaculaire du film, qui fascine le public; qu'« il n'y a pas que l'esthétique »; que « le film est aussi un puissant moyen d'information et d'éducation », un plasmateur des mentalités, le club *Ciné-Art* se propose de fonder une filiale, le club *Ciné-Science*. Celui-ci étudiera « l'action volontaire ou involontaire du film sur la vie individuelle et sociale, les aspects philosophiques et historiques du cinéma, en somme le rôle multiple de l'écran en tant que tableau blanc pour cours du soir... Il s'agit de montrer comment le cinéma contribue à l'évolution intellectuelle et sociale de l'humanité. Il s'agit d'illustrer par le film les idées et les faits scientifiques et philosophiques d'une part, sociaux et politiques d'autre part ».

Le programme de travail du club *Ciné-Science* mérite d'être cité en entier, tant chacun des problèmes qui s'y trouvent inscrits offre d'intérêt pour un élargissement et un redressement de la compréhension ou de l'incompréhension ordinaires des facultés de l'instrument cinématographique :

« *Philosophie du cinéma* — Psychologie visuelle, Logique du film, Le cinéma et l'émotion, Le surnaturel à l'écran, L'homme à l'écran, Éthique hollywoodienne, etc.

« *La Science et le Cinéma* — Cinéma et recherche scientifique. Le Film dans l'enseignement supérieur, Géographie et ethnographie, Films médicaux et chirurgicaux, etc.

« *Éducation par le Film* — Film d'enseignement, L'Instituteur devant l'écran, Missions culturelles du cinéma, Urbanisme, hygiène et sport,

Le cinéma et la jeunesse, Pour un plan du cinéma documentaire, Les animaux et leurs films, etc.

« *Le Cinéma et l'Événement* — Information et propagande, La satire sociale, La censure, Pour un vrai cinéma historique, etc.

« *Aspects sociaux et internationaux du Cinéma* — Transformation des mœurs par le cinéma, Religion et cinéma, Censure morale, Le cinéma et la paix, Le film est un espéranto, etc. »

Il y a là de quoi occuper pendant quelques lustres plusieurs académies vraiment laborieuses, mais le groupement de M. Cauliez annonce encore d'autres projets en cours de réalisation, notamment la création d'une autre filiale : *Le Centre du Film court*. Celui-ci s'intéressera à l'illustration et à la défense du cinéma français de court métrage en format standard et à la présentation de films d'amateurs en format réduit. Puisque, la plupart du temps, les œuvres qui délibérément transgressent les canons commerciaux et s'évadent des routines spectaculaires, qui recherchent et apportent des innovations de forme ou de fond, qui constituent ce qu'on appelle l'avant-garde du cinéma, ne peuvent recevoir d'apparence filmée qu'à très peu de frais, c'est-à-dire en court métrage ou en format réduit, le Centre du Film court est appelé naturellement à devenir, pour les jeunes talents originaux, un « banc d'essai », selon l'expression de M. Paul Guth qui vient de publier, dans le Bulletin de l'Information pour l'étranger, un excellent article sur le club *Ciné-Art*.

Il est évident que l'effort de M. Cauliez doit être encouragé, dans toute la mesure possible, par tous ceux qui ne s'intéressent pas au cinéma uniquement du point de vue du rendement commercial des films, et même par ceux-là, car, en fin de compte, les novateurs d'hier et d'aujourd'hui, par leurs recherches peu ou non rentables, par leurs réussites taxées d'abord d'extravagances, voire par leurs échecs et leurs erreurs, apportent toujours, à la langue des images animées, des enrichissements dont se serviront demain les fabricants de films à succès. Un art sans avant-garde, c'est-à-dire sans éléments transformateurs, est comme un bâtiment qui ne fait plus que courir sur son erre, un arbre sans sève, un tissu mort qui ne sait plus renouveler ses cellules. Aujourd'hui — et M. Cauliez le voit exactement — l'esprit de recherche ne se limite plus, comme il faisait il y a vingt ans, à l'esthétique spectaculaire; il découvre et il pénètre les innombrables aspects, sociaux, moraux, psychologiques, religieux, scientifiques et philosophiques de la culture qui naît de l'usage — et peut-être de l'abus — du film comme moyen de rêve et d'évasion. Cette métamorphose des mentalités a encore ceci de particulier qu'elle est éminemment populaire et démocratique, qu'elle se répand plus facilement, plus rapidement, plus profondément parmi les hommes moins imbus de la culture antagoniste, classique et livresque. Le cinéma constitue désormais le mode le plus puissant d'une instruction d'autant plus universelle qu'elle n'est pas obligatoire et qu'elle est plaisante. Que les uns s'en désolent

lent et les autres s'en réjouissent n'y changera rien. Le seul comportement raisonnable est d'étudier, avec le minimum de partialité, le phénomène constaté.

C'est aussi ce à quoi nous invite M. Cauliez, à qui je souhaite de bien êtreindre, encore qu'il veuille beaucoup embrasser.

La Technique cinématographique, 3 avril 1947.

L'AGE DU CINÉMA

Sous le titre *Le Cinéma et la Pensée*, M. Charles Dekeukeleire vient de publier¹ une étude dont le riche désordre risque de dérouter certains lecteurs, mais qui est remarquable par celles de ses pages qui se resserrent davantage sur le sujet qu'on pourrait intituler plus justement « *Le Cinéma et la Condition humaine* ».

M. Dekeukeleire est un réalisateur belge de documentaires, qui a donné la preuve de sa capacité dans de nombreux films principalement folkloriques, sociaux, économiques. Dans les années 1925, il était venu à Paris présenter ses œuvres de débutant, parmi lesquelles il y avait une étude de nu, étonnamment poussée : la première et, je crois, la seule de ce genre, qui ait jamais été produite à l'écran. C'était là, extrêmement voulu, de l'art qui ne se souciait que de lui-même. Depuis, par la nature même de ses travaux, M. Dekeukeleire a dû employer sa caméra moins librement et la faire servir surtout à dépeindre précisément divers aspects de l'activité humaine, telle qu'elle se développe aujourd'hui. Le mot *servir* est ici juste dans son plein sens, mais sans ombre de critique. Nous savons tous qu'il ne se fait guère de films qui ne soient grevés d'un cahier de charges : la servitude documentaire m'a toujours paru légère et presque honorable par comparaison avec certaines compromissions dites artistiques.

C'est, évidemment, de son habitude de traiter des sujets de la réalité actuelle, que M. Dekeukeleire a reçu l'idée que le film doit avant tout être considéré comme un produit particulier de l'organisation sociale et économique de notre ère mécanicienne et industrialisée. Bien trop, en effet, se manifeste la tendance à ne voir dans le cinéma qu'un épiphénomène purement esthétique, sans rapport avec l'évolution générale de la culture et des mœurs. Or, comme tous les arts, comme tous les moyens d'enregistrer, de conserver et de communiquer la pensée, comme toutes les manifestations extérieures de la sensibilité et de l'intelligence, comme toutes les branches du savoir, comme la littérature, comme le droit, comme la religion, le cinéma n'apparaît, dans toute sa valeur, qu'en tant que fait social. Il s'oriente, il se forme, il devient, selon l'utilité de son rôle dans une certaine civilisation. Aussi lit-on avec intérêt des pages qui esquis-

1. Aux éditions Lumière, Bruxelles.

sent une histoire du cinéma, sous un jour d'universalité tout nouveau; qui tentent de situer le cinéma dans l'Histoire, dans l'histoire de l'évolution humaine, dans le réseau des facteurs physiques et spirituels, dans le champ des forces physiologiques et ethniques, psychologiques et morales, économiques et sociales, où peut être expliqué l'extraordinaire épanouissement de la langue des images animées, comme la réponse à une nécessité nouvelle. Pour bien juger — objectera-t-on — nous manquons de recul suffisant dans le temps : l'expression cinématographique ne fait encore que muer d'un stade larvaire en un autre, et personne ne prévoit ce que sera son état parfait. Mais y a-t-il, y aura-t-il jamais un état parfait? En tout cas, il faut largement excuser la confusion dans laquelle se débat M. Dekeukeleire, car il pose courageusement un jalon d'une immense entreprise.

Il me paraît utile de donner un échantillon de la manière de l'auteur : voyageant dans la brousse africaine, un soir, à l'étape, M. Dekeukeleire remarque une certaine agitation parmi ses porteurs indigènes. C'est que ceux-ci se rappellent un incident de route qui les a vivement émus dans la journée. Ils en répètent les gestes et en imitent les bruits. Ils le miment et le dansent, le crient et le psalmodient. C'est leur façon d'en discuter que cette théâtralisation d'une petite aventure. Un art apparaît, et peut-être exquis, mais inconscient de lui-même, sans aucune volonté ni pensée d'art. De façon assez analogue, dans notre monde civilisé, un chef d'entreprise, des ouvriers, des ingénieurs, des contremaîtres éprouvent naturellement le besoin de revoir, de rejurer, d'admirer leur œuvre, résultat d'années d'efforts, et leur labeur quotidien, qui sont leur préoccupation dominante. Et ils demandent au cinéaste de réaliser un documentaire, non pas tant de publicité que de fierté, parce que le cinéma existe là, à leur portée, comme le moyen de donner de leur usine et de leurs tâches l'image la plus vivante, la plus avantageuse : analysée et magnifiée. S'ils se soucient d'esthétique, ce n'est que pour se méfier de ses déformations et s'y opposer. Ce qu'ils veulent, c'est que toutes les étapes de la fabrication, tous les mouvements des machines, tous les gestes des travailleurs soient parfaitement montrés, comme seul le cinéma peut le faire, grâce à la diversité de ses représentations dans l'espace et dans le temps. Fidèlement exécuté, le film constitue néanmoins une théâtralisation (au sens psychologique du mot), une poétisation, un spectacle que le public général peut apprécier comme une œuvre d'art, bien qu'elle ait été créée sans intention esthétique et, même, contre toute intention de cette sorte.

En général, M. Dekeukeleire voit bien que l'art cinématographique est né et se nourrit d'une singulière affinité entre les facultés de représentation, propres à la machine cinématographique, et la fonction mentale de l'homme, telle qu'elle se trouve configurée dans notre présent établissement individuel et collectif. A cause de cette parenté, l'écran nous

présente une moisson d'images que leur analogie — par reconnaissable déformation, par dissemblante identité — avec les données de nos sens, nous fait estimer curieuses, intéressantes, belles. Ainsi, se révèlent partout des éléments bruts à caractère esthétique imprévu. D'où cependant, l'auteur semble conclure un peu vite que la recherche esthétique est inutile, voire nuisible, au développement de l'expression cinématographique. Il s'en prend à l'avant-garde qui n'aurait jamais inventé grand-chose, qui ne serait qu'une vieille moisissure sur la souche vigoureuse du cinéma scientifique, industriel et populaire : « Le film d'avant-garde d'il y a vingt-cinq ans a eu son importance, mais il n'est pour rien dans l'invention des pellicules panchromatiques, du ralenti, de la microcinématographie, du film sonore et dans la mise au point du film en couleurs et en relief, bien au contraire... L'esprit traditionnel ne suit qu'avec hésitation les découvertes techniques; mais sans les ingénieurs et sans les ressources qu'apportent aujourd'hui, par semaine, deux cent cinquante millions de spectateurs *au goût confus* — parce qu'il s'écarte confusément de la tradition — le cinéma ne serait pas devenu l'instrument précis que nous connaissons. Les foules industrielles ont souvent repris le cinéma des mains d'esthètes ou de demi-esthètes, depuis les Méliès de 1900 et les « films d'art » de 1910. Aujourd'hui, le cinéma a encore besoin de ces foules, de ces industriels, de ces ingénieurs et de ces laboratoires scientifiques pour le conduire plus loin. »

Remarquons d'abord — quoique cela ne soit pas une riposte bien forte — que M. Dekeukeleire lui-même indique, dans une autre page, qu'il fut conquis au cinéma par « les images bouleversantes » de *La Roue* de Gance, film d'avant-garde s'il en fut et d'un esthétisme flamboyant. Il est plus important d'éclaircir un malentendu, dans l'esprit non seulement de l'auteur mais aussi d'un assez nombreux public, sur le sens du mot avant-garde, qu'on rétrécit pour n'en désigner que la recherche de quelques fioritures techniques. Mais, même dans cette acception restreinte, j'ai dû employer l'adjectif : *techniques*. C'est que l'avant-garde est essentiellement technicité. Tous les réalisateurs d'avant-garde sont, non seulement des esthéticiens, mais aussi, et peut-être surtout, des techniciens, qui, justement, font appel à ces travaux d'ingénieurs, à ces résultats des laboratoires, ou qui souvent les suscitent, pour en faire bénéficier leurs films. Les inventeurs qui ont voulu des caméras de plus en plus maniables pour faire varier la distance et l'angle des prises de vues, et créé ainsi le découpage; qui ont mobilisé l'appareil en travelling; qui ont vulgarisé dramatiquement ou comiquement le ralenti, l'accélééré, l'inversé; qui ont tenté cent moyens de fixer les couleurs sur la pellicule; qui ont imaginé toutes les sorcelleries de la truca, de la transparence, des maquettes, du triple écran, du pictographe; qui ont fait et employé le disque synchrone, puis le film parlant; qui ont réalisé les surimpressions d'images et de sons, le mixage; ce sont tous ceux-là qui constituent

la vraie avant-garde du cinéma, sans cesse renouvelée, dans une collaboration finalement esthétique de toutes les catégories de la profession, où il apparaît étrange de vouloir opposer telle branche du métier à une autre. Croit-on que les recherches concernant l'émulsion panchromatique, le film en couleur ou en relief auraient été ou seraient poussées avec le même acharnement, les mêmes moyens, sans la perspective de leur utilisation spectaculaire, c'est-à-dire artistique?

Ce progrès technique multiplie sans cesse les éléments spontanément beaux, photogéniques, que les appareils enregistreurs peuvent recueillir dans la nature. Mais cette transfiguration automatique de l'univers ne constitue encore qu'un rudiment d'art, sporadique et aléatoire, qui ne suffit pas à réaliser proprement la plus simple bande de publicité. L'esthète apparaît dans le réalisateur dès que celui-ci commence à choisir, à rassembler, à ordonner les meilleurs effets, où qu'ils aient surgi. Cette sélection et cette sommation forment la marche additive de l'art, dans laquelle le rôle de l'avant-garde est de prospecter, d'expérimenter, d'incorporer à la routine continuellement de nouveaux moyens de voir, de représenter, de connaître le monde. Parfois, les novations sont utilisées d'abord dans des films destinés à un public restreint, au goût spécialisé (et ces amateurs ne sont nécessairement ni des bourgeois, ni des prolétaires, ni même des intellectuels), avant d'être adaptées à l'usage courant; parfois, les novations peuvent être introduites directement dans un film populaire ou, à plus, exactement parler, commercial, convenant au goût moyen de vastes audiences où toutes les classes sociales se trouvent représentées. C'est une grave erreur d'opposer « les foules industrielles » aux films de recherche technique et esthétique. Les différences de réceptivité du public à l'égard du cinéma sont beaucoup moins une question de classe sociale qu'une fonction de l'âge des spectateurs. Chez ceux d'entre eux qui sont nés avant le cinéma, un certain type d'éducation et d'instruction traditionaliste peut encore les éloigner de l'écran en général, plutôt que tel ou tel genre de films. Chez les jeunes qui sont nés avec le cinéma, ou depuis, et qui ont été, en bonne partie, éduqués par lui, les préférences — car le désintérêt est une rare exception — ne sont commandées que par la personnalité : sensibilité et intelligence.

Comme il y eut une avant-garde du muet, il y a ou il y aura une avant-garde du sonore, de la couleur, du relief. Tant que le cinéma vit, il croît, et il change, et s'il croît et change, c'est qu'il possède une avant-garde active, esthétisante malgré qu'on en puisse avoir, qui comprend aussi des ingénieurs, des mécaniciens, des chimistes, des opticiens, des financiers, voire des accessoiristes intelligents et des machinistes inventifs, dont le but commun est tout de même un art. Un art qu'il faut d'autant moins dédaigner qu'on en découvre mieux les profondes racines dans l'âme de notre temps.

La Technique cinématographique, 1^{er} mai 1947.

LE PROFESSEUR JOLIOT-CURIE ET LE CINÉMA

Le professeur Frédéric Joliot-Curie qui, en compagnie de sa femme, découvrit la radio-activité artificielle — œuvre qui valut à ses auteurs le Prix Nobel de Chimie en 1935 et qui fut au point de départ de l'effort de conquête de l'énergie atomique — est né en 1900, c'est-à-dire qu'il appartient à une génération dont la jeunesse usait déjà du spectacle cinématographique comme d'une récréation très habituelle. Et l'on pouvait se demander avec curiosité si un tel esprit dont l'activité s'était consacrée à la plus haute science et qui assume aujourd'hui des responsabilités parmi les plus étendues et les plus lourdes, gardait quelque estime pour les images animées et quelque contact avec un moyen de connaissance et d'expression, encore souvent tenu pour secondaire, sinon enfantin. S'il y avait eu des parieurs, ils auraient assurément supposé que l'illustre savant ne conservait qu'un très vague souvenir des films, comme des lectures de Jules Verne, qui l'avaient autrefois distrait. Et ces pronostiqueurs sérieux se seraient doublement trompés, par ignorance, sans doute, de l'étonnant sens de la réalité, avec lequel M. Joliot-Curie vit toute la vie de notre temps.

Premier chimiste de France, M. Joliot-Curie a l'esprit physique (et c'est pourquoi les deux sciences-sœurs ont aujourd'hui refait leur jonction) et peut-être même physiocratique. « Il y a, aime-t-il à dire, un état initial et un état final entre lesquels se place toute la science ou toute la métaphysique. Je n'aime pas la métaphysique. » Cependant, ce vrai réalisme est tout à fait opposé aussi à la négation des fonctions spirituelles, qui sont, en même temps, organiques et physiologiques.

« Les hommes — dit le savant — manquent dangereusement d'imagination et, de cette insuffisance, leur espèce pourrait périr. Ils ne pensent qu'à ce qu'ils voient; ils ne croient qu'à ce qu'ils touchent. Ils n'ont guère retenu la leçon de Jules Verne, qui était un excellent philosophe à sa manière et qui enseignait que, du moment qu'une chose pouvait être imaginée, elle était sur le point de devenir possible; que, devenue possible, elle allait presque nécessairement être réalisée. Depuis Archimède, l'expérience l'a mille fois confirmé.

« Ainsi, le public a été surpris par la conquête de l'énergie atomique, alors que cette conquête était inévitable parce que inscrite, depuis des années, au programme des possibilités physiques.

« Plus ou moins, il est aussi possible que l'apparition d'une bactérie ou d'un ultra-virus nouveaux, contre lesquels la médecine n'aura pas de remède, ou que le refroidissement de la terre, à cause de la distance toujours lentement croissante entre notre planète et le soleil, obligent l'humanité à un total et brusque exode vers un autre astre, pour y trouver ou s'y créer des conditions compatibles avec la vie. Il faut y songer dès maintenant, même si l'exode ne devient nécessaire que dans quelques millions d'années. Il faut prévoir — c'est-à-dire imaginer — des moyens de salut.

« Dans cet ordre d'idées, j'ai fait au Musée de l'Homme, quelques conférences où, pour mieux faire comprendre à mes auditeurs la possibilité absolue de certaines anticipations, pour leur permettre d'envisager certaines éventualités qui leur échappaient parce qu'ils ne parvenaient pas à les imaginer, je leur en présentais une imagination toute faite : celle de fragments de films, choisis parmi des œuvres très diverses.

« Vous croyez — disais-je à mon audience — que la terre restera toujours habitable et pourvue d'un climat tempéré. Eh bien, c'est une erreur. Il y a eu des périodes glaciaires; il en reviendra. Tenez, regardez... Et l'écran montrait quelques aspects de la vie réduite que les hommes sont obligés de mener, quand ils ont à lutter contre le terrible ennemi du froid...

« Vous doutez qu'il soit jamais utile d'aller sur une autre planète, Vénus ou Mars, et possible de s'y acclimater. C'est probablement aussi une erreur. Voyez : le principe et de multiples détails de ce grand voyage se trouvent déjà prévus... Et le film montrait le comportement, fort bien étudié, des voyageurs à l'intérieur d'une fusée astronautique. »

Je ne crois pas que le professeur Joliot-Curie exige de toute théorie scientifique, comme le faisait autrefois lord Kelvin, qu'elle puisse donner lieu à une représentation plastique, mais, en tout cas, il accorde à l'image animée un pouvoir de conviction supérieur à celui de la parole. C'est ainsi qu'il ajoute :

« On remarque parfois, dans tel ou tel film, une petite suite d'images, qui reste inoubliable. Par exemple : au milieu des ruines de Varsovie, une fenêtre ou, plutôt, ce qui en reste : l'encadrement de maçonnerie, demeuré seul miraculeusement debout, ébréché par les bombardements. Sur le rebord de cette plaie béante, deux mains reposent le plus commun des pots de fleurs et un visage de femme passe à profil perdu... C'est tout et c'est immense. Ce signe visuel, qui dure trois à quatre secondes, éveille tout un monde d'émotions et d'idées, remplace vingt pages de commentaire, résume cinq ans d'histoire... Ne serait-il pas intéressant de relever, dans un assez grand nombre de films, tous les brefs groupements d'images, pourvus d'une semblable puissance d'expression et d'en étudier le mode d'action? Action qui s'exerce avec une vitesse supérieure à celle de la pensée consciente, avec une vitesse dans le déclenchement de l'émotion et de l'évocation, qui n'est comparable qu'à celle de la musique. »

— Ne croyez-vous pas, maître, que cette connaissance extra-rapide, que le cinéma réussit, parfois plus, parfois moins, mais qu'il tend toujours à nous donner des choses et des événements, institue progressivement et généralement de nouvelles habitudes mentales?

« Sous cette forme aussi, il y a évidemment un problème qui se pose. Sans doute aucun, le cinéma nous habitue à regarder et à comprendre, à retenir, à savoir, sans que nous ayons à consulter continuellement le

formulaire des mots interposés, par le langage entre le monde extérieur et notre sensibilité. »

Il arrive souvent que les intelligences les plus subtiles se cantonnent dans une haute spécialisation, dont elles ne daignent plus descendre; qu'elles ne s'intéressent, comme retranchées du siècle, qu'à leurs pures recherches de science ou de philosophie. Mais il faut admirer davantage encore le cas plus rare, où le génie, sans rien perdre de son acuité dans tel ou tel domaine particulier, reste engagé dans la vie de son époque, curieux d'en expérimenter, d'en utiliser, d'en élucider toutes les manifestations. Ainsi s'explique, au moins en partie, la très exceptionnelle séduction qu'exerce, sur tous ceux qui l'approchent, la personnalité de ce grand maître de la science française qu'est Frédéric Joliot-Curie.

La Technique cinématographique, 26 juin 1947.

DE LA BELLE TECHNIQUE OU UN ART PLUS HUMAIN ?

A vrai dire, je ne vois pas que la production soit aujourd'hui plus spécialement soucieuse de son développement technique, qu'elle ne le fût à d'autres âges du cinéma. Mais votre question rouvre la vieille querelle de préséance entre le fond et la forme, alors que cette opposition entre l'esprit et la lettre ou l'image m'a toujours paru comme le type même du faux problème : du problème qui est insoluble parce qu'en réalité, il ne se pose pas.

Sans doute la complexité matérielle de plus en plus grande de l'instrument cinématographique semble mieux que jamais justifier, par une preuve tangible, la différence essentielle qu'on est tenté de faire entre un moyen d'expression et l'idée ou le sentiment exprimés. Cependant, plus évidemment encore au cinéma que dans n'importe lequel des langages et des arts, il ne peut pas exister de signes synonymes. Toute modification dans l'emploi des appareils, la moindre différenciation de la technique apportent une image ou un son plus ou moins nouveaux, c'est-à-dire une représentation inédite des êtres et des choses, qui éveille chez le spectateur-auditeur une impression, une émotion, une pensée jusqu'alors inconnues. Ainsi, par exemple, les techniques du plan rapproché, de la mobilisation de la caméra, de l'enregistrement sonore, du film en couleurs, du ralenti et de l'accélééré, etc., ont fourni — à notre sensibilité, notre mémoire, notre imagination, notre intelligence — des aspects du monde, infiniment plus variés et plus nombreux, à la fois plus détaillés et plus vastes, plus fins et plus profonds que les données que nous aurions pu recueillir directement à l'aide de nos seuls sens. Inévitablement, un enrichissement de la technique aboutit à un enrichissement de l'esprit qui en apprend et à connaître davantage et à mieux pouvoir s'exprimer.



Cette technicité ne détourne nullement de la réalisation de films sincèrement humains; bien au contraire, elle y pousse. Sans doute, la technique peut aussi servir à multiplier l'artifice, le trucage, le mensonge et créer ainsi d'étonnantes figures. Mais, bien plus utilement et comme spontanément, la technique tend à pénétrer la nature innée des choses, des personnes, des événements. C'est appliqué au vrai mystère d'un vrai drame se jouant entre des hommes dans les conditions les plus proches de leur réalité, que le détecteur cinématographique produira ses résultats les plus valables dans tous les domaines : esthétique, poétique, psychologique, etc. Trop peu on en use encore dans ce sens; et trop, comme des naturalistes qui emploieraient leurs microscopes à n'étudier que des fleurs en papier peint et des animaux empaillés.

Réponse à une enquête. *Le Figaro littéraire*, 6 septembre 1947.

C'est un lieu commun, que la langue des images animées constitue une sorte d'espéranto visuel. Et, tant qu'il s'agit de films faits à l'intention des quelques pays et des quelques catégories de spectateurs, qui, à travers le monde, sont parvenus à des niveaux de civilisation à peu près équivalents; tant, aussi, que la parole, auxiliaire de l'image, peut être traduite en chacune des langues compréhensibles à ces audiences, les contraintes d'expression, qu'impose aux réalisateurs le souci de la version internationale, sont encore si légères qu'il semble, en effet, que l'universalité soit une vertu banale de tout discours cinématographique.

Mais, s'il s'agit d'un film qui s'adresse à toutes les nations du globe et à toutes leurs audiences, le plus diversement incultes et le plus différemment instruites; d'un film dont le dialogue et même le commentaire ne pourront jamais être doublés qu'en un certain nombre de langues principales, sur les centaines d'idiomes et de dialectes qui se parlent à travers tous les continents; alors, apparaissent de rigoureuses conditions, auxquelles le cinéma doit satisfaire, s'il veut accomplir pleinement son destin universel; alors, on voit qu'une langue pour tous vit selon les règles fort dissemblables de celles des autres langues.

Ainsi, tout d'abord, les mots, sur la traduction et la compréhension exactes desquels on ne peut plus compter, cessent d'être les indispensables et infaillibles véhicules de significations constantes, logiquement et précisément déterminées. Sans doute, incompris par la raison, les mots souvent gardent ou récupèrent un autre sens : affectif, musical, « atmosphérique»; ils se trouvent repoussés vers leur valeur beaucoup plus

HUMANITÉ DU CINÉMA PUR

ancienne, primitive, originelle, animale : d'interjection, de chant, de cri. Et ce sont là, certes, des exclamations infiniment nuancées, expressives, convaincantes. Elles constituent une éloquence vocale, qui souvent soutient seulement le mot-à-mot logique, mais qui peut aussi dominer ce dernier et même s'en passer tout à fait.

Il n'est donc pas question d'un retour au muet, mais d'une limitation, autant que possible, au visuel et sonore, dans lequel le langage articulé joue parfois aussi son rôle : le rôle d'un bruit qui peut être le bruit le plus émouvant de tous les bruits de la nature. Cette contrainte porte l'insigne avantage de ramener le cinéma à lui-même, d'en bannir tout caractère théâtral et littéraire. La pensée, obligée à ne s'exprimer qu'en images et bruits, se retrouve devant le vieux problème du cinéma pur, enrichi et facilité par l'élément sonore, mais, surtout et enfin, pleinement et impérieusement, justifié et aidé par la nécessité sociale.

Si la pensée verbale et logique a acquis une énorme prépondérance sur tous les autres modes mentaux de représentation et de compréhension de l'univers, et notamment sur le mode visuel, au point que beaucoup de gens ne peuvent même pas concevoir un exercice de l'intelligence sous une autre forme que celle d'un monologue intérieur, c'est, en bonne part, que l'utilisation extérieure des facultés intellectuelles a commandé un prodigieux développement de la parole, comme d'un truchement indispensable dans toutes les relations d'homme à homme. La pensée s'est cristallisée et articulée surtout en mots, surtout parce que c'est de cette façon qu'elle donne le meilleur rendement social. Et la pensée par représentations visuelles doit son rang secondaire principalement à la difficulté relative de sa transmission d'un esprit à un autre, c'est-à-dire à son rendement social bien plus faible. L'importance capitale du cinéma, d'abord muet, fut d'apporter enfin aux hommes un moyen de s'entre-communiquer des pensées-images. Ainsi, toute une vaste fonction mentale, plus ou moins tombée en décrépitude et en mésestime, allait se trouver socialement revalorisée et rappelée à l'activité. Jamais encore, l'humanité ne s'était trouvée devant la possibilité d'une telle bifurcation, d'un tel enrichissement, d'une telle novation dans son développement psychologique, car l'imprimerie n'a fait que confirmer la règle classique de penser, déjà instituée par la parole et l'écriture. Mais, l'intervention et, surtout, l'abus du parlant firent à nouveau apparaître les recherches de l'expression imagée comme un signolage sans grande utilité. Si l'amélioration des échanges d'idées par le film n'avait absolument plus besoin des progrès du cinéma pur, celui-ci ne pouvait désormais prétendre qu'à être de l'art pour l'art, du travail d'amateur en marge de la société.

Or, voici que certains films, conçus sur le plan de la plus large diffusion internationale, exigent, au moins dans certaines séquences, des signes d'une compréhensibilité plus étendue que celle de n'importe quels mots, fussent-ils d'espéranto. Ces signes ne peuvent être que des signes

visuels et sonores, de cinéma, de cinéma pur, lequel en retrouve tout à coup une portée sociale, et la plus haute : généralement humaine. Sans doute, il s'agit de cinéma pur dans une acception très simple et très austère, afin que le message touche tous ceux, innombrables, qu'il a à toucher. Il s'agit d'une réduction des moyens visuels et sonores à leur plus grand dénominateur commun. Mais, justement, c'est le chemin qui peut conduire à l'extrême pureté cinématographique.

La Technique cinématographique, 25 décembre 1947.

Index des principaux noms cités

A

Al Capone, p. 402.
Ambroise (Saint), p. 336.
Ampère (André M.), p. 333.
Apollinaire (Guillaume), p. 39, 92, 136, 141.
Archimède, p. 423.
Aristote, p. 312, 373, 378, 387.
Attila, p. 402.
Augustin (Saint), p. 341.
AURIC (Georges), p. 411.

B

Bachelard (Gaston), p. 387.
Bacon (Francis), p. 281.
BACON (Roger), p. 336, 358.
Balzac (Honoré de), p. 105, 121.
BANDI (Miklos N.), p. 127.
Baudelaire (Charles), p. 36, 187.
Benoit-Lévy (Jean), p. 49, 50, 57.
Bernard (Claude), p. 309.
Bernouilli (Jean), p. 295.
Bohr (Niels), p. 397.
Boileau (Nicolas D.), p. 354.
Boniface VIII, p. 336.
Bondrioz (Roger), p. 34.
Brancusi, p. 41.
BRES (Albert), p. 219.
Broglie (de), p. 297, 358, 387, 397.
BRUNEAU (Alfred), p. 252.

C

Calvin (Jean), p. 358.
CANUDO (Ricciotto), p. 57, 118, 119, 124, 144, 145, 172, 173, 236, 345, 411.
Carnot (Lazare), p. 258.
CAULIEZ (Armand), p. 411, 412, 416, 417, 418, 419.
CENDRARS (Blaise), p. 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 48, 49, 67, 150, 183.
CHAPLIN (Charles), p. 29, 86, 234, 239, 240, 241.
CHARLOT, p. 151, 152, 239, 240, 241, 363.
Chopin (Frédéric), p. 241.
CHOUX (Jean), p. 150.
Clausius (Rodolphe), p. 258.
COCTEAU (Jean), p. 7, 39, 411.
Comte (Auguste), p. 42, 358.
Copernic (Nicolas), p. 309, 336, 337, 358.
Corneille (Pierre), p. 69, 354.
CUGNOT (Joseph), p. 336.
Curie (Frédéric-Joliot), p. 423, 425.
Curie (Pierre), p. 358, 384.

D

Dalbanne (Claude), p. 36, 71.
D'Annunzio (Gabriele), p. 174.
DEKEUKELEIRE (Charles), p. 419, 420, 421.
Delavigne (Casimir), p. 400.

* Les noms des personnalités du monde du cinéma sont indiqués en caractères majuscules.

DELLUC (Louis), p. 9, 30, 40, 42, 43, 44, 106, 136, 144, 145, 172, 180, 232, 239, 346, 413, 415, 416.
 Démocrite, p. 259.
 Descartes (René), p. 325, 342, 354, 358, 361, 388, 397.
 Diderot (Denis), p. 358.
 Dufy, p. 39.
 DULAC (Germaine), p. 9, 32, 33, 106.

E

Eddington (Arthur), p. 387.
 Edison, p. 32.
 EGGELING (Viking), p. 127, 184.
 Einstein (Albert), p. 107, 284, 387, 397.
 Eisenstein, p. 10.
 Euclide, p. 291, 397, 405.

F

Faraday (Michaël), p. 261.
 FENEON (Félix), p. 39, 40, 47.
 FERNANDEL, p. 363.
 FESCOURT (Henri), p. 170.
 Flaubert (Gustave), p. 315.
 FLOURY (Edmond), p. 51, 54.
 Fontaine (La), p. 31.
 Fontenelle (Bernard de), p. 342.
 FRANCIS (Eve), p. 43.
 Fresnel (Augustin), p. 397.
 Freud (Sigmund), p. 128, 137, 315, 358.

G

Galilée, p. 309, 336, 337, 358.
 Galmot (Jean), p. 47.
 GANCE (Abel), p. 9, 13, 30, 33, 34, 43, 47, 48, 55, 57, 68, 106, 127, 139, 141, 144, 148, 150, 170, 173, 174, 175, 176, 180, 235, 236, 413, 414, 415, 416, 421.
 Gaultier (Jules de), p. 137.
 GISH (Lilian), p. 97.
 GLAUM (Louise), p. 97.
 Goethe (Wolfgang), p. 390.
 Gourmont (Rémy de), p. 180.

GRIFFITH (David), p. 29, 66, 139, 141, 144, 148, 179, 233, 235, 355, 414.
 Gris (Juan), p. 41.
 GUICHARD (Paul), p. 219.
 GUTH (Paul), p. 418.

H

Harvey (William), p. 309.
 HAYAKAWA (Sessue), p. 87, 143.
 Heisenberg (Werner), p. 295, 394.
 Henry (Pierre), p. 40.
 Héraclite, p. 323.
 Hériat (Philippe), p. 45.
 HONEGGER (Arthur), p. 411.
 Hugo (Victor), p. 400.

I

INCE (Thomas), p. 29, 144, 179, 233.
 Ivoy (Paul d'), p. 127.

J

Jacob (Max), p. 38.
 James (William), p. 322.
 Jeanneret (Albert), p. 42, 46.
 Joyce (James), p. 47.

K

Kaiser (Georges), p. 178.
 Kant (Emmanuel), p. 361, 388.
 KEATON (Buster), p. 97.
 KEFER (Pierre), p. 187.
 Kelvin (Lord), p. 424.
 Kepler (Jean), p. 309, 337.
 Keyserling (Hermann de), p. 203.

L

LAFFITTE (Paul et André), p. 35, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 50, 174, 344, 345.
 Lamartine (Alphonse de), p. 69, 400.
 Laplace (Pierre Simon), p. 309, 337.
 Laprade (Victor de), p. 400.
 LE BARGY (Charles), p. 344.

Le Corbusier, p. 42, 46.
 Légar, p. 39.

LEGER (Fernand), p. 41, 42, 49, 115, 116, 117, 118, 127.
 Leibniz (Gottfried), p. 322.
 LEPROHON (Pierre), p. 239, 240.
 Leverrier (Urbain), p. 290.
 L'HERBIER (Marcel), p. 9, 30, 43, 44, 45, 106, 141, 236, 413, 414, 415, 416.
 Lhote (André), p. 39, 46.
 LINDER (Max), p. 28, 29, 55, 413.
 LITTLE TITCH, p. 234.
 Lucrèce, p. 107, 110, 178, 303.
 Lulle (Raymond), p. 93.
 LUMIERE (Frères), p. 12, 30, 323, 378.
 Luther (Martin), p. 358.

M

Maeterlinck (Maurice), p. 201.
 Malebranche (Nicolas de), p. 322.
 Malherbe (François), p. 413.
 Mallarmé (Stéphane), p. 148.
 Mandrin (Louis), p. 402.
 MAN RAY, p. 184.
 Marinetti, p. 67.
 Matisse, p. 411.
 MELIES (Georges), p. 231, 413, 421.
 Metzinger, p. 46.
 MILLE (Cécile B. de), p. 236.
 Millikan (Robert), p. 387.
 Minkowski (Hermann), p. 284.
 Montesquieu (Charles de S.), p. 291.
 Morand (Paul), p. 181.
 MORIN (François), p. 205 à 222.
 Mosnier (Henri), p. 54.
 MOUNET-SULLY, p. 344.
 MOUSSINAC (Léon), p. 46, 113.
 MURRAY (Mae), p. 97.
 Mussolini (Benito), p. 135.

N

NAZIMOVA (Alla), p. 97, 115.
 Newton (Isaac), p. 258, 309, 337, 397.
 Novalis (Frédéric de), p. 236.

O

Ozenfant (Amédée), p. 42, 46.

P

Papin (Denis), p. 336.
 Pascal (Blaise), p. 18.
 Pasteur (Louis), p. 52, 56, 112, 113, 309.
 Picasso (Pablo), p. 39.
 PICK (Lupu), p. 148.
 PICKFORD (Mary), p. 392, 393.
 Pirandello (Luigi de), p. 125.
 Planck (Max), p. 297, 387.
 Platon, p. 387.
 POE (Edgar), p. 187, 188, 206, 238, 251.
 Poictevin (Francis), p. 149.
 Poincaré (Raymond), p. 387.
 Porte (Pierre), p. 128.
 Pythagore, p. 387.

R

Racine (Jean), 68, 125, 407.
 Radiguet (Raymond), p. 47.
 Raynal (Maurice), p. 46.
 RAY (Charles), p. 147.
 REJANE, p. 344.
 Ribot (Théodule A.), p. 298, 358, 387.
 RICHTER (Hans), p. 184.
 Riemann (Georges), p. 397.
 RIGADIN, p. 28, 29.
 Rimbaud (Arthur), p. 67, 110, 174, 351.
 RIO (Armand), p. 86.
 Romains (Jules), p. 47.
 Ronsard (Pierre de), p. 413.
 Rostand (Maurice), p. 47.
 Rousseau (Jean-Jacques), p. 342.

S

Saint-Pierre (Bernardin de), p. 342.
 SARAH BERNHARDT, p. 344.
 Satie (Erik), p. 47.
 Savignon (André), p. 192.
 Schopenhauer (Arthur), p. 322.

Shaw (Bernard), p. 263.
 Signoret (Gabriel), p. 41, 106.
 Sjöström (Victor), p. 29.
 Spallanzani (Lazaro), p. 309.
 Spat, p. 191.
 Spinoza (Baruch), p. 322, 388, 390.

T

Taine, p. 21.
 Tapie (Rvd. Père), p. 169.
 Tarse (Paul de la), p. 341.
 TEDESCO (Jean), p. 189.
 Térence, p. 125.
 Twain (Mark), p. 42.

V

VALENTIN (Albert), p. 127.
 Valéry (Paul), p. 407.

Van Dongen, p. 39.
 Vaugelas (Claude), p. 354.
 Verlaine (Paul), p. 176.
 Verne (Jules), p. 423.
 VILDRAC (Charles), p. 411.
 Villiers de l'Isle-Adam, p. 137.
 Villon (François), p. 303.
 VINCENT (Carl), p. 127.
 Vinci (Léonard de), p. 336.
 Voltaire, p. 303, 342, 362.

W

Watteau, p. 94.
 WHITE (Pearl), p. 172.

Z

Zénon, p. 264.

Photographies :

Archives personnelles de Mlle Epstein, excepté les photographies des pages 152^a (en bas), 152^s (en haut), 152^{is} (en haut), 264^s, 264^e, 264^r (en haut), 264^s (2 phot.), 264^{is}, qui appartiennent à la Cinémathèque française.

Index des œuvres citées étudiées ou signalées

A

AFFICHE (L'), p. 60.
 ARROSEUR ARROSÉ (L'), p. 189.
 ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (L'), p. 344.
 AUBERGE ROUGE (L'), p. 59, 121.
 AVENTURES DE ROBERT MA-
 CAIRE (LES), p. 60.

B

BELLE NIVERNAISE (LA), p. 10,
 60, 189.
 BERCAIL (LE), p. 43.
 BOURGOGNE (LA), p. 62.
 BRETAGNE (LA), p. 62.
 BROKEN BLOSSOMS (Le Lys
 brisé), p. 415.

C

CABINET DU DOCTEUR CALI-
 GARI (LE), p. 149, 234.
 CABIRIA, p. 370.
 CARNAVAL DES VÉRITÉS, p. 43,
 106.
 CHANSON D'ARMOR (LA), p. 62.
 CHATELAINE DU LIBAN (LA),
 p. 62.
 CHIEN ANDALOU (UN), p. 357.
 CHUTE DE LA MAISON USHER
 (LA), 10, 61, 188, 191, 201, 238.

COQUILLE ET LE CLERGYMAN
 (LA), p. 357.
 CŒUR FIDÈLE, p. 10, 59, 123,
 124, 127, 150, 235.
 CRIME DE SYLVESTRE BON-
 NARD (LE), p. 65.

D

DOUBLE AMOUR (LE), p. 60.
 DIXIÈME SYMPHONIE (LA), p.
 33, 106.
 DU COTÉ DE CHEZ SWANN, p.
 85.

E

EL DORADO, p. 106, 370, 413,
 414.
 Embarquement pour Cythère (L'),
 p. 94.

F

FANTOMAS, p. 85.
 FEMME DE NULLE PART (LA),
 p. 415.
 FEMME DU BOUT DU MONDE
 (LA), p. 62.
 FÊTE ESPAGNOLE (LA), p. 40,
 415.
 FEUX DE LA MER (LES), p. 63.
 FINIS TERRAE, p. 61, 192, 193,
 194, 196, 222, 223.

* Les titres des films sont
 indiqués en caractères ma-
 juscules.

G	O
Gaz, p. 179.	OPINION PUBLIQUE (L'), p. 240.
GLACE A TROIS FACES (LA), p. 10, 13, 61, 181, 183.	OR DES MERS (L'), p. 10, 13, 61, 222, 223.
GOLEM (LE), p. 234.	
H	P
HOMME DU LARGE (L'), p. 43, 106.	PANAMA, p. 31.
HOMME DE L'HISPANO (L'), p. 62.	PASTEUR, p. 59, 111, 113, 114.
	PETITE BAIGNADE (LA), p. 147.
	Poèmes élastiques (Dix-neuf), p. 31, 67.
I	R
IDYLLE AUX CHAMPS, p. 240.	RAIL (LE), p. 148.
Illuminations (Les), p. 67.	ROUE (LA), p. 33, 47, 55, 106, 127, 139, 141, 148, 150, 170, 175, 176, 235, 370, 413, 414, 421.
INTOLÉRANCE, p. 378.	
J	S
J'ACCUSE, p. 33, 106, 144, 175.	Saison en enfer (Une), p. 174.
Jocelyn, p. 69.	SANG D'UN POÈTE (LE), p. 357.
L	SA TÊTE, p. 61.
LION DES MOGOLS (LE), p. 10, 60.	SILENCE (LE), p. 40, 106, 415.
LYS BRISÉ (LE), p. 93, 370, 415.	SIX ET DEMI ONZE, p. 61.
	SOUPÇON TRAGIQUE, p. 87.
M	T
MATER DOLOROSA, p. 33.	TORGUS, p. 234.
MAUPRAT, p. 60, 201.	TRAVAIL, p. 65.
MONTAGNE INFIDELE (LA), p. 60.	TROIS MOUSQUETAIRES (LES), p. 21, 85.
MOR-VRAN, p. 10, 61, 205, 222.	TRANSSIBÉRIEN (LE), p. 31.
MYSTÈRES DE NEW YORK (LES), p. 29, 85, 86.	
N	V
NOSFERATU LE VAMPIRE, p. 234.	VILLA DESTIN, p. 43.
NUIT DE LA SAINT SYLVESTRE (LA), p. 148.	W
	WAY DOWN EAST (A travers l'orage), p. 415.

AVANT-PROPOS	
JEAN EPSTEIN : L'ŒUVRE FILMIQUE, par Henri Langlois	9
JEAN EPSTEIN : L'ŒUVRE ÉCRITE, par Pierre Leprohon	11
LA LYROSOPHIE (extraits), par Jean Epstein (1922)	15
ECRITS SUR LE CINEMA 1921-1947	
MÉMOIRES INACHEVÉS	27
Les films de Jean Epstein, vus par lui-même	59
LE CINÉMA ET LES LETTRES MODERNES, 1921	65
BONJOUR CINÉMA, 1921.	71
ARTICLES, CONFÉRENCES, PROPOS, 1921-1925	105
Réalisation de détails, 1922	105
— T —, 1922	106
Comment j'ai conçu et exécuté le film du « Centenaire de Pasteur », 1922	111
A l'affût de Pasteur, 1922	112
Pourquoi j'ai tourné <i>Pasteur</i> , 1923	113
Fernand Léger, 1923	115
Pour saluer Canudo, 1923	118
L'essentiel du cinéma, 1923	119
Rythme et montage, 1923	121
<i>Quand dans ma cabine de projection...</i> , 1924	122
Présentation de <i>Cœur fidèle</i> , 1924	123
Le regard du verre, 1925	125
L'objectif lui-même	127
LE CINÉMATOGAPHE VU DE L'ETNA, 1926	131
ARTICLES, CONFÉRENCES, PROPOS, 1927, 1935	169
Les grands docteurs, 1927	169
Hommage à Canudo, 1927	172
Abel Gance, 1927	173

<i>Le film que l'on écrit n'est déjà plus celui que l'on a pensé...</i> , 1927 .	177
Temps et personnages du drame, 1927	177
Art d'événement, 1927	181
Salles et films d'avant-garde, 1927	182
La vue chancelle sur des ressemblances, 1928	183
Quelques notes sur Edgar Poe, 1928	187
<i>L'Edgar Poe</i> de Jean Epstein, 1928	188
Les images de ciel, 1928	189
L'âme au ralenti, 1928	191
Les approches de la vérité, 1928	191
Nos lions, 1928	193
Le cinématographe dans l'Archipel, 1928-1929	196
De l'adaptation et du film parlant, 1929	201
Londres parlant, 1929	201
L'Ile, 1930	205
<i>L'Or des mers</i> , 1930	222
Le cinématographe continue, 1930	224
Bilan de fin de muet, 1931	229
Films de nature, 1933	237
Le cinéma est une délivrance, 1933	238
Photogénie de l'impondérable, 1934	238
La naissance d'un mythe, 1935	239
L'intelligence d'une machine, 1935	241
PHOTOGÉNIE DE L'IMPONDÉRABLE, 1935	249
INTELLIGENCE D'UNE MACHINE, 1946	255
LE CINÉMA DU DIABLE, 1947	355
ARTICLES, CONFÉRENCES, PROPOS, 1946-1947	411
Avant-garde pas morte, 1946	411
Cinéma pur, 1946	412
Deux grands maîtres à filmer, 1947	413
Louis Delluc, 1947	416
Un groupement de jeunes, 1947	416
L'Age du cinéma, 1947	419
Le Professeur Joliot Curie et le cinéma, 1947	423
De la belle technique ou un art plus humain ?, 1947	425
Humanité du cinéma pur, 1947	426
INDEX	429