

CINÉMA CLUB

Collection dirigée par PIERRE LHERMINIER

Couverture : Jean Epstein (*Phot. Cinémathèque française*).

Jean Epstein

écrits sur le cinéma

1921-1953

édition chronologique en deux volumes

tome 2 : 1946-1953

791

.44

.071

EPS 3

UPA 6370/2

③

cinéma club / seghers

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

Elle est publiée avec le concours
du CENTRE NATIONAL DES LETTRES

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)

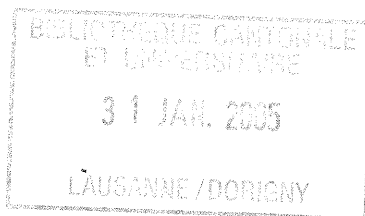
INTELLIGENCE D'UNE MACHINE (1946)

CINÉMA DU DIABLE (1947)

Articles, Conférences, Propos, 1946-1947

★

INDEX



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, 1975.

2/ 25 113 - 2

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

écrits sur le cinéma
(1947-1953)

*Ce que le cinéma nous a révélé jusqu'ici
de l'univers, que les sens pénètrent mal,
est peu de chose en comparaison de ce
qu'il nous révélera.*

JEAN EPSTEIN.

esprit de cinéma *

1946-1949

Par le cinéma, l'homme enrichit son expérience et renouvelle sa conception de l'univers ; d'une façon beaucoup plus intuitive et moins rationnelle que par la voie classique du langage parlé, lu ou écrit.

Ainsi, les images animées apparaissent comme une langue universelle, langue des foules, et langue de la « grande révolte » des valeurs instinctives et irrationnelles contre le système de rationalisation excessive de l'esprit, caractérisant la civilisation actuelle.

J. E.

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.

N. D. E.

* Editions Jeheber, Paris-Genève, 1955.

* Cet ouvrage, écrit par Jean Epstein durant les dernières années de sa vie, représente — avec *Alcool et Cinéma* encore inédit — la somme de ses conceptions cinématographiques, et la présente publication respecte intégralement le texte original du manuscrit tel qu'il a été remis aux éditeurs.

AVERTISSEMENT DE LA PREMIÈRE ÉDITION.

PHOTOGÉNIE DE L'IMPONDÉRABLE¹

1. Jean Epstein a repris en tête de cet ouvrage le texte « Photogénie de l'impondérable » publié en manifeste aux Editions Corymbe — en 1935 — en y apportant quelques variantes. Nous le reproduisons donc ici sous cette seconde forme (N.D.E.).

* Cet ouvrage rassemble des textes rédigés (et, pour la plupart, publiés, par diverses revues) entre 1946 et 1949. Préparé pour la publication en volume par l'auteur lui-même peu avant sa mort, il a fait l'objet d'une édition posthume en 1955.

Nous donnons au début de chaque chapitre les références de la première publication, s'il y a lieu (N.D.E.).

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 références 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

spécifique du nouveau monde projeté est de mettre en évidence une autre perspective des phénomènes : 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'esprit humain, qui ne semble pas organisé pour saisir facilement l'ensemble d'une continuité à quatre dimensions.

Cette incapacité naturelle de l'homme, de maîtriser la notion de l'espace-temps, de 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 seraient évités, si nous pouvions saisir immédiatement l'univers 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 celle 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 différent 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 penche 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 le grouillement de 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. L'abstraction et la généralisation de nos propres rythmes, en idée de temps absolu, s'avèrent seulement une commodité que nous avons créée pour penser facilement. Le regard que le cinématographe nous permet de jeter sur une nature où le temps n'est ni unique, ni constant, peut être plus fécond que notre habitude égocentrique. La simple modification d'enregistrer à l'envers nous fait remonter le cours normal du temps et nous donne un aperçu du monde tel que celui-ci n'a qu'une chance de se produire, contre l'infinité des autres chances qu'oppose la physique statistique. 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 doit normalement s'attirer, se repousse ; où l'accélération de la pesanteur est devenue un ralentissement de la légèreté, centrifuge et non centripète ; où tous les vecteurs se trouvent inversés. Et, pourtant, cet univers n'est pas incompréhensible. Même la parole peut y être devinée avec de l'habitude. Alors, on songe au redressement mystérieux des images rétinienne, à ce dormeur aussi construisant un rêve qui paraît se conclure sur la sonnerie d'un réveil, bien qu'il en soit parti. Qui connaît le véritable sens de l'écoulement du temps, qui sait s'il y en a un ? Non sans un peu d'angoisse, l'homme se retrouve devant le chaos qu'il avait dissimulé, nié, oublié, qu'il croyait apprivoisé.

Un animisme étonnant renaît. Nous savons maintenant, pour les voir, que nous sommes entourés d'existences inhumaines. S'il y a, incalculablement, de ces vies inférieures, il en est qui dépassent la nôtre. Là encore, en développant la portée de nos sens et en jouant de la perspective temporelle, le cinématographe rend perceptibles, par la vue et par l'ouïe, des individus que nous tenions pour invisibles et inaudibles, divulgue la réalité de certaines essences.

On peut entendre, on peut voir deux ou trois générations d'une famille, dans un raccourci voulu pour commémorer, depuis trente ans et presque mois par mois, toute sorte de petits événements dynastiques. A l'écran, se forme peu à peu un fantôme imposant, qui parle d'une étrange voix ; de cette voix d'ombre qu'entendit Poe et qui n'était la voix d'aucun vivant, mais d'une multitude de vivants, variant de rythme de mot en mot, insinuant dans l'oreille les intonations bien-aimées de beaucoup d'amis perdus. De l'aïeul au benjamin, toutes les ressemblances, toutes les différences tissent un seul caractère. La famille se dresse comme un individu dont même les membres dissemblables ne rompent pas l'unité, s'avèrent au contraire nécessaires à son équilibre. Dans un hall où bavardent tant de visages qui viennent de s'éteindre et de se taire à l'écran, la conversation oiseuse trouve une résonance inaccoutumée, car ce bourdonnement est exactement à l'unisson des timbres délivrés à l'instant par le haut-parleur ; ce chœur est la voix de

la famille. Non, personne de cette assemblée ne paraît plus libre ni dans ce qu'il a été, ni dans ce qu'il est, ni dans ce qu'il sera. Et, que ce soit par une bouche ou par une autre, c'est elle, la famille, qui répond avec sa voix unique, selon son âme unique, dans sa pensée bien fixe, qui se poursuit 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 de nombreuses espèces de monstres grégaires : familiaux, professionnels, sociaux, nationaux, des apparences saisissantes et pleines d'enseignements. Bien d'autres entités attendent du cinématographe leur personnification : les affections de l'âme, les maladies, les tempéraments... 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 tout âge, de toute condition, de toute intelligence, de toute moralité, 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 mentalité est surtout analytique, malhabile à obtenir et à retenir, 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 grande mesure, à ce défaut, de préparer pour nous certaines synthèses, de reconstituer des continuités d'une ampleur et d'une élasticité dans l'espace-temps, dont notre esprit est incapable.

L'œil et l'oreille du cinématographe, commençant à explorer le monde, nous montrent déjà que le mouvement, que la vie y sont rigoureusement universels. Évoquées à l'écran, les premières de cette foule innombrable 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 guère.

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, surtout à des études méca-

niques. 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 bien des pensées secrètes. On y pourrait joindre l'enregistrement de la voix et de l'expression faciale au ralenti, comme fit un juge américain qui, en présence de deux femmes dont chacune prétendait être la mère d'une fillette trouvée, cinématographia les premières réactions de l'enfant à l'égard de l'une et de l'autre candidates et ne trancha le cas qu'après avoir vu et revu le film.

Dans cette recherche de la sincérité, l'enregistrement, même 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 d'autres 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 prodromes, 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 découvrent leurs lacunes, à travers lesquelles surgit la vérité pour frapper le spectateur comme une soudaine évidence, pour susciter 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 des gestes furent surpris dans toute leur franchise.

Les miroirs sont des témoins sans pénétration et infidèles, car ils inversent les défauts de notre symétrie, qui jouent un grand rôle dans l'expression. Qui ne souhaiterait pouvoir consulter sur soi-même un observateur impartial comme le cinématographe, pour contrôler sa propre sincérité, sa propre force de conviction ?

CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUE¹

1. Publié par *La Technique cinématographique*, 19 septembre 1946.

2. Ecrit en 1945.

Le cinéma a cinquante ans², et un quart de siècle s'est écoulé depuis le moment où Canudo inventa de l'appeler le benjamin, le septième des arts. Effectivement, le cinéma était alors — et il devait le rester encore pendant quelques années — un art mineur, un art parasite. Il vivait d'emprunts faits à tous les autres arts, à tous les autres moyens d'expression. Le scénario imitait l'affabulation d'un roman ou d'une pièce de théâtre. Les acteurs jouaient comme à la scène. L'opérateur le plus ambitieux cherchait des cadres à la Breughel, des éclairages à la Rembrandt, des flous à la Carrière. Un maquilleur et un costumier plus hardis faisaient du cubisme sur le visage et sur les vêtements des personnages. Un sous-titreur déposait une dissertation entre les images.

Et ce qui manquait de pouvoir émouvant à celles-ci, elles le prenaient à un accompagnement musical continu. Ainsi, simultanément ou successivement, tous les genres littéraires, toutes les branches de la technique théâtrale, tous les styles de la peinture, de l'architecture, de la musique imprégnaient l'art du film.

Un temps, ce fut la mode — qui n'est point tout à fait passée — de monographier ces influences de chacun des autres arts sur le cinéma qui en apparaissait criblé de dettes, insolvable. Aujourd'hui, la position du cinéma, par rapport aux autres techniques de l'expression, est bien différente. Déjà, il y a douze ans, M. Gilbert Mauge notait dans ses *Moralistes de l'intelligence* :

1436 : *Gutenberg et Furst imaginent l'imprimerie. 1936 : le livre est abandonné; les idées entrent directement par les oreilles et les images directement par les yeux.*

A la vérité, il ne faut pas s'exagérer l'importance et la nouveauté de l'enseignement reçu par l'oreille, d'abord parce que l'ouïe n'exerce, sur la formation intellectuelle, qu'une action très inférieure à celle qui est exercée par la vue; aussi parce que l'ouïe transmet principalement ce qui déjà se trouve figé dans le vieux moule classique du langage parlé, fort ressemblant au langage écrit; enfin parce que la radio, moyen nouveau de détection et de transmission dans ce domaine, est restée jusqu'ici à un stade primitif d'impersonnalité. C'est l'expansion prodigieuse de l'image, et surtout de l'image animée, qui constitue le fait nouveau, commandant l'apparition d'une forme nouvelle de culture directement visuelle.

Aujourd'hui, l'homme de la rue, s'il n'a peut-être pas lu quinze livres depuis sa sortie de l'école jusqu'à sa quarantaine, a sûrement vu, ne serait-ce qu'à raison d'un spectacle par mois, quelque trois cents films. Si cet homme sait quelque chose de l'existence du père de Foucauld, des mœurs des Esquimaux, de l'intelligence des fourmis, il l'a appris non par le livre, non par la voie analytique des mots abstraits, logiquement assemblés dans le cadre de la syntaxe raisonnée, mais par le film, par la voie émouvante, intuitive, d'images très simplement juxtaposées, représentations bien plus synthétiques et plus proches de la réalité concrète. Qu'on en parle ou qu'on en lise, le père de Foucauld, c'est un nom, une date, un itinéraire, une citation de morale, un schéma de mots qui tendent naturellement et vite à se décolorer tout à fait dans l'oubli; mais, à l'écran, c'est la solitude d'un ermitage perdu dans l'immensité des sables, c'est un visage hâve et passionné, un regard fiévreux et bon, un sourire qui pardonne d'avance les assassins : famille d'images sursaturées d'émotion, de signes dramatiques qui continuent longtemps à vivre de leur propre vie dans le souvenir et, même, à s'y multiplier, à y croître, par leur propre force intérieure. Il serait facile d'accumuler d'autres exemples montrant tous que, dans la culture géné-

rale de l'homme moyen, la part livresque et verbale est obligée maintenant de céder de sa prépondérance à une part imagée, dont les éléments les plus actifs sont d'origine cinématographique. Par culture, on entend évidemment ici, non pas l'érudition de minorités spécialisées par de longues études, mais ce fonds disparate de connaissances, dont tout esprit se charge, sans les rechercher, en exerçant banalement ses facultés, et qui constitue la dominante du climat mental d'une époque. Culture sommaire, mais infiniment répandue, continuellement et partout utilisée, sous le jour de laquelle tout le monde est cultivé sans le savoir; culture qu'aujourd'hui le film forme plus que le livre, en nourrissant d'images très puissantes notre mémoire et notre imagination.

En plus de cette influence générale sur les esprits, qui est particulièrement sensible dans les milieux peu lettrés, le cinéma exerce aussi, sur les écrivains et les artistes, une action dont les résultats sont apparents. Les journaux, les revues qui présentent des « films » de tel ou tel événement en une suite d'illustrations brièvement sous-titrées; les placards de publicité, les affiches qui utilisent les vues fragmentaires, le gros plan, les aspects déformés par le mouvement; le style littéraire, qui s'efforce souvent de rivaliser de rapidité avec le déroulement cinématographique de l'action, qui, à cause de cela, renonce à la pleine correction grammaticale, qui, encore, remplace un plus long exposé didactique par la suggestion d'une image visuelle; la décoration et la mode, qui s'inspirent de modèles créés pour le film; la technique théâtrale même, qui tâche de se séparer de ce qu'elle a de trop personnellement factice et compassé, pour se rapprocher de la variété et de la vérité documentaire de la mise en scène et du jeu pour l'écran; tous ces arts se trouvent désormais, à leur tour, en posture de débiteurs par rapport au cinéma. Et il faut reconnaître qu'aucune autre technique d'expression ne possède présentement une si vaste sphère d'influence. Le cinéma est bien devenu un art majeur, qui conduit plus qu'il ne se laisse guider. Le septième? Si on en juge par les foules auxquelles il s'adresse et par son emprise sur leur mentalité, il semble plus juste de le tenir pour premier ou en train de le devenir.

Ainsi, la culture cinématographique se manifeste aussi bien comme transformation des éléments et des modes de penser les plus simples et les plus communs, que comme modification d'arts et de techniques, de systèmes d'expression parmi les plus élevés. D'où vient un pouvoir révolutionnaire si général? De ceci que le cinéma n'est pas seulement un art du spectacle, capable de supplanter le théâtre, et un langage imagé, pouvant rivaliser avec la parole et l'écriture, mais aussi, et même d'abord, un instrument privilégié, qui, comme la lunette ou le microscope, révèle des aspects de l'univers jusqu'alors inconnus. Si télescopes et microscopes ont rénové la culture humaine, en amenant à portée de vue soit l'infiniment grand et lointain, soit l'infiniment petit et proche,

le cinéma, pour sa part, permet au regard de pénétrer le mouvement et le rythme des choses, d'analyser l'infiniment rapide et l'infiniment lent. Certes, les sciences, la philosophie, la religion, la conscience que l'homme a de lui-même, tout cela a changé grâce aux images créées par les lentilles grossissantes, mais ce bouleversement aurait été encore plus rapide, serait encore plus profond, s'il existait un art spectaculaire de la télescopie et de la microscopie, qui assurât aux apparences des astres et des molécules une publicité vraiment populaire. Or, le cinéma réalise justement cette conjoncture, dans un même appareil, d'un amusement public et d'une découverte de réalités nouvelles. On comprend donc que les novations apportées par le film se répandent très largement, encore que, jusqu'ici, le cinéma ait bien sacrifié sa mission de découvreur à son rôle, plus lucratif, d'amuseur.

Les caractères essentiels de la culture cinématographique, à la naissance de laquelle nous assistons, il faut les rechercher dans les caractères de l'instrument qui la construit, qui la répand. Car c'est un fait évident dans l'histoire de la civilisation, que tout outil, plus ou moins, refaçonne, recrée à sa manière l'esprit qui l'a conçu, qui l'a créé. Le cinéma est, par excellence, l'appareil de détection et de représentation du mouvement, c'est-à-dire de la variance de toutes les relations dans l'espace et le temps, de la relativité de toute mesure, de l'instabilité de tous les repères, de la fluidité de l'univers. Profondément, la culture cinématographique sera donc ennemie de tous les systèmes qui supposent des étalons absolus, des valeurs fixes; ennemie de toutes les conceptions, encore actuellement en vigueur, qui se fondent sur l'expérience extra-cinématographique, cent fois millénaire, d'un monde stable et solide; ennemie, par conséquent, aussi des formes trop rigides d'expression, ennemie du beau langage, des mots écrits ou parlés, concrétions de pensées vieilles, pétrifiées, comme mortes; ennemie encore des rationalismes classiques, qui prétendent saisir dans une invariable règle la perpétuelle mobilité du sentiment. Culture qui, assurément, est révolutionnaire et qui peut paraître barbare au premier abord, mais où l'on devine déjà d'extrêmes subtilités.

Qu'elle fût latin d'Eglise ou de cuisine, français aristocratique ou anglais commercial, volapük ou espéranto, la langue universelle restait l'un de ces rêves que l'humanité ne parvenait pas à réaliser complètement. Pourtant, la fable de Babel nous apprend qu'il ne peut y avoir d'œuvre commune sans langage commun. Et l'O.N.U., dont la mission est de relever de ses ruines la tour de la paix entre les peuples, a justement voulu d'abord définir les moyens devant permettre à ses archi-

LE PLUS GRAND COMMUN LANGAGE¹

1. *L'Ecran français*, 17
juillet 1946.

tectes et à tous ses participants de s'entre-comprendre. Parmi ces moyens, à côté de plusieurs langues officielles de premier et de second rang, la nouvelle société des nations a inscrit, officiellement aussi, le cinéma.

Sans doute aucun, la langue des images animées est, après le langage mathématique, celle qui se trouve le plus près de pouvoir réaliser une universalité de compréhension entre les hommes. Encore les mathématiques constituent-elles un moyen d'expression abstrait au maximum, qui, dès qu'il se complique, ne devient accessible qu'à une faible minorité de spécialistes. Par contre, le film offre les signes les plus concrets, les plus réels, qu'on puisse donner des choses, les plus utilisables directement par la mémoire, l'imagination, l'intelligence. Très simple, à peine construite grammaticalement, la séquence d'un découpage n'a guère besoin d'être analysée selon la logique, pour pénétrer de son sens le spectateur et l'émouvoir. Ignorant les ambiguïtés, les faux sens possibles, toutes les surcharges de l'étymologie, toutes les interférences savantes de la syntaxe, une suite d'images n'est pas tenue de passer longuement par le crible déchiffreur de la raison. Elle glisse très vite à travers la critique, elle convainc immédiatement. Les preuves que donne le film sont toujours, par évidence, indiscutables, irraisonnées. L'assurance que propage le film n'est jamais intellectuelle, mais sentimentale.

Grâce à quoi, justement, le cinéma peut être, plus encore que la langue de tous les corps constitués internationaux, celle de tous les peuples, de toutes les foules. Une mentalité collective raisonne d'autant moins qu'elle est plus nombreuse, mais elle s'émue facilement, profondément. Elle n'obéit pas à la logique classique, mais à une autre sorte d'enchaînement: celui des sentiments, celui dont les images sont éminemment capables de déclencher la foudroyante propagation.

La pauvreté en logique, la faiblesse d'abstraction, la puissance brutalement émouvante du film, qui font de ce dernier le discours démocratique par excellence, le laissent cependant inapte à véhiculer des suites d'idées, ordonnées par déduction, comme la parole et l'écriture s'enorgueillissent de pouvoir le faire. Ainsi, on serait tenté de tenir la langue des images pour irrémédiablement simpliste. Mais, si, effectivement, l'éloquence du cinéma ne brille pas par esprit de géométrie, elle abonde en esprit de finesse. Nous sommes — surtout nous, Français — si imprégnés du préjugé cartésien qu'il nous semble souvent que, hors de l'ordre raisonné, il n'y a pas de pensée valable. Or, le domaine sentimental et plus ou moins irraisonnable possède, lui aussi, ses vérités profondes et subtiles, plus profondes et plus subtiles même peut-être, quoique moins nettes, que les claires données de la raison. Les images d'un film, qui ne savent pas raconter de théorèmes et de syllogismes, peuvent, par contre, provoquer une foule de sentiments, parfois très

complexes et très nouveaux, qui transforment et enrichissent notre compréhension du monde.

Parlé ou écrit, le texte doit passer par l'intelligence pour toucher le cœur, ce qui est la voie pédagogique, artificielle. L'image suscite l'émotion qui ne devient réflexion qu'ensuite, ce qui est la voie normale, la voie naturelle du développement intellectuel. S'il y eut une avant-garde très active au temps du muet, son effort fut de confirmer ce privilège cinématographique de la priorité du sentiment sur l'intelligence. Pour cela, il fallait bannir les sous-titres, porteurs de mots et de phrases, qui introduisaient la priorité adverse, celle de l'intelligence sur le sentiment. Une langue de seules images s'ébauchait, qui aurait pu traverser, rigoureusement intacte, toutes les frontières : langue peu raisonneuse, mais magiquement émouvante, une langue de poésie.

Le développement de cette novation capitale se trouva soudain arrêté comme par un décret de la force d'inertie, qui protège les vieux équilibres établis. Le parlant rejeta le cinéma dans la confusion des langues et dans leur routine d'expressions toutes faites. Parfois, on roule plus aisément et plus vite dans les ornières, et il parut que le film gagnait à reprendre son adaptation, désormais très facile, au roman et au théâtre. Ainsi, le cinéma sonore est devenu le cinéma bavard. A persister exclusivement dans cette voie, il y perdrait trop de son originalité, de sa finesse, de son universalité. Sans renoncer à l'utilité de la parole, le film peut cesser d'en être le serf abusé et abusif, pour réaliser son propre devenir. Et, assurément, des films destinés au plus large public mondial devront se préoccuper d'être compréhensibles par leur signification la plus directe, c'est-à-dire visuelle. Sous une incidence politique et sociale, s'amorcera peut-être un redressement de tout l'art cinématographique.

Depuis qu'on a reconnu l'extraordinaire force de conviction que possède l'image animée, celle-ci est employée, avec une indiscutable efficacité, à toute sorte de propagande : religieuse et morale, politique et sociale. Très docilement, l'instrument cinématographique semble se prêter à répandre toutes les doctrines qu'on veut bien lui faire professer.

Il en fut, il en est encore de même, pour le texte imprimé. Cependant, l'imprimerie a-t-elle fidèlement servi toutes les directives que lui imposaient ses employeurs ?

Dès que le perfectionnement, apporté par Gutenberg et d'autres, permit le développement rapide des procédés d'impression, les tenants du pouvoir accaparèrent ce véhicule de la pensée, dont ils sentaient combien il pouvait être à la fois utile et dangereux. Réservée presque exclusivement à la propagation des textes pieux, revêtus de l'imprimatur, et

PROPAGANDE SECRÈTE

d'éloges aux puissants, publiés par privilège, l'imprimerie paraissait obligée à soutenir les seules opinions orthodoxes. Mais, sous le couvert des théologiens et des historiographes princiers, le livre répandait, d'abord et surtout, l'usage d'une langue jusqu'alors flottante, désormais de plus en plus fortement construite, et d'une syntaxe, d'une grammaire, jusqu'alors inexistantes, désormais de plus en plus rigoureusement fixées dans leur ordre logique. Prise dans ce moule, la pensée s'orientait nécessairement vers le rationalisme critique. D'où, la Renaissance et la Réforme, mères de l'*Encyclopédie*, celle-ci génitrice de la Révolution, de la démocratie, de l'irréligion. L'imprimerie, servante des saints docteurs et des lieutenants de police, se révéla être finalement un agent révolutionnaire, diabolique.

C'est que chaque instrument, chaque outil même, ont leur vertu propre et souvent cachée. Chacun d'eux se montre capable de reproduire ou de créer certains aspects du monde, et incapable d'en former d'autres. Ces images, par ce qu'elles suggèrent à la pensée, dirigent ensuite, à leur manière, tel art, telle science, voire la culture tout entière.

Le film, lui aussi, sous le prétexte des différentes intentions dont on le charge, poursuit, sournoisement mais tenacement, une œuvre personnelle de longue haleine, qu'il ne peut jamais ni interrompre complètement, ni beaucoup modifier. Cette influence profonde du cinéma tend à ébranler dans la mentalité ce que le livre y avait si puissamment développé : la suprématie de la pensée raisonnante. L'image s'offre à supplanter le mot et à changer foncièrement, de ce fait, notre façon de nous représenter, de classer, de comprendre le monde que nous vivons, que nous créons. De plus, par son jeu continu de grossissement et de rapetissement des choses, par son pouvoir d'accélérer ou de ralentir à volonté le cours des événements, l'image animée enseigne la relativité, l'inconstance totales de toutes les dimensions de l'espace et du temps. D'une vie plus rapide, le cristal reçoit à l'écran un sens végétal et la plante se hausse au rang animal. Dans une vie plus lente, un acrobate est un reptile de muscles lisses, qui nage dans un liquide aérien. Il n'existe plus de forme solide ou immobile. Toutes les barrières entre les catégories, soit de la matière, soit de l'esprit, deviennent d'incertaines conventions.

Noyée dans une fable mélodramatique, la vraie leçon de l'instrument cinématographique passe, en général, comme inaperçue, mais ne reste pas inactive. S'il y faut des siècles, un égouttement ronge un roc. Qu'on ne s'y trompe pas, la culture est entrée dans une ère nouvelle, où le cinématographe a commencé à jouer un rôle aussi important que celui par lequel l'imprimerie, au cours des cinq derniers siècles, assura la rationalisation de l'esprit. Rationalisation qui, aujourd'hui, en voie de se dépasser elle-même, prend conscience de son propre excès et de ses manques. Mais, ce n'est pas qu'il s'agisse de renoncer à la raison

acquise. Il s'agit d'acquérir, en outre, la vue sur des domaines où la raison ne pénètre que peu ou pas.

Sans doute, le cinématographe n'est pas le seul procédé qui introduise à la découverte des généralités entourant de leurs immenses pénombres le clair flot de nos connaissances raisonnables. De la psychanalyse à la microphysique, il s'est constitué plusieurs groupes de techniques, qui ébauchent le dessin d'un univers où la raison n'a plus toujours raison. Parmi ces techniques, celle du cinéma tient un rang jusqu'ici discret, voire méconnu, mais primordial. Parce qu'il nous incite à penser comme en rêve, avec la souplesse et la légèreté des associations d'images, à échapper aux contraintes qui règlent les liaisons entre les mots; parce qu'il nous indique la mobilité de toutes les formes, de toutes les lois, de toutes les mesures, le film vulgarise, lentement mais sûrement, le doute numéro un : celui qui met en question la possibilité de tout absolu.

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.

Le film nous révèle des aspects de nous-même que nous n'avions encore jamais vus ni entendus. Non seulement l'image cinématographique d'un homme est différente de toutes ses images non cinématographiques, mais encore elle est continuellement différente d'elle-même. C'est ainsi qu'en regardant, image par image, le portrait filmé d'un ami, on dit : là, il est vraiment lui-même; ici, ce n'est plus du tout lui. Cependant, 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 je ne sais pas qui je suis. Or, peut-on soutenir, comme évidence, qu'on est, quand on ignore qui on est? L'identité — c'est-à-dire la réalité — du moi n'apparaît plus que comme une variable, circonscrite approximativement par des probabilités.

Ce n'est pas seulement par cette faculté de développer un doute sur la personne, que le cinéma indique sa tendance à agir comme un opérateur non cartésien ou, pour mieux dire, transcartsien. Par l'accélération et le ralenti, le cinéma transforme profondément tout l'univers qui nous est familier, et atteint notre foi dans les catégories, les règnes, les

LE CINÉMA ET LES AU-DELA DE DESCARTES¹

1. *La Porte ouverte*, n° 3, 1946.

genres, au moyen desquels nous avons compartimenté la nature. Parce qu'elle est à vitesse variable de temps, la représentation filmée nous fait découvrir le fragile arbitraire des frontières que nous avons tracées entre l'inorganique et l'organique, l'inerte et le vivant, le corps et l'âme, l'instinct et l'intelligence, la matière et l'esprit. Ainsi, la culture cinématographique naissante tend à s'opposer au dualisme classique ou, plutôt, à le dépasser.

D'autre part, jamais, avant le cinéma, 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 *longshots*, vues plongeantes à la verticale ou montantes selon toutes les obliquités de la sphère. Ce brassage d'une multiplicité infinie d'échelles dimensionnelles constitue la meilleure expérience préparatoire à la critique de toutes les notions traditionnelles qui se prétendaient absolues, à la formation de cette mentalité relativiste qui, aujourd'hui, pénètre généralement les connaissances.

Le livre — fait de mots et de phrases, de symboles abstraits et de syntaxe logique — ne parvient à transmettre la pensée et à susciter l'émotion que par l'intermédiaire d'un mécanisme rationnel lourd et compliqué. Un film, au contraire, se compose d'images concrètes, entre lesquelles les liens logiques restent d'une extrême simplicité. C'est à peine s'il a besoin des opérations de la raison pour pénétrer du regard au cœur. Le cinématographe est ainsi une école d'irrationalisme, de romantisme. Par là aussi, il peut et il doit heurter la tradition cartésienne, encore si vivace.

Avec un immense succès, Descartes avait lancé son *slogan* orgueilleux : La raison a toujours raison. Aujourd'hui, cette dictature se trouve débordée d'un peu partout, dans une conjoncture où le développement du cinématographe et de sa mentalité intuitive accompagne l'éclosion de systèmes plus ou moins non cartésiens ou transcartsiens, en géométrie, en mécanique, en physique, en philosophie générale.

Étrange hommage que le cinématographe rend à Descartes, comme à un prédécesseur, comme à un tyran menacé, comme à sa prochaine victime. C'est qu'il y a des emprises si fortes qu'on ne peut espérer s'en délivrer qu'en les assassinant un peu. D'un extrême à l'autre de l'échelle intellectuelle, tout homme, dès qu'il parle ou écrit, ordonne sa pensée selon la Méthode et, sans l'Analyse, les savants n'auraient rien construit de l'édifice de leur vertigineuse physique. Nous sommes, du portefaix à l'académicien, tous, devenus si profondément et si naturellement cartésiens que nous avons à peine conscience de l'être. Ce n'est qu'au moment où il s'agit de s'éloigner de cette habitude que la force en apparaît et exige une contre-violence. Le rationalisme cartésien nous a enfin conduits au-delà de lui-même, et c'est un scandale qui ne toucherait peut-être jamais l'esprit du grand public sans la propagande dis-

crète, mais pénétrante et infiniment étendue, de cet instrument de représentation non cartésienne qu'est essentiellement le cinématographe.

En ce temps-là — c'était il y a quelque trente ans, à l'époque de *La Roue*, du *Lys brisé*, d'*El Dorado* —, les frères Lumière se trouvaient encore deux à avoir inventé le cinéma. Puis, Louis l'eut fait tout seul. Enfin, les inventeurs sont devenus mille, parmi lesquels on risque de perdre Louis, comme on a déjà perdu Auguste. Sans doute, personne ne crée rien. Jour par jour, minute par minute, les choses se font comme d'elles-mêmes, à travers d'innombrables têtes et mains. Une invention, on ne sait jamais quand elle a commencé et elle n'est jamais achevée non plus. La découverte de l'Amérique ne date pas plus de Vespuce que de Colomb, ni du Dieppois Cousin, ni même peut-être de ces anonymes Basques et Scandinaves qui, trois siècles auparavant, naviguaient jusque par là-bas. Et on ne voit pas que cette découverte de l'Amérique soit aujourd'hui terminée, quand il paraît, chaque trimestre, un volume qui, dès son titre, affirme que nous ne comprenons encore rien au Nouveau Monde. L'invention du cinématographe, elle aussi, se poursuit quotidiennement, mais, sans l'un au moins des Lumière, elle ne serait probablement pas au point où elle est.

Il y a trente ans, Auguste Lumière se préoccupait déjà surtout de pathologie et de thérapeutique. Dans son laboratoire, parmi ses microscopes et ses fichiers, le regard soudain levé sur son interlocuteur, celui qui allait devenir le rénovateur de la médecine humorale, semblait s'interroger lui-même.

— Le cinéma, disait-il, le cinéma?...

Il ne lui souvenait plus guère de cette pellicule qu'il avait peut-être bien inventée un peu tout de même avec son frère et dont des myriades se déroulaient chaque soir dans chaque ville de chaque pays de la terre civilisée; de cette pellicule qui, déjà, avait fait surgir des cités de travail et de plaisir, des comptoirs et des banques, toute une ploutocratie nouvelle, tout un ciel de demi-dieux : « la petite fille la plus aimée d'Amérique », « la vierge au sourire d'un million de dollars », « le couple cent pour cent idéal », « la femme la plus assassinée du monde », de saintes et douloureuses mères aux pleurs de glycérine, de héros dont le sang inépuisable avait le goût de confiture.

— Le cinéma, reprenait Lumière, n'est peut-être pas ce qu'en général on le pense. L'extraordinaire engouement du public pour le spectacle de l'écran, l'idolâtrie des vedettes, la fortune des exploitants, ne constituent, du cinéma, que des aspects superficiels et passagers, auxquels on accorde, sans doute, beaucoup trop d'importance. Dans quel-

LES FAUX DIEUX¹

ques années, apparaîtra la vraie valeur des images animées, lorsqu'on se sera lassé de tout ce clinquant dont elle s'entoure. Ce fut probablement une erreur de laisser l'instrument cinématographique s'évader des laboratoires, avant qu'il eût atteint sa maturité. Il a couru les aventures du monde; il a été séduit par l'argent, gâté par le succès, dévoyé au point d'avoir presque oublié le message essentiel dont il reste chargé. Les choses aussi peuvent manquer leur carrière, par suite de mauvaises fréquentations. Certaines réussites, particulières et précoces, sont parfois des fautes, parce qu'elles empêchent une croissance plus générale, une autre fructification, comme savent les jardiniers.

« Mais, retenir le cinéma dans une utilisation scientifique, ne serait-ce pas le limiter différemment? »

« Ai-je parlé de science?... J'aurais pu le faire, il est vrai. Aujourd'hui, la science est aussi philosophie et religion. La science est une méthode de tout penser, un ordre de connaissance générale. En ce sens, le cinéma me paraît un instrument scientifique, philosophique en même temps, voire religieux, c'est-à-dire créateur de mythes.

« Nous en revenons aux déesses et aux héros de l'écran.

« Disons, si vous voulez, que le cinéma traverse son époque de faux dieux. »

A trente ans de distance, je ne prétends pas pouvoir rapporter textuellement cet entretien, mais je crois en donner fidèlement l'esprit. Pendant ce grand quart de siècle — plus longuement qu'Auguste Lumière ne semblait le prévoir —, les faux dieux ont continué à régner sur le cinéma, presque sans partage. C'est à peine si, aujourd'hui, commence à se répandre l'idée que la représentation cinématographique contient aussi autre chose qu'un art du spectacle. Et il ne peut être question, ni maintenant, ni probablement jamais, de briser des idoles dont le culte non seulement reste vivant, mais ne cesse de recruter de nouveaux adeptes.

D'ailleurs, qu'aurions-nous à reprocher à ces belles fées de l'écran, à ces princes charmants et impavides, à ces *vamps* magiciennes, à ces génies, gais ou pathétiques, de l'illusion? De nous apporter le bienfait d'une poésie facile, d'un rêve tout fait, où nous pouvons apaiser les insatisfactions d'une vie que le progrès de la civilisation surcharge de contraintes et d'interdits? En outre, ces faux dieux eux-mêmes ne peuvent s'empêcher, sans le vouloir ni savoir, de révéler peu à peu la nature profonde et secrète de l'univers cinématographique, dans lequel ils se produisent. Sans eux, nous n'aurions point acquis la longue habitude du film, grâce à laquelle nous devinons enfin un monde d'une effrayante nouveauté. Ce pays de monstrueuses merveilles, dont nous ne sommes pas sûrs qu'il ne déborde pas de l'écran sur la réalité dans laquelle nous avons conçu de vivre, nous n'y aurions peut-être pas encore osé pénétrer, si nous n'y avions pas été attirés par des sirènes.

1. *L'Age nouveau*, n° 25, 1946.

Ombres de Chaplin et de Garbo, de Raimu et de Boyer, tout à coup se découvre votre ruse, joviale ou dramatique, mais toujours trompeuse, d'ambassadeurs du mystère, d'introducteurs dans l'inconnu.

Étranges professeurs d'on ne savait encore quoi, trop aimables pour être inoffensifs, qui, d'abord, désapprenaient à user du livre qu'ils faisaient apparaître comme un instrument lourd et lent, morne et désuet. Beaucoup d'entre eux, finement bavards, engageaient sur la voie d'un retour à une civilisation parlée, à une culture de tradition orale, tellement plus facile et plus souple, plus mobile et plus vivante que la connaissance de forme écrite. Sans doute, la langue qu'on parle se sent plus libre, se trouve beaucoup moins assujettie aux règles de la grammaire et de la syntaxe; sans cesse, elle abrège et innove; toujours, elle peut suivre plus vite une pensée plus rapide que celle qui, pour s'exprimer au moyen d'une plume ou d'une presse à imprimer, doit, au préalable, se décomposer et se recomposer en caractères de l'alphabet, se soucier de l'orthographe, se gendарmer contre le solécisme. Or, un solécisme constitue essentiellement une erreur ou un manque de jugement, une faute contre la logique, une défaillance de la raison. Si le langage parlé échappe aux complications, à la lourdeur, à la fixité du style écrit, c'est dans la mesure où il échappe aussi aux opérations d'analyse et de synthèse rationnelles, à la critique logique. L'écriture est l'instrument, non seulement de la fixation de la langue, mais encore de la rationalisation de la pensée. Tendre à faire prévaloir la fantaisie romantique de l'expression orale, c'est déjà inviter dangereusement l'esprit à puiser dans le grand désordre et dans la richesse démoniaque de ses propres profondeurs.

Mais, plus dangereux encore étaient ces maîtres à rebours, quand, silencieux ou presque, ils s'exprimaient par leurs attitudes et leurs gestes, par les mouvements subtils de leur visage, par le rayonnement de leur regard, immensément agrandis. Alors, l'émotion d'un homme se transmettait à une foule, sans avoir à passer par le truchement des mots, ni écrits, ni parlés. Le crible de la raison, épurateur et organisateur, que la voie orale se trouvait encore obligée de traverser plus ou moins superficiellement, la voie purement visuelle ne faisait que l'effleurer. L'image fournie par l'écran était une représentation mentale toute faite, qui se trouvait absorbée telle que par le spectateur, aussitôt ému à l'unisson, avant que la critique raisonnable ait pu jouer, avant même qu'elle ait été seulement avertie. Ainsi, l'image animée apportait à l'âme un aliment directement émouvant, nourrisseur par excellence de romantisme, et d'une puissance de contamination jamais encore égalée, parce que, justement, le phénomène de mimétisme sentimental entre l'acteur et le public s'accomplissait à peu près à l'exclusion de tout contrôle rationnel.

D'ailleurs, tous ces maîtres, qu'ils parlaient ou non aussi à l'oreille, s'adressaient d'abord et continuellement à l'œil, nous apprenant ou ré-

apprenant à développer la pensée par la vue. Or, la pensée par représentation visuelle reste proche de la réalité concrète. Faute de pouvoir suffisamment généraliser et abstraire, elle ne se prête que peu aux analyses et aux reconstructions logiques, qui caractérisent la pensée verbale. Les images mentales s'articulent entre elles d'une autre manière, par ressemblance ou par opposition, par contiguïté, en des séries qui ne sont plus gouvernées par un ordre rationnel, mais orientées par un vecteur sentimental. Bien plus intuitive que déductive, la pensée visuelle est, par nature, extrêmement romantique. Ainsi, toute l'influence du cinéma concourt à déshabituer l'esprit de la méthode classique, cartésienne, de réflexion, que cet esprit avait fini par tenir pour le principal, sinon pour le seul, mode valable de son activité. Et c'est assurément une grande date, lourde de conséquences, que celle de l'apparition, en pleine époque de floraison d'une culture ultra-rationalisée, prodigieusement extravertie, d'un appareil qui tend automatiquement à réhabiliter une forme de pensée quasi abandonnée et méprisée, presque maudite : irrationnelle, non cartésienne, introvertie, apparentée au rêve et à la rêverie, principalement guidée par les analogies des enchaînements affectifs.

Dans notre équilibre mental actuel, où la raison prétend et paraît, tout au moins en surface, dominer le sentiment, et où l'intelligence est censée maîtriser l'instinct, le cinéma travaille, sournoisement, mais avec persévérance, sinon à réinstaller la suprématie inverse, en tout cas à freiner la dépréciation des valeurs émotives. Peut-être est-ce qu'en effet, un mystérieux régulateur des normes humaines a donné quelque part le signal du danger que courait l'espèce à trop vouloir rationaliser son esprit, brider son élan affectif, qui reste, malgré tout, un moteur indispensable à l'âme la plus assagie.

Ainsi, les faux dieux de l'écran, fidèles à la tradition romantique de l'Olympe, du Walhalla et de tant d'autres paradis païens, ont tout de même prêché une vérité : celle de l'importance de l'instinct, de la nécessité des passions, de la primauté d'une pensée, non pas basse mais profonde, non pas folle mais obscure, dont les mots ne savent saisir que la légère écume. C'est pourquoi, aussi, ces idoles de cinéma, comme le cinéma lui-même, demeurèrent longtemps, s'ils ne le sont encore, assez suspects au Dieu unique, devenu, depuis Malebranche, outrancièrement cartésien. Ce cartésianisme, qui, en trois siècles, a envahi tous les domaines de l'activité intellectuelle et qui y est devenu tyrannique et provocant, appelle la rébellion, le déchaînement d'un romantisme, totalitaire à son tour, non plus seulement artistique et littéraire, mais aussi scientifique, philosophique, religieux, que le cinéma ne se trouve pas seul à préparer. En science comme en philosophie, la raison a atteint aujourd'hui un point de développement et de vieillissement, où, comme le catoblépas de la fable, elle commence, sans trop encore s'en apercevoir, à se dévorer elle-même. Elle souscrit à l'irrationnel; elle se laisse péné-

trer par l'indéterminé; elle en est réduite à pratiquer une tactique d'élasticité, selon laquelle elle se retire sur des positions statistiques et probabilistes.

A ce soulèvement contre un rationalisme excessif, le cinéma participe, non seulement en favorisant l'exercice d'une pensée qui échappe, dans une large mesure, au contrôle de la raison, mais encore en attaquant directement cette raison dans les principes fondamentaux de celle-ci. Attaque traîtreusement menée sous l'apparence d'images innocemment distrayantes ou instructives, et sans cesse répétée avec cette force d'indiscutable persuasion qui n'appartient qu'à l'expérience visuelle. Procédé insidieux, qui semble d'abord appuyer la raison et l'aider à se satisfaire, pour mieux la dérouter et la bafouer ensuite, l'investir tout à coup de données d'une parfaite instabilité, inqualifiables, anarchiques, inintelligibles.

Voici un documentaire sur une compétition sportive. Tel saut d'un athlète mesure un mètre en hauteur et trois mètres en longueur. Pour peu que l'homme, dans son mouvement, ait été déporté de la ligne droite, ce saut se trouve aussi pourvu d'une certaine largeur. A l'écran, ce saut, selon qu'il est reproduit à une cadence accélérée ou normale ou ralentie, peut mesurer dans le temps une ou deux ou trente secondes. Parce qu'il y est devenu une variable, le temps apparaît évidemment, dans la représentation cinématographique, comme une quatrième dimension des phénomènes. Et, quelle que soit la durée que le cinématographe attribue à la description d'une mobilité, il est, en tout cas, obligé de lui en attribuer une. Il n'existe rien qui possède des dimensions spatiales sans avoir de dimension temporelle; il n'y a pas d'espace et de temps séparés. Tout événement s'inscrit dans un espace-temps. Ainsi, l'image animée fait apparaître comme une banale donnée d'expérience courante l'abstraction fondamentale d'un espace-temps quadridimensionnel.

Dans le combiné kantien d'espace et de temps, que nous avons accoutumé de concevoir, le temps est une vitesse constante. Dans l'espace-temps qui règne à l'écran, le temps est une vitesse variable et même, en certains cas, irrégulièrement variable. Grâce à cette variabilité du temps cinématographique, l'image d'une vague dont on ralentit progressivement le mouvement, peut conserver d'abord sa forme liquide, puis passer par des degrés de viscosité croissante, jusqu'à presque se congeler, se solidifier enfin. Nous voyons ainsi qu'au contraire de ce qu'on enseigne depuis Aristote, la forme et le mouvement ne sont pas des attributs distincts des choses; que la forme est conditionnée par le mouvement; que la forme n'est que forme de mouvement. La différence entre le liquide et le solide se ramène ici à une différence de vitesse dans le temps. Exemple analogue et inverse: par l'accélééré des formes minérales, cristallines, se trouvent muées en formes végétales, végétales.

Il faut donc reconnaître que les classifications morphologiques n'ont de valeur que relativement à une certaine vitesse d'écoulement du temps. Si elles restent utilisables dans notre monde, c'est que celui-ci est à temps soit constant, soit lentement et régulièrement variable, mais elles ne valent guère dans l'univers que révèle le cinématographe.

Dans un temps variable, la forme ne se conserve pas, c'est-à-dire que les images d'un même mouvement, cinématographié à des cadences différentes, ne sont pas superposables les unes aux autres. L'espace cinématographique n'admet pas la symétrie. Ce n'est plus, comme l'espace géométrique banal, un espace homogène, possédant les mêmes propriétés dans toute son étendue. C'est un monstre qui, par liquéfaction des formes, devient géométriquement et mécaniquement presque insaisissable. Dans la relativité la plus générale qu'on ait pu systématiser, il restait une constante: celle qui caractérisait la modification du mouvement et qui rendait possible la systématisation. Mais, dans un espace-temps variablement variable, où il n'y a plus d'invariant — serait-ce seulement un invariant de la variation —, il ne peut y avoir, non plus, aucune loi.

Toute notre science et toute notre philosophie, toutes ces notions primordiales, cadres ou catégories de l'esprit, qui sont les instruments premiers de connaissance, résultent de notre expérience superficielle d'un monde apparemment peu mobile, où la permanence des formes prévaut sur leur devenir, où le mirage d'une certaine rigidité crée des étalons dont nous nous servons pour y accrocher un prétendu cadastre, une ambitieuse législation de la nature. Mais, le cinématographe nous arrache à ce rêve de la solidité, par un autre rêve, par le cauchemar d'un univers fluidifié, dans l'inconstance duquel les barrières de nos classifications s'en vont à la dérive, les règles de nos déterminations se dissolvent. Il ne s'agit pas de chaos qui signifie mélange désordonné d'éléments disparates. Il ne peut être question pas plus de désordre que d'ordre, quand il n'y a ni ressemblance, ni différence, sur lesquelles on puisse tabler. Il s'agit d'une seule nature, d'une seule essence: le mouvement qui ne se réalise que par son propre changement, par un mouvement de mouvement.

C'est à cette entrevue d'une mobilité foncière — au-delà de laquelle on ne devine absolument plus rien et qui n'existe réellement que multipliée par elle-même, à partir de sa seconde puissance — que nous amènent finalement les faux dieux de l'écran, comme à la partie ésotérique de leur culte. Vrais mystères du cinéma, dans la célébration desquels les profanes et les néophytes ne comprennent qu'un récit d'aventures imaginaires, qu'une narration de voyage, mais où le myste recueille une kabbale dont l'enseignement n'est pas si nihiliste que certains ont bien voulu le dire. Car ce n'est tout de même pas rien que de pouvoir assigner, comme unique origine, à toute la diversité de l'univers, un seul nombre supérieur, une seule matrice mathématique de rythmes.

Tout apprenti scénariste sait qu'aucun personnage de film ne peut seulement poser son parapluie quelque part au cours de l'action, sans que ce geste tire à conséquences qui doivent figurer au bilan du dénouement. Ce finalisme vétilleux fleurit avec un maximum de richesse dans les genres les plus faux, les plus arbitraires : ceux du mélodrame et de l'intrigue policière. Mais, à vrai dire, aucun auteur qui vise à une certaine étendue de succès n'ose s'écarter beaucoup de cet ordre rationnel et s'abandonner à l'illogisme sentimental, qui caractérise davantage le comportement réel des êtres. Ainsi, au premier abord, la narration filmée nous paraît docilement soumise à toutes les règles de la logique formelle.

Ces règles, cependant, ont été conçues pour assembler des mots selon l'ordre des grammaires qui constituent autant de petits codes de raison abrégée et usuelle, mise à la portée de tous : parler et écrire correctement, c'est raisonner juste, à la manière classique. Or, bien qu'il soit devenu parlant, le film se sert aussi et surtout d'images. Et on peut se demander si la logique verbale convient réellement aux groupements d'images; s'il est légitime de vouloir étendre, comme on le tente souvent, la valeur des principes de la syntaxe et des moyens de la rhétorique, oratoires et littéraires, au discours visuel. Une réponse assez sûre devrait surgir de la comparaison entre les lois de la grammaire, qui président à l'ordonnance des phrases, et les règles du découpage, dans lequel se présentent les séquences filmées. Sans doute, la langue cinématographique n'a encore rencontré ni son Vaugelas, ni son Littré, mais elle possède déjà un usage bien établi, dont les grandes lignes ont pu être recensées. Et, déjà, une différence importante apparaît entre les constructions de mots et celles d'images.

D'un idiome à un autre, la grammaire varie plus ou moins, donc la logique aussi, et parfois de façon très sensible. Jusqu'ici, c'est en vain que des philosophes et des philologues se sont efforcés de constituer, à travers ces différences, un schéma grammatical commun à tous les langages, pour donner comme un portrait minimum d'une logique humainement universelle. D'autre part, les procédés de découpage et de montage ne présentent actuellement que des variations nationales tout à fait négligeables; ils figurent donc, à peu près, cette constante architecturale de l'esprit humain, que les grammairiens ne réussissent pas à isoler. Sans doute, nous ignorons comment des Esquimaux, par exemple, concevraient le traitement cinématographique d'un sujet, mais nous savons qu'ils comprennent facilement des films de toute origine, qui leur dépeignent une vie simple. Toutefois, il reste à voir si la forme si générale du langage visuel peut être dite logique.

LA LOGIQUE DES IMAGES¹

1. *La Technique cinématographique*, 23 janvier 1941.

Certes, un scénario se présente d'ordinaire comme une sorte de grand syllogisme, conforme à la règle scolastique : *Omne prædicatum est in subiecto*. C'est-à-dire que, le drame étant posé, il n'y a plus à innover, mais seulement à en inventorier les éléments et les caractères pour apercevoir nécessairement le dénouement qui se trouvait tout entier déjà contenu dans la donnée première. Le crime porte la trace d'un fauteur gaucher, bigleux et chaussé d'espadrilles. Or, Paul est gaucher, bigleux et chaussé d'espadrilles. Donc, Paul sera pendu. Cette logique dramaturgique, tout à fait semblable à la grammaticale, est incapable d'inventer, de créer du neuf, du vrai, du réel. Elle ne sait qu'abstraire, dans le contenu d'une hypothèse, les attributs de leur sujet et isoler, pour mieux la faire voir, une conclusion qui existait au préalable, telle que, impliquée dans la connaissance du point de départ. Si cette opération d'analyse a bien été effectuée selon certains principes sur lesquels nous reviendrons, le résultat donne l'impression d'être quelque chose de vrai et de réel, alors qu'il n'est que juste par rapport à une règle de jeu, comme un échec et mat, correctement amené, auquel, pourtant, nous n'attribuons aucun caractère de vérité ni de réalité.

Cependant, le langage visuel se montre rebelle à l'abstraction, sépare difficilement les qualités de leur objet. L'image reste un symbole proche de la réalité concrète, infiniment plus riche en contenu connaissable que le mot qui constitue un schéma déjà très épuré. De plus, l'image cinématographique vit rapidement. Elle modifie son contenu, elle change de sens, à chaque seconde, tandis que le contenu, la signification du mot ne varient que lentement, parfois d'une année à l'autre, parfois d'un siècle à l'autre. L'image animée, dont la richesse exigerait justement beaucoup de temps pour pouvoir être décomposée en ses facteurs, échappe, par son instabilité, à l'analyse qui a tout le loisir de s'exercer sur la permanence du mot. Ainsi, par la nature même de ses éléments qui ne saisissent, en fait de formes, que des formes de mouvement, le cinéma se prête mal au type analytique, déductif, syllogistique d'exposition et de compréhension, et le film tend à rejeter toute logique stationnaire, du genre grammatical, qu'on cherche à lui imposer.

Dans le mouvement qui est l'essence de la représentation cinématographique, les principes fondamentaux de la logique formelle se trouvent mobilisés, assouplis, désarticulés, réduits à une validité toute relative. Dans le monde de l'écran, où les choses ne restent jamais ce qu'elles sont, comment le principe d'identité maintiendrait-il sa rigueur? Le principe d'identité suppose un espace-temps homogène, dans lequel les figures demeurent superposables à elles-mêmes. Dans l'espace-temps variable à volonté, que conçoit l'instrument cinématographique, chaque chose devient continuellement une infinité d'aspects-choses qui ne possèdent même souvent aucune commune mesure. Quand toutes les for-

mes se liquéfient dans une perpétuelle mobilité, le principe d'identité leur devient aussi inapplicable qu'aux vagues de la mer.

En conséquence, un principe corollaire, celui du tiers exclu, s'effondre également. De deux choses l'une — raisonnons-nous hors de l'écran — si Pierre et Paul ne sont pas égaux sous la toise, Pierre est ou plus petit ou plus grand que Paul. Mais, à l'écran, Pierre peut être tantôt plus petit, tantôt plus grand que Paul, et il n'est pas exclu que tous deux soient de même taille. La non-contradiction cesse de valoir comme critère de vérité. La flèche de Zénon, qui se déplace immobile, ne nous étonne plus. Tout être cumule mouvement et repos, solidité et fluidité, lenteur et précipitation, petitesse et immensité, selon les conventions d'espace-temps, dans lesquelles l'objectif arbitrairement le situe. Si le névropathe Pascal avait vu quelques films, il aurait dû chercher un autre support à son angoisse que la différence de dimensions entre le ciron et l'homme; différence que le cinéma peut annuler ou inverser à sa guise, comme la plus banale des illusions d'optique.

Deux autres notions fondamentales de la logique — celles de non-ubiquité et de simultanéité — se désagrègent dans une étrange confusion, lorsqu'on tente de les transposer dans l'univers que nous révèle l'écran. Selon l'idée habituelle, que nous nous faisons d'un continu à quatre dimensions, il nous paraît évident qu'un individu ne peut se trouver en même temps en deux endroits différents, ni, si cet individu se meut, au même endroit à deux moments différents. Mais, dans la conception cinématographique, discontinue et fragmentaire, de l'espace-temps constitué de cellules autonomes, dont chacune possède ses références particulières, il arrive souvent que, de l'une à l'autre de ces cellules, les termes : « le même endroit », « le même moment », perdent toute signification. Imaginons la course entre le lièvre et la tortue, cinématographiée en double exposition, à deux cadences différentes, l'une pour le lièvre, l'autre pour la tortue. Où et quand pourrions-nous dire que le lièvre et la tortue sont, soit au même endroit, soit au même moment? En fin de compétition, dans cet espace-temps hétérogène que crée le cinéma, la morale de la fable pourrait se trouver bouleversée. Ce qui indique aussi que le sens moral est un sens de logique.

Enfin, nous croyons que deux événements qui se succèdent régulièrement, l'un à l'autre, sont liés par une mystérieuse vertu de causalité. Cependant, dans un film inversé, nous avons beau voir et revoir l'explosion succéder à la fumée, nous nous refusons à admettre que la fumée soit la cause de la déflagration. Nous cherchons plutôt et nous trouvons — car on finit toujours par trouver, par inventer, ce qu'on cherche — une série compliquée de causes droites, qui expliquent et redressent ce rapport apparent de causalité contraire. Toutefois, un doute peut demeurer dans notre esprit : cette causalité normale, qui constitue

un des articles, et non le moindre, de notre quotidien acte de foi logique, mais que des physiciens répudient déjà pour la remplacer par des lois statistiques, ne serait-elle pas, elle aussi, un trompe-l'œil comme la causalité absurde du film enregistré à rebours?

Ainsi, le cinéma nous apprend que la logique classique, si grande que soit son utilité, n'est pas un instrument absolument universel, totalement valable dans tous les domaines de la connaissance. Dans la discontinuité et l'hétérogénéité des espaces-temps cinématographiques, la logique elle-même prend un aspect discontinu et hétérogène; elle ne peut pas toujours être étendue, telle que, d'une cellule spatio-temporelle à n'importe quelle autre. On en vient à considérer qu'il peut exister plusieurs logiques, somme toute cantonales. Cette pluralité est déjà familière aux savants, diverses sciences étant en train de se constituer des méthodes particulières, d'analyse et de déduction, relatives à un certain ordre de phénomènes. On ne raisonne pas tout à fait de la même façon en microphysique qu'en médecine ou en géologie. Il est donc naturel que les phénomènes cinématographiques, que les événements qui se déroulent à l'écran, s'inscrivent dans une logique spéciale, que nous ne faisons encore qu'entrevoir. Ce qui figure déjà au bilan de l'acquis, grâce au pouvoir vulgarisateur du cinéma, c'est la notion, assurément importante, de la relativité de la logique.

FINALITÉ DU CINÉMA¹

On ne se demande pas assez *pourquoi* le cinéma est apparu dans le monde. Le problème n'est d'ailleurs pas d'analyser les séries d'inductions et de déductions, de rencontres et d'emprunts, au moyen desquelles de nombreux chercheurs ont édifié la pyramide de petites inventions, qu'a couronnée la mise au point des frères Lumière. Des brevets nouveaux sont enregistrés chaque année par dizaines de milliers, qui sombrent dans l'inutilisation, comme aurait pu y sombrer la lanterne à images mouvantes. La question est de comprendre pourquoi un instrument qui était né au rang d'amusette, comme on en voit des douzaines à tous les concours Lépine, s'est développé, atteint de gigantisme, s'est multiplié plus que l'ivraie, s'est répandu en peste victorieuse, est devenu un monstre omniprésent, un polype qui creuse partout ses cavernes où des foules viennent se repaître d'un étrange brouet de lumières et d'ombres, d'un grouillement de fantômes.

Cette pullulation, cet envahissement irrésistibles doivent nous faire soupçonner que le spectacle cinématographique est profondément nécessité et qu'il réalise ce qu'on appelle, en termes chrétiens, un dessein

1. *Mercur de France*, 1^{er} février 1949.

providentiel. C'est le mécanisme de ce dessein qu'on peut tenter de faire transparaître.

Communément, on croit qu'il n'est guère possible de penser qu'en se servant mentalement des mots-concepts du langage parlé. En réalité psychique, la pensée verbale — assurément la plus consciente et la plus efficace apparemment — ne fait qu'étouffer sous elle et rejeter dans l'ombre, dans la plupart des cas, d'autres modes de représentation visuelle, auditive, olfactive, tactile, gustative, cénesthésique. Et cette pensée par évocation d'impressions sensorielles peut s'organiser en concepts non moins précis que ceux dont se sert la pensée verbale : ainsi, par exemple, pour un dégustateur de vins, le souvenir d'un certain goût signifie tel millésime de tel cru, aussi exactement que si on le nommait. Cependant, si quelques individus, spécialement doués ou déshérités (peintres, musiciens, aveugles, etc.), se trouvent naturellement, professionnellement ou accidentellement aptes et exercés à penser directement par représentations de couleurs, de sons, de touchers, il faut reconnaître que, dans une mentalité normale, la pensée verbale s'est presque entièrement substituée à toute autre façon de concevoir. Ce n'est guère que dans le rêve ou dans la rêverie, que l'homme moyen se surprend parfois dans une activité d'esprit visionnaire.

Refoulés dans la subconscience, les souvenirs des impressions sensorielles constituent néanmoins les racines nourricières, sur lesquelles les mots se sont greffés et où ils continuent à puiser leur plus grande force de signification. Notamment, les représentations visuelles, bien qu'elles vivent désormais en clandestinité, restent responsables de la valeur des trois quarts de notre vocabulaire. C'est que la vue est le sens dominant chez l'homme, le chef de notre comportement extérieur depuis la prime enfance, le grand constructeur de notre civilisation. Avant la formation du langage parlé, la pensée ne pouvait être que surtout visuelle; ainsi, c'est d'après elle, que tant de concepts se sont fixés en mots.

D'ailleurs, cette pensée visionnaire a eu, elle-même, d'abord son langage semi-direct : le geste, la mimique. Pour primitif qu'il fût, ce moyen de communication était cependant extrêmement subtil, puisque nous continuons à y faire appel dans les cas désespérés, quand les mots nous trahissent. Mais, ce langage avait le grave défaut de devenir invisible, inutilisable, dans les dangers de la nuit. Ce qu'il aurait fallu, c'était de pouvoir vraiment se passer, de cerveau à cerveau, les images de la pensée.

Ce ne fut que transformée en paroles que la pensée visionnaire originelle devint transmissible, d'oreille à oreille, à toute heure de clarté ou de ténèbres. Sans doute, la transformation d'une image en mot ne se fait pas sans une énorme perte de caractères représentatifs, et c'est cette perte qu'on appelle abstraction. On dit « le chien », mais per-

sonne n'a jamais vu « le chien » et, en fait, personne ne sait ce que cela est; ce qu'on a pu voir, c'est — en une seule image — une chienne basset, sans collier, le poil lustré, noir et feu, dormant au soleil, couchée sur le flanc, dans l'herbe, etc. Les premiers mots — comme ceux de quelques langues archaïques encore actuellement en usage — devaient s'efforcer de rester fidèles à la richesse de l'image qu'ils remplaçaient. Ainsi, les Esquimaux usent d'un grand nombre de vocables différents pour désigner le phoque, suivant la couleur de son poil, sa taille, sa position, son âge, etc. Mais, peu à peu, l'analyse venant au secours de la schématisation, le vocabulaire est devenu une collection de termes purement abstraits, qui n'acquièrent de signification concrète qu'à condition d'être articulés, les uns par rapport aux autres, dans une sorte d'équation logique, dont l'inconnue — c'est-à-dire la solution — est justement l'image à reconstituer. Ainsi, l'usage de la langue parlée et de la pensée verbale, incessant exercice de logique, oblige et habitue l'esprit à un perpétuel effort de rationalisation.

L'immense paresse qui régit l'univers sous le nom de principe de l'action la plus aisée, aurait bien plutôt laissé l'intelligence continuer à se développer sous la forme principalement visuelle et, en général, sensorielle. Très riches en valeur d'émotion, les concepts-images (comme toutes les représentations de sensations), s'ils avaient pu passer d'homme à homme sans subir la dénaturation desséchante de l'analyse et de la synthèse verbales, auraient établi une compréhension mutuelle d'une extraordinaire exactitude, d'une prodigieuse puissance de conviction.

Mais, parce qu'elles sont fortement pourvues de valences affectives, ces images mentales ne s'organisent guère naturellement entre elles que selon les lois de cette aimantation sentimentale, qu'on appelle, d'un terme assez aberrant, logique des sentiments, alors qu'il s'agit à peine d'une paralogique. Ce système d'enchaînement par sympathie et par antipathie constitue l'ordre architectural des œuvres les plus vives de l'âme et de la pensée préverbale. Ordre intérieur humain, certes valable de microcosme à microcosme, mais qui, lorsque l'homme tenta de l'appliquer à la gouverne du monde extérieur, n'a encore donné que la magie, laquelle semble avoir pratiquement échoué. S'il ne faut peut-être pas tenir cet échec pour définitif, néanmoins, jusqu'à ces dernières années, le macrocosme apparaissait comme exclusivement ordonné selon l'ordre rationnel, c'est-à-dire selon un ordre qui rejoint ou que rejoint l'ordre de la pensée verbale, laquelle en est devenue d'une utilité primordiale pour l'action. Et c'est une autre raison de la décadence ou de l'obnubilation de l'intelligence visuelle.

Mais, sans doute, est-ce le pouvoir de transmettre la pensée qui a surtout décidé de l'essor et du triomphe du langage parlé et de la raison chez un être aussi spécifiquement social que l'homme. Les choses, certes, eussent été bien simplifiées, si une mère à son enfant, un chef à

ses guerriers, un maître d'œuvre à ses travailleurs, avaient pu communiquer l'image mentale de l'acte à accomplir. Que de temps économisés! que de malentendus évités! que de précision et de persuasion gagnées! Or, il fallait peiner à traduire et retraduire l'image mentale en mots, pour que l'auditeur peine, à son tour, à traduire et retraduire les mots en image.

A force, l'humanité acquit une extrême virtuosité dans cet exercice, et, bientôt, comme le notait Ribemont-Dessaignes, il n'y eut plus, sous les mots, que le sens des mots. De plus en plus éloignés, abstraits, de leur image-mère, dont ils se trouvent finalement incapables d'évoquer le moindre caractère concret, les mots sont devenus des noms, de purs symboles d'une algèbre linguistique, qui peuvent, chacun, désigner une infinité d'objets ou de personnes, c'est-à-dire que, réellement, ils ne signifient plus rien. Lorsqu'on apprend à un enfant à lire dans son premier livre : « Pierre a un couteau. Paul a une maison », on ne lui apprend à lire rien, car on ne lui donne le moyen d'imaginer pas plus le couteau ou la maison que Pierre ou Paul. De plus en plus, s'efface la valeur sensible du vocabulaire qui devient une table d'opérateurs logiques.

Cette rationalisation du langage correspond évidemment à une évolution générale de l'esprit. Évolution qui s'est manifestée à tous les degrés de la culture, dans toutes les branches du savoir, dans toutes les activités humaines. En philosophie, ce sont — après les premières catégorisations d'Aristote, après la syllogistique des scolastiques — Descartes et Kant, qui fabriquent la déesse Raison dont le culte, inauguré officiellement en 1793, est devenu la vraie religion de tous les hommes civilisés. En science, c'est le déterminisme qui, déjà mais surtout astronomique et physique chez les Anciens, envahit progressivement la chimie avec Lavoisier, la biologie avec Claude Bernard, la psychologie avec Ribot, la sociologie et la morale avec Durkheim, de sorte qu'enfin la liberté de l'âme n'apparaît, elle-même, que comme un « déterminisme conscient », comme le dit Achille Ouy.

La littérature, qui s'épanouit grâce à l'invention de l'imprimerie, a pour premier effet de préciser et de fixer les règles du langage parlé, qui sont celles de la logique. La grammaire et la syntaxe rationnelles, qui étalent au grand jour leur mécanisme dans les longues phrases du style classique, semblent ensuite involuer. En réalité, elles ne font que ramasser et même accroître leur complexité par des raccourcis, des ellipses, des synecdoques, selon une sorte de sténologique qui devient d'autant plus cursive et hardie que les lecteurs se trouvent mieux entraînés à décrypter l'ordre toujours foncièrement raisonnable de ces constructions, bien que les mots en puissent être interprétés de mille façons et conduire à mille solutions différentes. A force de quintessencier les

éléments du vocabulaire, à force d'obliger le langage à des acrobaties et à des tours de passe-passe de plus en plus ingénieux, on aboutit à une sorte de suicide grammatical de l'expression, à un meurtre de la logique par excès d'elle-même, à une littérature, à une poésie, qui peuvent dire tout et rien, qui flottent, détachées des contingences et qui ne parviennent même pas à transmettre, avec une définition suffisante, l'état intérieur de pensée et d'émotion de l'auteur. Plus ou moins, et jusque dans le style des quotidiens et des prospectus, telle est l'orientation de l'expression écrite, qui ne compte plus un seul poète vraiment populaire.

Si, aujourd'hui, le grand public ne possède pas de poète à son gabarit, c'est, dira-t-on, qu'il n'en a probablement pas besoin. Le fait est que la mentalité la plus moyenne de notre époque apparaît profondément imprégnée, non seulement de routine, mais encore d'idéal rationalistes. Qui parle — même si ce n'est pas de façon tout à fait correcte, mais du moins de manière à se faire comprendre des autres — raisonne selon Descartes. Cela ne vient pas d'hier et date assurément de bien avant qu'il y eût le *Discours de la méthode*. En ce fond millénaire, qui semblait ferme comme un roc, mais stérile aussi, le progressisme scientifique actuel a, pourtant et tout naturellement, trouvé la base la plus solide et un terrain de culture d'une merveilleuse fertilité. Ainsi, il reste peu d'hommes qui ne croient qu'on ne puisse un jour dévisser et revisser tout dans l'univers comme une simple bougie dans une auto. Tout, la santé par l'hygiène et le sport, la prospérité par l'économie dirigée, le bonheur par répartition statistique, doit obéir à ce déterminisme mécaniste qui permet de construire des avions et des gratte-ciel, des Frigidaires et des poumons d'acier.

Pour commencer, cependant, ce planisme divin, ce paradisiaque machinisme imposent le travail à la chaîne, la normalisation de chaque geste, le minutage de la moindre distraction, la standardisation des individus, mille règlements, mille restrictions, mille contraintes et le renoncement à toute fantaisie. Ici, sous sa forme économique et sociale, le rationalisme tend enfin aussi à se garrotter lui-même. Car, quel que soit le degré de passivité, auquel la foule a été amenée par ces récentes années d'oppression policière, de sous-alimentation et de mœurs en général totalitaires, la personne humaine n'est pas encore si décapitée qu'elle ne souffre de ce demi-esclavage matériel et de ce nivellement moral, qui l'obligent à censurer ses tendances les plus précieuses, ses aspirations les plus légitimes à l'exercice d'une créativité originale et au développement d'un comportement particulier. Pour échapper à la névrose menaçante, nombreux sont ceux qui ne peuvent que tromper leur inquiétude au moyen de satisfactions mentales de remplacement, au moyen de discours, de lectures, de spectacles, ou, en un mot, au

moyen de poésie, en prenant ce terme dans son sens le plus large, où la poésie littéraire contemporaine, devenue affaire d'une élite spécialisée, ne joue plus qu'un rôle tout à fait secondaire, sinon exceptionnel.

Cette évolution mentale, caractérisée par une abstraction et une rationalisation croissantes, sous la prédominance du langage parlé et de la pensée verbale, aboutit présentement, sinon à une impasse, du moins à une crise. Les mots exigent d'être revalorisés concrètement, c'est-à-dire avant tout visuellement, pour retrouver une précise efficacité comme signes d'intercommunication. L'homme a besoin d'un puissant antidote poétique pour sublimer les déchets de son individualisme, et il ne trouve pas ce remède — du moins pas à dose suffisante, ni assez facilement assimilable — dans la littérature qui, même quand elle n'est pas rationalisée à l'excès, reste toujours rationnelle foncièrement de par sa nature de parole écrite.

De leur côté, la philosophie et la science, dont on aurait pu croire qu'elles pussent s'accommoder sans fatigue d'une abstraction, d'une logique et d'un déterminisme tendant vers la perfection, manifestent pourtant aussi une gêne. Ainsi, on se trouve désormais amené à ne considérer la logique formelle que comme une forme cantonale d'une logique généralisée, infiniment plus floue et plus souple, qui englobe d'autres logiques particulières et relatives seulement à tel ou tel objet d'étude. Toutes ces logiques ne sont donc que des logiques limitées à un certain comportement, comme notre logique classique se réduit à n'être que la logique de comportement du langage parlé, sans pouvoir plus prétendre à une valeur absolue. C'est le développement des sciences, et notamment celui de la microphysique, qui, en révélant la faillite du déterminisme rigoureux dans des phénomènes fondamentaux de la nature, a provoqué la mise en doute de la toute-puissance du système rationnel et sa rétrogradation au rang d'une enclave dans l'ensemble d'une conception transcendantale et transkantienne.

Tel est le climat, dont les prodromes datent de quelque trois quarts de siècle, dans lequel le cinéma s'est produit et a grandi. Or, qu'apportait cette machine, au succès de laquelle ses auteurs, eux-mêmes, les frères Lumière, ne croyaient d'abord guère? Essentiellement, la possibilité de transmettre à des foules des images conçues par un cerveau, extrêmement semblables aux représentations visuelles, qui constituent naturellement une forme de l'activité mentale. C'est-à-dire qu'on venait enfin de découvrir le moyen de communiquer la pensée visuelle, d'homme à homme, de façon, sinon entièrement exacte, du moins suffisamment fidèle et infiniment plus directe, rapide et précise que par le truchement dénaturant de la pensée verbale et du langage parlé.

De ce fait, la pensée visuelle acquerrait ce qui lui avait surtout manqué pour concurrencer l'expression parlée : l'efficacité sociale. Et elle l'acquerrait au maximum, car, échappant en grande partie, au départ

comme à l'arrivée, aux doubles opérations de mise en chiffre et de retraduction logiques, elle passait en clair, brûlant le contrôle de la critique raisonnée, gardant la plénitude de ses évidences concrètes et toute sa force d'ébranlement sentimental. Dès lors, il n'y avait plus à douter que le discours cinématographique, le film, un jour ou l'autre, l'emporterait, non pas sur le discours parlé (parce que celui-ci se passe d'une instrumentation spéciale), mais sur le discours imprimé, sur le livre.

Cependant, les rapports entre le film et le livre, entre l'image animée et le mot, sont plus complexes que ceux d'une simple rivalité. Car l'image animée vient aussi au secours du mot, quand celui-ci n'est plus qu'un squelette décharné. De cette épure, transparente et morte, quasi dépourvue de toute substance, l'écran ressuscite tout à coup une existence sensible, une lourde épaisseur de réalité, presque surdéterminée par une foule de caractères particuliers. Ainsi, un vocabulaire flétri, impuissant, retrouve des significations vivantes, mémorables, génératrices d'émotions. C'est ce qui a été compris de tous ceux — et ils sont nombreux — qui prônent aujourd'hui le cinéma éducatif et qui rendent par là hommage à la valeur supérieure de précision, d'explication, de conviction, que les images ajoutent à celle de l'enseignement parlé, lu et écrit.

On peut toutefois se demander si ces éducateurs par l'image se rendent compte qu'ils tendent à déshabituer les esprits auxquels ils s'adressent, de raisonner. Le film propose une suite d'évidences qui n'ont besoin d'aucune autre démonstration que celle, constituée par leur seule présence. Même s'il s'agit d'un grand film narratif, le montage des plans dans les séquences se trouve agencé selon les lois d'une logique, logique si rudimentaire, si mêlée de logique affective, de logique onirique et d'autres modes d'association, particuliers au discours cinématographique, que, dans l'ensemble, le spectateur découvre une nouvelle logique relative — logique de comportement du langage visuel — dont la démarche diffère aussi notablement de la démarche rationnelle que, sur un échiquier, les mouvements permis au cavalier diffèrent de ceux qui sont permis à un pion. Ainsi, de très vastes audiences réapprennent pratiquement qu'il n'est pas indispensable de ratiociner pour comprendre, qu'on peut comprendre, même beaucoup mieux et beaucoup plus vite, en suivant le fil de l'imagination visuelle.

La compréhension par les yeux a aussi de remarquable — comme on l'a déjà mentionné — qu'elle enregistre immédiatement, non seulement toute la surabondante objectivité de l'image, mais encore le climat sentimental, attaché à cette apparence. On constate même que, dans les opérations de l'intelligence visuelle comme dans la logique spéciale du film, c'est la qualité ou la densité affectives d'une représentation, qui, généralement, priment le sens propre et qui décident des enchaînements avec d'autres représentations, elles aussi surtout comptées pour leur souffle d'émotion. Ainsi, indépendamment de la nature de l'histoire

qu'il véhicule, un film est toujours foncièrement un moyen d'expression et de propagation d'un état d'esprit romantique, alors qu'un texte, quelles que soient aussi les idées qu'il porte, est, d'abord, de par son organisation linguistique, une leçon de rationalisme classique. L'habitude du cinéma, qui repeuple la mémoire de concepts visuels, qui ressuscite et réaccrédite la mentalité visionnaire à gouverner surtout sentimentale, agit donc bien comme un antidote des routines d'abstraction et de rationalisation de la culture livresque.

En examinant de plus près la conséquence spéciale du film, on y remarque la présence courante de certains procédés, tels que la symbolisation, le transfert de sens d'une image à une autre, la fragmentation des vues, l'isolement et le grossissement soudains d'un détail, l'emploi de la partie pour le tout, le jeu de perspectives multiples où la partie peut être plus grande que le tout, la variation de la vitesse du temps, etc. Tous ces caractères, de même que la nature visuelle du langage cinématographique et sa forte teneur en logique affective, se retrouvent, avec seulement un dosage différent, dans le rêve et la rêverie. Un film apparaît ainsi, sinon comme un rêve où la logique pure fait encore bien davantage défaut, du moins comme une sorte de rêverie de confection, préfabriquée, standardisée à l'usage du plus grand nombre, tout juste un peu plus raisonnablement cohérente que le phénomène naturel.

Or, qu'est-ce que la rêverie, sinon la forme la plus immédiate, la plus spontanée, la plus personnelle, de poésie, que chacun, chaque jour, plus ou moins facilement, plus ou moins fréquemment, plus ou moins intensément, selon son tempérament, se crée pour lui-même, afin de se procurer un substitut mental des satisfactions que la réalité lui refuse ? Et, plus est marqué le refus qu'un mode de vie, de plus en plus réglementé, de plus en plus bridé de contraintes et chargé de servitudes, oppose à certaines aspirations de l'individu, plus aussi l'exercice de la rêverie, de la poésie intime, devient indispensable à l'hygiène mentale d'une civilisation.

Mais, cette civilisation, justement, avait discrédité et interdit, comme la drogue la plus néfaste, la substance fondamentale de la rêverie : l'imagination visuelle, qui dépérissait, écrasée par son énorme superstructure verbale et rationnelle. Les hommes, qui avaient de plus en plus besoin de rêver, savaient de moins en moins le faire. C'est alors que le cinéma leur a offert le secours de trames de rêveries déjà aux trois quarts faites, pré-imaginées, assimilables avec le minimum d'effort, parmi lesquelles tout spectateur peut choisir un thème à sa convenance, et, placé dans une immobilité confortable, dans une pénombre, parfois dans un état d'anesthésie musicale, qui l'abstraient du monde extérieur comme dans un demi-sommeil, s'identifier pendant une heure à la personnalité d'un aventurier dynamique ou d'un amant éperdu, vivre en pensée un haut fait, une passion, voire un crime, tromper et user des

faims qu'il n'aura jamais l'occasion, ni le courage, de rassasier sur le plan matériel. Sur tant de gens qui, finalement, restent conformistes dans tous leurs actes représentatifs, beaucoup y sont certainement aidés par le fait de pouvoir, de temps en temps, brûler leurs refoulements, conscients ou inconscients, en des transgressions imaginaires de la norme, grâce à la plus facile, la plus charitable des poésies qui soient : celle du cinéma.

Reconnaissons donc déjà que si le cinéma a été si vite adopté, happé, peut-on dire, et perfectionné, développé par le cours de la civilisation, c'est qu'il apportait un remède, un frein, impérieusement nécessaire pour atténuer un déséquilibre, sans cesse croissant, de la culture. Les images animées, en effet, rendent aux signes sclérosés du langage la sève originelle de la donnée sensible; elles dénoncent l'imposture de la raison qui se prétendait intelligence unique, seul moyen de comprendre et de propager la compréhension; elles révèlent un nouveau moyen de poésie, enfin suffisamment populaire et puissant pour combattre la psychose qu'installait la rationalisation excessive de la vie tant intérieure qu'extérieure.

En lui-même, le cinéma porte donc assez de vertus pour justifier son succès. On peut penser, cependant, que celui-ci a rencontré une circonstance adjuvante dans l'imprégnation alcoolique, qui est parfaitement sensible dans la psycho-physiologie actuelle de l'espèce. L'alcoolisme possède aussi sa finalité « providentielle » et, d'ailleurs, toutes les maladies. Chez les alcooliques chroniques, et il ne s'agit pas d'ivrognes, on constate un penchant plus ou moins marqué à l'onirisme, au délire d'interprétation, c'est-à-dire à un état de rêverie, caractérisé par un relâchement du contrôle logique, par l'accentuation des influences instinctives et affectives, par la stimulation de l'imagination visionnaire, par des modes d'association paralogique des concepts, dont il a été question plus haut parce que ces traits sont analogues à ceux du discours cinématographique.

Que cet onirisme alcoolique et, donc, l'alcoolisme aient été, dans une forte mesure, eux aussi, nécessités comme une réaction à la rationalisation intensive de la vie mentale et matérielle, cela ne fait pas de doute. Depuis *L'Assommoir*, il y a toute une littérature qui ne fait que d'en traiter. Et cette première révolte, dont l'alcool a ébranlé le totalitarisme de la raison, n'a pu évidemment que faciliter l'avènement de cet autre onirisme : l'onirisme cinématographique. Mais, depuis qu'elle a bien pris pied et extension, la poésie de cinéma tend plutôt à se poser en rivale de la poésie d'alcool, à laquelle elle peut se substituer. Inscrivons donc encore, au crédit du film, qu'il constitue un stupéfiant, dénué de nocivité physiologique, travaillant de lui-même, sinon à éliminer, ce qui serait probablement dangereux, du moins à réduire l'usage d'un autre stupéfiant, celui-ci toxique, à des doses d'empoisonnement plus tolérable.

Enfin, abordons une conjoncture encore assez mystérieuse. Car il n'est pas facile d'éclaircir pourquoi c'est juste au moment où les valeurs absolues du rationalisme et du déterminisme se trouvent mises en question dans le domaine de la philosophie et de la haute science, qu'apparaît un instrument qui révèle, sans qu'on l'ait voulu ni attendu, des aspects de l'univers, échappant à la rigueur des systèmes fixistes. A divers degrés de ralenti ou d'accélééré, l'écran présente une infinité de cellules différentes d'espace-temps, constituant autant de groupes de références, qui n'ont de signification que particulière et relative, et où l'espace ne peut être démêlé du temps, dans l'équivalence et la covariance de toutes leurs dimensions. Il n'y a pas de grandeur vraie. Il n'existe pas de forme fixe dans un monde dont toutes les figures, mobilisables, liquéfiables, ne sont que des états de mouvement; où la rigidité n'est que lenteur; où, selon la vitesse du temps, il faut passer de la géométrie des solides à celle des visqueux, puis à celles (s'il en est) des liquides, des gaz, et les inventer; où, selon le sens du temps, l'effet devient cause; où rien ne reste semblable à lui-même, dans un continu qui n'est plus homogène, qui n'admet plus aucune symétrie. C'est ce qui dépasse même les extrapolations les plus absurdes de la relativité einsteinienne.

Mais l'absurde n'est pas impossible, remarquait Faraday, et les microphysiciens d'aujourd'hui le constatent bien davantage, avec l'ordre statistique, fondé sur l'anarchie moléculaire, avec l'indétermination de Heisenberg, avec les corpuscules-ondes de Broglie, avec les électrons-trous de Dirac, etc. Il y a même de l'absurde en mathématique, dans le comportement opératoire de l'infini, dans celui des matrices ou des groupes, dans les géométries multidimensionnelles, etc. Ainsi, la recherche philosophique et scientifique et l'expérience cinématographique sont d'accord pour découvrir une participation de l'absurde à la marche de la nature, comme à celle de l'esprit humain; participation dont on commence seulement à soupçonner l'ampleur, peut-être immense, capitale, foncière.

Absurde signifie exactement irrationnel. C'est donc le règne de l'irrationnel, que nous apercevons, quand nous nous éloignons de cette zone de réalité, qui nous entoure immédiatement, qui reste facilement accessible à nos perceptions, et à l'organisation-type de laquelle se trouve intimement lié le raisonnement logique. La chambre de Wilson, le compteur de Geiger-Muller, l'hypermicroscope électronique, etc., nous font deviner un autre régime de phénomènes dont les dimensions d'espace-temps s'écarteront notablement de celles de l'échelle humaine et dont les processus ne peuvent plus s'inscrire dans un schéma purement rationnel, montrant bien ainsi que la raison n'est capable d'opérer à coup sûr que dans d'étroites limites autour du repère centimètre-gramme-seconde, dont elle est, en quelque sorte, fonction.

Ceci resterait le secret des seuls savants, si l'instrument cinématographique, de son côté et comme par hasard, par le jeu de multiples per-

spectives spatio-temporelles (grossissement, éloignement, ralenti, accéléré, inversé), ne vulgarisait des images d'une infinité d'espaces-temps à dimensions d'espace et de temps, extrêmement variées, variables et même, variablement variables, où, de ce fait, la logique pure devient caduque. En un sens, le cinéma va plus loin que l'hypermicroscope, car c'est notre propre entourage humain qu'il transpose tout à coup dans une représentation transeuclidienne et transcartésienne, donnant une autre preuve, peut-être encore plus frappante, de ce qu'il suffit de modifier le système de références espace-temps, pour modifier aussi tout le système logique. Cette expérience fait facilement penser que, tout comme la suite infinie des nombres rationnels ne représente qu'une infinité par rapport à la suite transfinie des nombres réels, l'ensemble innombrable des phénomènes ordonnés rationnellement ne constitue qu'une minuscule proportion de l'ensemble, encore bien plus innombrable, des phénomènes naturels.

Dans un curieux ouvrage, Louis Weber indiquait naguère, tout au long du développement de la culture humaine au cours de la préhistoire et de l'histoire, une alternance entre des périodes dominées par un esprit intuitif et empirique, et des phases caractérisées par une mentalité plus réfléchie, plus déductive. Sans doute, ce « rythme du progrès » est-il, en réalité, beaucoup plus complexe, brouillé par une foule de chevauchements et d'interférences. Mais on peut admettre que la civilisation trotte l'amble, tantôt inclinée vers l'irrationalisme, tantôt férue de rationalisation. Il y a des temps, comme de poussée volcanique, où surgit un riche apport irrationnel, qui est seul porteur de véritables découvertes. Et d'autres temps, comme de sédimentation, où la raison qui n'est guère inventive, mais seulement organisatrice, fige la pensée venue des profondeurs en strates logiques, la cristallise en mots, en construit des théorèmes qui ne démontrent jamais que ce qu'ils contenaient déjà dans leurs données. Plus haut s'élève cette architecture de déductions, plus elle dessèche et durcit ses abstractions, plus elle écrase de son poids le sous-sol vivant, et, enfin, elle vacille sur ses fondements, devenus insuffisants : la raison attend, appelle, exige une nouvelle éruption de l'irrationnel, comme le jaillissement de son eau de jouvence.

Aujourd'hui, il se peut que nous vivions justement une époque où les excès et les défaillances d'une sorte de surrationalisme qui atteint tout le système humain, individuel et social, font sentir un urgent besoin de remettre en activité la grande source intermittente de déraison, de romantisme, de fantaisie. Et c'est en facilitant la réponse à ce besoin qu'on peut considérer que le cinéma remplit un dessein « providentiel ».

Cette maigre et claire forêt de Paimpont, qui fut Brocéliande, apparaît maintenant au voyageur comme depuis longtemps rabougrie et dépeuplée par un autre cri panique : le grand Merlin est mort! Mélusine et tant d'autres fées ont disparu des bois et des étangs, abandonné les vieux châteaux déserts et les collines vouées au vent. Aujourd'hui, l'écran reste le seul lieu où on puisse apercevoir encore parfois quelque-une de ces merveilleuses personnes. Le film est devenu le meilleur refuge d'un certain féérique, le dernier conservatoire d'une certaine tradition du prodigieux. Dans ce domaine — sans même parler de la liberté absolue du dessin animé —, rien n'est impossible à la cinématographie. La *truca* peut tout faire : changer les citrouilles en carrosses, diviser les flots de la mer, faire voler les tapis magiques, obliger Baptiste, le décapité, à porter lui-même sa tête à Hérode.

Cependant, il faut reconnaître que, si ces miracles truqués amusent encore pas mal de gens, ils ne persuadent plus personne. La contagion de ce manque de foi va peut-être jusqu'à compromettre le succès d'une autre sorte de merveilleux, d'apparence scientifique. Réalisés avec la même facilité, un voyage dans une nébuleuse ou une guerre de robots, auraient-ils encore le pouvoir de nous étonner? Bientôt, toute cette machinerie photochimique, cuisinée dans les laboratoires de tirage, paraîtra aussi surannée que le pesant appareil de poulies, de manivelles et d'engrenages dont Méliès se servait pour faire surgir ou escamoter un diable dans un décor, avant qu'on ne se fût aperçu qu'il suffisait d'un mouvement d'obturateur, déclenché par un simple coup de pouce, pour obtenir le même effet qui, ainsi, cessa de sembler si stupéfiant.

Ce n'est pas seulement que les procédés techniques, nécessaires à la magie classique selon Perrault ou moderne selon Wells, soient désormais évanescents, devenus trop visiblement menteurs; c'est aussi et surtout que leur objet est faux. *Ali-Baba* et *La Guerre des Martiens* sont des fables à peu de chose près également artificielles, gratuites et arbitraires, qui ne font pas directement partie de la réalité dans laquelle nous vivons. A l'opposé de ce merveilleux factice, laborieusement ouvragé et surchargé de futilités caduques, il y a, partout autour de nous, de vrais mystères que l'appareil cinématographique découvre, comme de lui-même, avec une prodigieuse clairvoyance. Et la révélation de ce miracle universel n'exige pas de sophistications techniques compliquées, pas de photomontages minutieux comme les opérations d'une chirurgie esthétique des images trépanées, dépecées, greffées, recousues. Ici, pour tout sorilège, le cinéma se contente de l'exercice de sa faculté essentielle, de son pouvoir organique et naturel d'agrandir ou de rapetisser les choses et les événements dans l'espace et le temps.

LA FÉERIE RÉELLE ¹

¹. *Spectateur*, 21 janvier 1947.

Deux cents fois grossi, occupant tout l'écran, notre propre œil qui nous regarde, nous frappe d'inquiétude, de malaise. Quel est, lumineux et saturé de ciel, huilé d'humidité et issu d'abîmes marins, cet être étrange d'un nouveau règne, cet astre vivant, cet œuf reptile, ce mollusque intelligent qui agite sa coquille de paupières? Il va et il vient sur lui-même, il dilate et il rétrécit son iris, et, dans ces mouvements, on reconnaît cette part de volonté, que chaque cellule, chaque organe ne tiennent que d'eux-mêmes, sans la recevoir de l'organisme qui, au contraire, la reçoit et la subit. Devant cette présence, on songe à ces neurologues qui estiment que le cerveau n'est pas seul à penser si, même, il pense; à ces vitalistes qui croyaient à une âme de l'œil. Ame? Il n'y a pas encore de mot pour dénommer cette secrète liberté, cette mystérieuse conscience, cette vraie énigme qui habite un simple gros plan.

Huit fois ralentie, étalée dans la durée, une vague développe aussi une atmosphère d'envoûtement. La mer change de forme et de substance. Entre l'eau et la glace, entre le liquide et le solide, il se crée une matière nouvelle, un océan de mouvements visqueux, un univers embourbé en lui-même. Cinq cents fois accélérés, des nuages traversent le ciel comme des flèches rigides et friables, qui s'émiettent dans leur course et dont les débris se soudent entre eux au hasard, pour former d'autres projectiles, destinés à fleurir soudain, à éclater à leur tour. Physique insolite et étrange mécanique, qui ne sont pourtant qu'un portrait — vu dans une certaine perspective — du monde où nous vivons.

La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini par épuiser, par nous expliquer entièrement, par cesser même de voir. En nous tirant de la routine de notre vision, le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien n'a encore été compris, dont peut-être rien n'est compréhensible.

RAPIDITÉ ET FATIGUE DE L'HOMME SPECTATEUR ¹

¹. *Mercur de France*, 1^{er} novembre 1949.

On admet volontiers, avec Quinton, que le rapport entre les capacités successives de l'intelligence et les produits de cette faculté à chaque moment de l'histoire, forme une constante spécifique d'effort et de rendement; qu'un mathématicien, de nos jours, n'éprouve ni plus ni moins de difficulté à se servir de l'analyse tensorielle que n'en rencontrait un disciple de Pythagore à user de la table des premiers nombres. Mais ce n'est pas tant dans les occupations des intellectuels que dans les conditions dans lesquelles tout homme, et le plus moyen, doit vivre et

accomplir sa besogne quotidienne, qu'apparaît la différence entre les tâches cérébrales, d'une époque à une autre.

Aujourd'hui, l'accélération générale de la vie, par les rapidités des moyens de fabrication et de communication; la police de l'économie, imposée par le peuplement croissant de la terre; la mesure de plus en plus minutieuse de la production comme de la consommation; le bornage de plus en plus précis de toute activité, dans l'espace comme dans le temps; les efforts d'ajustement de plus en plus exact de tous les gains et de toutes les dépenses à des étalons de valeur rationnelle; tous ces facteurs et bien d'autres, corollaires, obligent l'employé, l'ouvrier, le ménagère, le marchand et le promeneur même, à une attention de tous les instants : au bureau, devant la machine-outil, au marché, au foyer familial et dans la rue.

Cette tension a exigé la réduction des heures de travail, l'institution des congés payés. Cependant, si la journée ouvrable est de huit heures au lieu de dix ou quatorze, ce n'est pas qu'aujourd'hui on travaille moins qu'hier, c'est qu'on travaille plus vite et, en conséquence, on se fatigue plus rapidement. Même en dehors de ses occupations professionnelles, de son lever à son coucher, l'homme industrialisé et commercialisé ne connaît pratiquement plus le loisir, qui est devenu un péché punissable au moins d'une amende. La distraction apparaît comme un vice rédhitoire, que pénalise tout un système de surtaxes et de péremptions, de manques à gagner et à manger, d'éliminations préméditées et d'accidents automatiques. La loi de sélection civilisée est que les incapables de vie toujours attentive dépérissent et succombent. Ainsi, en plus de la fatigue intellectuelle aiguë de chaque soir, que le sommeil dissipe, s'est installée une sourde lassitude chronique, que le repos relatif de la semaine anglaise ou des grandes vacances ne suffit qu'à atténuer provisoirement.

La fatigue intellectuelle — nous apprend la psycho-physiologie — agit sur le centre de subordination, qui se trouve dans la base du cerveau et qui règle les oscillations de la vie mentale entre les états de veille et de sommeil. Dans la veille, ce centre maintient l'écorce cérébrale en état de communication efficace avec les organes des sens, en état de réceptivité périphérique et d'activité extravertie, dont les voies associatives correspondent à la pensée logiquement organisée. Plus longuement et plus intensément des cellules nerveuses travaillent ainsi, plus elles se chargent de déchets. A cet empoisonnement, le centre de subordination répond en suspendant plus ou moins les relations entre le milieu extérieur et l'écorce, en libérant celle-ci des excitations incessantes des sens ainsi que des habitudes rationnelles qu'ont installées ces messages. A tous les degrés du sommeil et de l'assoupissement, la pensée devient illogique peu ou prou, comme on peut en juger par les rêves et les rêveries qui présentent d'autres modes d'enchaînement, irra-

tionnels, fortement marqués de paralogique affective. En effet, l'inhibition de l'activité corticale, extravertie et raisonnante, s'accompagne d'un accroissement d'influence d'autres zones de la base du cerveau, considérées comme centres de la vie affective.

En général, l'écorce et la base cérébrales réagissent aussi bien comme stimulants que comme freins réciproques, dans un rythme d'équilibres toujours instables et de prédominances alternées, sous le contrôle d'un centre régulateur — sans doute complexe — de l'état de veille ou de sommeil. Ce centre fonctionne comme un centre de poésie, lorsqu'il introduit des états intermédiaires entre ceux du plein exercice et ceux de la totale éclipse, de l'intelligence logique. Et la fatigue intellectuelle, à son degré modéré, dans sa forme chronique, ouvre évidemment la porte au demi-rêve et appelle la transformation de la pensée-raisonnement en pensée-poème.

Sous cet aspect psycho-physiologique fondamental, l'activité rationnelle et l'activité irrationnelle apparaissent comme les constituants inséparables, contradictoires et complémentaires, d'une dialectique — pour parler hégélien — qui est la vie même de l'esprit. L'excès de l'une de ces activités mentales aboutit nécessairement à un épuisement et à une intoxication qui autorisent et invitent l'autre à un développement plus vigoureux et plus manifeste. Sous ce jour, qui est aussi de médecine et d'hygiène, on voit qu'organiser une vie trop strictement rationalisée, c'est susciter tôt ou tard des états de besoin affectif, des crises de romantisme.

C'est parce qu'il est un langage-spectacle plus émouvant que raisonnant, parce qu'il est le créateur de la poésie la plus préfabriquée, la plus assimilable, la plus massive, la plus intense, la plus populaire, que le cinéma remédie si bien à certains inconvénients de la civilisation rationaliste, dont il devient ainsi un équipement indispensable. La fatigue intellectuelle a créé un besoin de grosse poésie facile et une réceptivité à celle-ci qui sont à l'échelle de toute l'humanité engrenée dans le progrès et qui ne font que croître. Ce besoin et cette réceptivité se sont accrochés au cinéma comme à une planche de salut, à une drogue douce et héroïque, à un aliment de première nécessité.

Grâce à la parole, l'écriture, l'imprimerie, qui propageaient la méthode raisonnante, l'*Homme artisan* était devenu l'*Homme savant*. Mais, selon la loi d'évolution des espèces animales, qui s'éteignent par excès de complication de certains de leurs organes, cette variété humaine, caractérisée par un comportement hautement logique, se sent aujourd'hui empêtrée dans le foisonnement de sa propre raison, accablée par ce système comme par une gigantesque ramure dont la spiritualité n'empêche pas l'encombrement, le poids, la gêne.

Sans doute, ce fut par l'excellence de sa raison que l'homme s'éleva au-dessus des animaux. Cependant, et quoiqu'on ne sache pas pourquoi,

il y a des limites à tous les biens, où ils deviennent maux. Ce sont de telles limites de développement qu'ont atteintes, par exemple, la coquille des lamellibranches du secondaire, la carapace de la tortue étoilée, les défenses des mastodontes, le cou de la girafe, l'appareil génital des copépodes, et, sous un jour fonctionnel, le cerveau supérieur de l'homme.

A un certain degré d'hypertrophie, la pensée rationnelle tend à se paralyser et à se désagréger par un effet de fatigue organique : effet qui est, d'une part, direct, exercé par cette pensée sur elle-même et, d'autre part, indirect, résultant de l'obligation de penser rationnellement toujours davantage pour vivre la vie, telle qu'elle a été conçue et matériellement organisée par la raison. Cercle bien vicieux, où l'intelligence se fatigue à créer des machines et des règlements, qui créent aussi de la fatigue intellectuelle. On pourrait voir là comme un ingénieux procédé du vouloir obscur de l'espèce, qui, averti du danger de la rationalisation, aurait introduit dans celle-ci un dispositif de freinage automatique.

Ainsi, il arrive aujourd'hui que l'homme n'a plus guère le goût, ni d'ailleurs le temps, de lire pour lire. S'il lui faut bien ingérer hâtivement son journal quotidien, il ne fait que parcourir la feuille qui est bien faite pour cela et comporte, pour moitié, des manchettes et des titres à être saisis d'un coup d'œil. Souvent, des illustrations rendent facultatives la connaissance du peu de texte qui subsiste, ou tiennent entièrement lieu d'un article. La photographie, le schéma, l'affiche permettent d'apprendre une énorme quantité de choses de connaissance obligatoire, sans exiger l'effort d'attention et de réflexion logique qui est nécessaire à une lecture un peu suivie. Les journalistes, les publicistes, bien des littérateurs savent maintenant qu'ils doivent respecter la fatigue intellectuelle de leurs contemporains qui ne peuvent plus être des lecteurs assidus ; qui ne se trouvent plus en état que de regarder, et regarder vite, en passant, en courant, en roulant, en mangeant, en voyageant, en pensant aussi à autre chose.

Le mouvement et la hâte, le bourrage et le cumul de la vie moderne ajoutent, en effet, et à la fatigue cérébrale et, directement aussi, aux suites de cette fatigue : la paresse de lire, le dégoût d'encore raisonner en lisant. Peu à peu, l'homme savant et logicien, mais lassé de l'être, développe les caractères d'une nouvelle variété mentale, qu'on pourrait nommer : *l'Homme spectateur*.

Or, cet homme spectateur, et spectateur toujours en mouvement, découvre le cinéma, qui est spectacle universel et spectacle toujours en mouvement. Le film apporte le moyen de tout dire et de tout connaître par des images qu'il suffit de regarder et, un peu, d'entendre. La plus brève enquête — et il faut s'étonner de ce qu'on n'ait pas étendu cette interrogation — montre déjà que le public est bien plus spectateur qu'auditeur. La majorité des clients d'une salle n'entendent bien, ne comprennent bien, qu'une partie, et souvent faible, du dialogue. Le reste

de celui-ci passe inaperçu ou se trouve interprété à contresens, sans empêcher pourtant le film de produire, grâce à son contenu visible, l'effet cherché par l'auteur.

Si ce spectacle convient si bien à la nouvelle mentalité spectatrice, c'est, d'abord, que, pour la compréhension de sa symbolique visuelle, il n'engage que peu l'intelligence, l'effort du cerveau supérieur qui, justement, veut se reposer, tandis qu'il intéresse presque immédiatement l'activité sentimentale et irrationnelle de la base, du cerveau inférieur qui, lui, demande à travailler. Mais c'est aussi que les images de l'écran constituent essentiellement un spectacle de mobilité, et que le rythme de cette mobilité, qui reflète le rythme extérieur de la vie actuelle, s'accorde à l'élan dans lequel vivent les âmes, forcément entraînées, accélérées, par ce même mouvement des événements autour d'elles. Ainsi apparaît une signification profonde de la photogénie du mouvement, loi fondamentale de toute l'esthétique et de toute la dramaturgie cinématographiques.

L'accroissement de fréquence dans l'activité humaine constitue un des caractères extérieurs les plus frappants de notre époque, qu'il marque d'une façon à la fois très apparente et très intime. L'accélération — qui peut bien être une loi générale de la vie pendant des temps immenses, et qui, d'un millénaire à un autre, d'un siècle à un autre, est effectivement sensible dans l'histoire — maintenant s'est accusée en fait d'expérience personnelle, dont chacun constate la réalité déjà dans le cours de sa propre existence. Il suffit à nos contemporains de confronter leurs souvenirs, de dix en dix ans, depuis leur enfance, pour devoir reconnaître qu'extérieurement l'homme agit et est agi de plus en plus vite, donc davantage.

La rapidité toujours plus grande que le machinisme confère à tous les déplacements, toutes les relations, toutes les réalisations, permet et entraîne une augmentation du nombre de tous ces actes qui sont, chacun, un groupe de mouvements. Ainsi, la précipitation de l'activité se multiplie par elle-même, et c'est là un des secrets de cette accélération d'accélération, de cette vitesse exponentiellement croissante, qui anime la civilisation et qui tend peut-être vers une limite catastrophique. Car on imagine mal que l'organisme puisse indéfiniment résister et s'adapter au durcissement continu, à la tension poussée à l'extrême, au remplissage à bloc d'une vie-éclair dont on viendra à comptabiliser les fractions de seconde et qui finalement sera étudiée et devra être vécue comme un raid-record d'efficacité.

Cette accélération extérieure du travail n'est évidemment pas sans correspondance dans la mentalité. Ces lycéens qu'à la sortie de leurs leçons on entend discuter passionnément des performances du dernier avion à réaction, éclaté sur le mur sonique, possèdent, certes, une foi nouvelle et vive, fort opposée à la tradition des Eléates. Pour les jeunes

générations, la vitesse, symbole aristocratique du mouvement, est devenue une élégance, un snobisme, un bienfait abstrait, un idéal. Enfin, les vieilles prétentions des philosophies de la permanence, où l'homme proclamait sa maîtrise sur un univers fixé dans une rassurante solidité, rencontrent la conscience, l'orgueil, la gloire d'une autre conquête : celle du monde mobile, à son tour compris, forcé dans ses plus dange-reuses incertitudes.

Dans l'intérêt que le public s'est pris à témoigner si vivement à toutes les formes de mouvements, surtout de progrès de mouvement, on peut voir la preuve d'une réorientation capitale de l'esprit qui commence à rechercher moins les aspects de la plus grande constance que ceux de la plus grande mobilité. Parmi d'autres raisons de l'immense vogue actuelle des sports, il y a l'accord de ces jeux, comme mise en œuvre et spectacle de mouvements, avec la nouvelle tendance, intellectuelle et sentimentale, c'est-à-dire finalement esthétique, de tout apprécier. Et ces dithyrambes qu'on lit à propos d'une locomotive qui a abrégé le voyage Paris-Bordeaux de quelques minutes, à propos d'un nageur qui a traversé une piscine en gagnant quelques secondes sur son concurrent, ne paraissent plus du tout ridicules, quand on songe qu'ils sont les signes, venus au bout d'une plume qui en ignore, d'une révolution qui, dans l'âme, atteint toute connaissance.

Cependant, cette nouvelle intuition de la mobilité, ce nouveau sentiment du monde en mouvement demandent aussi à s'exprimer selon une esthétique moins abstraite que celle de la philosophie et des mathématiques, et dans des formes d'art moins fugaces que celles d'une mêlée de rugby ou d'un saut de skieur. Sans doute, le problème de la représentation du mouvement se posait déjà aux graveurs du néolithique, et on mesure les progrès des sculpteurs de l'ancienne Égypte et de la Grèce antique à leur habileté croissante à figurer des torses et des membres moins raidis, des visages moins endormis, des vêtements moins empesés. Toute cette statuaire tendait à apporter, comme solution, des portraits aussi exacts qu'il serait possible de les faire, de fractions aussi petites qu'il serait possible de les saisir, d'un mouvement qu'on devait décomposer à cette fin en une suite d'arrêts ponctuels. C'était un procédé, un calcul, d'art infinitésimal ou différentiel, qui fut repris par la peinture et quantité de moyens graphiques mineurs, et qui resta généralement et exclusivement pratiqué jusqu'au début de ce siècle. De ce système, la photographie instantanée constitue un état de perfection, du moins quant à la finesse et à la plénitude de l'analyse.

Mais, le vrai problème, celui de reproduire un mouvement dans l'intégralité de sa nature, dans la continuité de son évolution, demeurait irrésolu et semblait insoluble. N'était-il pas absurde, en effet, de chercher à interpréter une mobilité par une immobilité, un changement par une constante, une fluidité par une solidité, un devenir par une perma-

nence, un blanc par du noir? On songea bien à faire mouvoir les statues, et le puissant attrait de curiosité et d'inquiétude qu'ont exercé et qu'exercent toujours les automates, les homuncules, les robots, les adams et les êves artificiels, dont on attribue la fabrication à de grands alchimistes, de grands saints, de grands philosophes et savants, s'explique en partie par cela que l'homme y devine les efforts, y souhaite et y craint la réussite d'un art parfait, qu'il a fini par croire interdit. Mais ceux de ces essais qui ne furent pas seulement imagination et duperie, ne donnèrent que des résultats qui, pour piétres qu'ils fussent, exigeaient déjà une décourageante complication mécanique.

En même temps que se généralisait l'usage des chemins de fer, de la bicyclette, de l'auto, du télégraphe, du téléphone, de l'avion, de la radio et de tous les instruments à battre et rebattre des records de vitesse, le problème de la représentation du mouvement, qui paraissait classé, revenait au premier plan de la préoccupation des arts plastiques et de la littérature. Celle-ci fit de son mieux pour s'accélérer, abrégeant ses narrations, adoptant le style télégraphique et parlé, multipliant les contractions, les raccourcis, les ellipses, obligeant l'écriture à une sténographie qui suivait à la course la pensée la plus rapide.

La sculpture, ne pouvant vraiment pas modeler dans le fluide, inventa le flou qui donnait au moins une certaine impression d'inconsistance. On vit des mains, des seins, des masques à demi émergés d'une vague de lourde écume, dont ils semblaient faits, mais pour un instant seulement, prêts à se renoyer dans cette houle de marbre.

En peinture, le cubisme et ses succédanés proposèrent une figuration projective de l'objet, sur plusieurs plans et sous plusieurs angles différents. Cette perspective complexe, résultat supposé de déplacements du point de vue pictural, devait éveiller une impression de mouvement dans l'esprit du spectateur, invité à se déplacer aussi en imagination.

Les dessinateurs se mirent à copier, comme symboles de mouvement, les défauts des instantanés, à l'extrême limite de la capacité photographique d'intercepter l'apparence d'une particule quasi immobile d'une mobilité. Cela fit, en pointillé ou en trait tremblé, des images d'autos allongées, pourvues de traînées de hachures, avec des roues aplaties en ellipses.

Tous ces expédients souffraient du même vice, auquel il semblait qu'il n'y eût pas de remède : l'impossibilité de figurer un mouvement par un autre mouvement, tant qu'il n'existerait pas un support mobile et comme fluidé, dans lequel cependant on pût imprimer le mouvement d'une forme et qui conservât intacte cette forme de mouvement, pour pouvoir la répéter indéfiniment; l'impossibilité d'intégrer toutes les apparences fragmentaires et comme immobiles d'une mobilité, dans la continuité de leur évolution, reconstituée par quelque système, quelque calcul, d'art intégral.

C'est cette impossibilité que le cinéma a résolue, justement en sommant une série d'infinitésimales photographiques instantanées et discontinues, en leur suite intégrale et continue, qui est mouvement. Sous ce jour, l'appareil cinématographique est d'abord une machine à intégrer, à calculer. En tout cas, cette machine apportait l'expression la plus difficile qu'on cherchait depuis toujours et qu'une civilisation, à qui le romantisme et la tyrannie de la vitesse venaient de révéler la valeur primordiale du mouvement, réclamait tout à coup impérieusement.

La représentation du mouvement, que permettait le cinéma, fut d'abord comprise de façon toute superficielle, et employée dans cette simplicité avec surabondance. Les premiers scénarios ne semblaient jamais assez remplis d'accidents, de rencontres, de batailles, de poursuites. L'art du mouvement commença par son imagerie d'Épinal, dont la production ne s'est d'ailleurs pas éteinte, car il faut toujours, pour satisfaire un certain public, des films qui répondent à une conception très macroscopique et naïvement romancée du devenir.

Cependant, la caméra, ayant appris que, tout en enregistrant les mouvements des autres, elle pouvait, elle-même, se mouvoir, approcha des personnages et fit des gros plans. Alors on découvrit, dans les expressions d'un visage qui occupait tout l'écran, le monde d'une mobilité beaucoup plus fine. Celle-ci était encore une mobilité physique, mais elle traduisait minutieusement la mobilité d'une âme. Ainsi, le gros plan fut, pour le cinéma, le pas d'un progrès immense, en inaugurant la microscopie du mouvement extérieur et en étendant le pouvoir de figuration du nouveau langage au domaine des mouvements intérieurs, des mouvements de l'esprit. Grâce au gros plan, les films cessèrent de ne pouvoir raconter que des courses d'obstacles et reçurent la faculté de dépeindre aussi une évolution psychologique.

Ensuite, le ralenti a poussé la microscopie du mouvement extérieur à un degré prodigieux de finesse qui ne demande qu'à être utilisée à une analyse, non moins pénétrante, de la pensée et du sentiment. L'accélééré a créé une télescopie ou tachyscopie du mouvement. Et tous deux, ralenti et accéléré, ont ainsi fait surgir, à côté des trois mondes déjà plus ou moins connus — ceux de l'échelle humaine, de l'infiniment petit et de l'infiniment grand — un quatrième univers qui embrasse, d'ailleurs, les trois autres : celui de l'infiniment mobile, infiniment lent ou infiniment rapide, et, sous l'acception psychologique, de l'infiniment humain.

Ainsi, le cinéma s'accorde à une civilisation qui prend conscience — et douloureusement — de l'accélération de la vie, non seulement parce qu'il apporte la représentation du mouvement sous une forme utilisable en art comme en science, mais encore parce qu'il constitue, par ses images, ses musiques et ses bruits, un langage d'une compréhension extrêmement rapide, beaucoup plus rapide que la langue par-

lée ou lue. Cette grande vitesse d'absorption par l'esprit, le discours cinématographique la tient de son irrationalité. Celle-ci convient aux mentalités civilisées, parce qu'elle les repose du surmenage de leur raison.

CINÉ-ANALYSE OU POÉSIE EN QUANTITÉ INDUSTRIELLE ¹

Notre civilisation scientifique tend à créer une variété humaine parfaitement accordée à l'emploi technique et social qui doit en être fait. Ce produit, normalisé, typifié et extraverti à l'extrême, on peut bien l'appeler surhomme, puisque le surmoi, professionnel et civique, doit y dominer péremptoirement la fantaisie individualiste du moi. Surmoi, lui-même aussi unifié et aligné que possible sur des moyennes de groupes, permettant de constituer des collectivités homogènes, dont le comportement et le rendement soient sûrement prévisibles. Et, sans doute, une conjoncture de pénuries alimentaires, de restrictions économiques, de mœurs policières et généralement totalitaires, favorise cet autoplanisme humain, psycho-technique et psycho-politique, en contribuant de cent façons à diminuer l'élan original de l'individu. Celui-ci, cependant, n'est pas encore si soumis qu'il ne souffre et ne se plaigne des refoulements dont le surcharge la censure méthodique des pensées, des gestes, des accomplissements, inutiles ou nuisibles à l'activité communautaire. La perpétuelle controverse, l'incessant mouvement d'échanges, la dialectique, si on veut, entre la rationalité qu'exige le milieu et l'affectivité irrationnelle qui anime l'être, paraissent ainsi avoir atteint un déséquilibre et une acuité de crise.

Le premier secours aux gênes résultant du refus que l'extérieur oppose à la satisfaction de leurs tendances, les hommes l'ont toujours trouvé dans la poésie, en entendant ce mot dans son sens général, qui est sublimation. Ainsi, par exemple, l'idéal stakhanoviste est avant tout une poésie du travail forcé; une transfiguration de l'humiliante contrainte de peiner jusqu'à une norme fixée, en la glorieuse liberté de s'épuiser volontairement au-delà de cette norme; un transfert permettant de réaliser un dépassement dans une privation, en vue du bien social. A côté de tels procédés héroïques de poésie en action, d'autres moyens, traditionnels et bénins, qu'on englobe sous le nom d'art, restent en usage.

Sans doute, la littérature, le théâtre, la peinture, la musique, la sculpture, etc. peuvent toujours faire entrer des lecteurs, des spectateurs, des auditeurs, en état de sublimation, par résonance avec l'état poétique, exprimé par le créateur. Mais, quand il s'agit d'intéresser un public très nombreux, ces dérivatifs n'exercent souvent qu'un effet libérateur trop restreint, trop particulier. S'il n'existe pas, dans les lettres françaises contemporaines, d'écrivain qu'on puisse dire un grand poète populaire,

1. *Psyché*, juillet 1949.

ce n'est pas qu'on manque d'inspirés, c'est que la littérature a cessé de pouvoir être un truchement de poésie, accordé à l'audience massive et massivement pénétrée d'interdits, qu'il faut amener au jeu de s'analyser elle-même. A l'homme de la rue, incapable de dénombrer les milliers de décrets par lesquels il lui est défendu de faire et de détruire, d'aimer et de haïr, de se nourrir et de se dépenser, de crier et de s'user à sa guise, il faut évidemment, pour se guérir un peu de tant de désirs rentrés, un défouloir et un sublimant d'une efficacité proportionnée à la tâche, un producteur et transmetteur de poésie, intense et facile, en quantité industrielle.

C'est le spectacle cinématographique, dont les inventeurs eux-mêmes ne prévoyaient bien ni l'utilité ni le succès, qui, assez vite et comme spontanément, se révéla capable de faire participer avec force un immense public quasi mondial à des fictions émouvantes, où consumer l'excès et le déchet d'une affectivité prohibée.

La puissance d'action de l'automate cinématographique s'explique d'abord par cela que le discours de cette machine est fait principalement d'images animées, qui, par leur caractère visuel et mobile, s'apparentent assez aux images mentales pour pouvoir imiter celles-ci dans leurs modes de conformation, d'association et de transition. Tout naturellement, le style propre au cinéma s'est défini dans l'usage des grossissements et des isolements d'objets aux dimensions flottantes et incommensurables; des durées vagues ou fulgurantes ou infiniment paresseuses; des impressions d'ubiquité; des symboliques de transpositions d'identité et de transferts sentimentaux; des enchaînements par liaison d'ordre effectif. Tout cela à l'instar de cette vieille et profonde pensée visuelle, que publient les rêves et certaines rêveries. Ainsi, le film se trouve particulièrement apte à enrichir et à mettre en branle directement la mémoire et l'imagination visuelles des spectateurs, sans avoir à passer par les opérations de cristallisation et de dissolution de l'intermédiaire verbal.

Or, tous les éléments de cette pensée visuelle, enracinée dans le subconscient, sont prodigieusement riches en valeurs affectives, gouvernés par elles et aussi les gouvernant. Le film procède donc surtout par entraînement d'évidences sentimentales et en reçoit un pouvoir de conviction, sur le moment, irrésistible. Parce qu'elle est foncièrement instinctive, sentimentale et émouvante, la pensée visuelle convient excellemment à un emploi poétique, et, dans la plupart des mentalités, de façon indispensable. D'où, plus qu'aucun autre moyen d'expression, le film apparaît constitutionnellement organisé pour servir de véhicule à la poésie.

De plus, la poésie cinématographique est toujours administrée dans des circonstances qui en facilitent la contagion. L'obscurité des salles, l'immobilité forcée, l'exclusion de tout autre ébranlement de la sensibilité que celui qui vient du film, mettent le spectateur dans cet état de rupture avec les contingences extérieures, de suspension d'activité super-

ficielle, qui est une condition de toute rêverie. D'ordinaire, le créateur, le lecteur, le spectateur ou l'auditeur d'un poème ont à faire, d'eux-mêmes, de s'isoler mentalement de leur entourage et d'oublier la routine de la vie; et ils n'y parviennent pas toujours facilement, car une forte faculté d'inhibition reste un don assez rare. Mais, au spectateur de cinéma, à qui presque toutes les occasions de distraction sont retirées et dont l'attention n'est exigée que par un seul centre : l'écran, l'hypnose se trouve donnée en même temps que la poésie.

Et il n'est pas indifférent que cette hypnose soit une hypnose collective. D'abord, parce que la communion d'une petite foule dans le même sentiment assure celui-ci dans sa réalité comme dans sa légitimité et crée, entre les individus, un courant de sympathie amplificatrice. Ensuite, parce que l'usage de la poésie prend ainsi un aspect social qui peut être tenu pour une réhabilitation au moins partielle, pour une reconnaissance du droit à une existence au moins idéale, de ces tendances que le moi estime comme les plus siennes, les plus originales et d'autant plus précieuses que malheureuses : condamnées à la relégation, interdites d'assouvissement réel.

Platon, qui exilait les poètes de sa cité totalitaire, y eût *a fortiori* interdit le cinéma, comme machine à grand rendement de poésie. Mais, ne serait-elle pas dangereuse pour l'ordre public, la contrainte qui priverait de satisfaction imaginaire les passions les plus personnelles, mal compatibles avec les normes étatistes, exprimées dans le contrôle par le surmoi? qui ferait aux citoyens des consciences inquiètes, angoissées par la méconnaissance et le mépris d'elles-mêmes malgré elles-mêmes, névrosées par leur désaccord intime, et, enfin, révoltées contre l'oppression d'un patriotisme excessif?

Au cinéma, comme ailleurs, le rendement ne peut pas être sans modifier la qualité. Puisque la fonction poétique du cinéma est d'utilité massive, le film doit traiter des thèmes affectifs d'une généralité suffisante pour répondre aux besoins de sublimation du plus grand nombre de spectateurs. Selon cette règle, le choix du scénario ne peut guère se faire qu'entre quelques types, fort banaux, d'évolution dramatique fort peu variable. L'originalité ne se trouve souhaitée ou admise que dans l'accessoire, pour déguiser la monotonie obligée du fond. Le livre, le théâtre se permettent de prendre des sujets beaucoup plus particuliers, plus divers, en visant à satisfaire un public plus restreint. Mais, à l'écran, toute psychologie d'exception (par exemple, de grand génie ou de simple d'esprit), tout héros ne personnifiant pas un idéal très répandu (par exemple, un pauvre paysan ou un parangon de vertu) sont normalement voués à l'échec. La règle du succès commercial, tant vilipendée comme telle, est, en fait, une loi poétique, c'est-à-dire une loi de psychanalyse : de ses millions d'âmes, le public ne peut vraiment adhérer

à une fiction dramatique que pour autant que celle-ci répond à des instances suffisamment et communément présentes dans toutes ces âmes.

Cette nécessité d'adapter la poésie cinématographique aux instances les plus répandues interdit aux auteurs de films de s'exprimer profondément et minutieusement dans des œuvres qui en deviendraient trop particulières, donc non rentables. D'où impossibilité pour les spectateurs d'apaiser finement leurs appétits frustrés, tout en se découvrant précisément eux-mêmes, dans de parfaites satisfactions de remplacement. Il faut l'avouer : la sincérité que porte le film et à laquelle il conduit est, le plus souvent, grosse et courte. Ces baisers d'amants cent pour cent magnifiques; ces mitraillades de gangsters sanguinaires et sanglants; ces fortunes de vicissitudes, de passion, de misère et de gloire, échéant à des dactylos divinisées, des mécanos métamorphosés en milliardaires, des athlètes dix fois ressuscités; tous ces thèmes très populaires de l'écran sont seulement une pitance pour tromper la grande faim d'un peuple sédentairement civilisé, patiemment laborieux, tourmenté par de vieux désirs, toujours vivants, toujours déçus et repoussés, d'action violente, de resplendissante tragédie, de triomphe personnel, d'impossible amour. Palliatif d'urgence et remède de cheval, comme on dit, administrés à des doses d'une heure et demie d'inhibition et d'hypnose ininterrompues. Et, sortant de leur séance hebdomadaire de cure, les spectateurs restent étourdis, épuisés, d'avoir tant cru combattre, souffrir, aimer et vaincre, soulagés comme d'un abcès percé, d'une fièvre tombée après son paroxysme.

Ainsi, ce que la poésie cinématographique doit négliger en effets de finesse, elle le compense en efficacité générale; ce que la ciné-analyse n'atteint pas en particularité, elle le remplace en intensité d'action libératrice. A une dramaturgie destinée à la foule, correspond nécessairement une analyse, non pas de la plus grande diversité, mais de la plus grande similitude des tendances individuelles. Et une époque de planisme général, de typification des mentalités, d'organisation méthodique du refoulement, par conséquent de vulgarisation et de standardisation des malaises psychiques, exige encore plus impérieusement la vulgarisation et la standardisation aussi de l'antidote poétique, pour en proportionner l'effet à celui des censures. Si limité que doive être ainsi le degré de caractérisation individuelle, auquel atteint la ciné-analyse, il représente, au niveau du maximum de facteurs communs, le moyen terme de plus grande efficacité collective; et ce terme se trouve sûrement défini par la meilleure réussite commerciale.

Ce qui ne signifie nullement que cette limite psychologique et l'index commercial de celle-ci soient inamovibles : qu'il ne soit pas nécessaire de travailler à les déplacer dans le sens d'un discernement de plus en plus poussé, de plus en plus profondément curatif. Les films aux locations les plus fructueuses au cours de telle année ne donnent que la mesure de la névrose et de l'introspection collectives au cours de cette

année-là. Que cette mesure change sans cesse, on le constate bien à l'impression de puérité qu'on éprouve à voir de vieilles bandes, comme aussi à la déconvenue de ces producteurs qui s'imaginent, en reprenant deux ou trois fois un sujet qui leur a réussi d'abord, retrouver toujours le même gros bénéfice.

En certains de ses aspects, l'évolution de la dramaturgie et de la poésie cinématographiques se fait de façon lentement continue; en d'autres cas, elle procède par mutations soudaines. Mais, toujours, la transformation technique et artistique du film à succès suit une voie déjà frayée par des essais sciemment ou aveuglément risqués; déjà jalonnée par une avant-garde dont les œuvres effraient le public à proportion de ce qu'elles lui annoncent d'inconnu qui devient connaissable, de captif qui s'évade de l'inconscient. Il est des échecs commerciaux qui sont les pilotes de la réussite commerciale, parce qu'ils entraînent par hasard, ou guident expérimentalement, le développement de la ciné-analyse d'un optimum de rendement à un autre.

Le premier épanouissement du spectacle cinématographique a été du niveau poétique du roman-feuilleton, de la chansonnette, de la carte postale. Et la décadence, presque la disparition, immédiates, du mélodrame populaire au théâtre confirment la force et l'efficacité supérieures avec lesquelles le cinéma se trouve capable d'éveiller, de satisfaire, de dériver, d'user le besoin d'émotion d'un grand public. La dramaturgie théâtrale en fut limitée, en même temps que stimulée, à la mise à la scène d'une psychologie plus fine, plus profonde, plus particulariste.

Mais, aujourd'hui, le besoin de ciné-analyse et le perfectionnement de celle-ci, développés conjointement, permettent au film de représenter des conflits moins communs, moins schématisés. La clientèle du cinéma s'étend, en intéressant aussi des esprits plus aptes à l'introspection, auxquels, jusque-là, le dialogue scénique et littéraire se réservait d'apporter explication et usure d'instances mentales gênantes.

Et, pour garder son utilité propre, dont dépend son existence, le théâtre doit tendre de plus en plus à figurer, de la vie, cela dont le cinéma, quoique techniquement déjà tout à fait capable, se trouve encore économiquement empêché, de fournir l'idéalisation sublimante. Le théâtre doit cultiver une psychologie, soit de cas d'exception, soit de cas individuels somme toute normaux, mais analysés avec une minutie qui finalement découvre l'anomalie de toute véritable particularité. C'est bien à cette orientation vers la singularité, que répondent ce foisonnement actuel de théâtricules, prévus pour de petites audiences de goûts singuliers, et cette abondance présente de pièces qui ne sont qu'études cliniques de névroses singulières.

En aucune façon, il ne s'agit ici d'une critique péjorative. Le rôle social et l'effet individuel, du spectacle tant cinématographique que théâtral, sont ceux d'une leçon et d'une cure de psychanalyse amusante, où

le spectateur doit être familiarisé avec le mécanisme naturel de certains troubles de l'âme, afin de ne pas s'en effrayer ni en souffrir comme de maladies honteuses et monstrueuses; où l'esprit doit être purgé d'un excès de sentimentalité en disponibilité ou en impossibilité d'emploi réel, par consommation de cette pléthore dans un phantasme de passion. Le cinéma et le théâtre, chacun à sa manière, conduisent ainsi l'homme à se connaître mieux, dans un climat mental désangoissé. Rivaux, comme on les dit souvent, le théâtre et le cinéma peuvent non moins être considérés comme émules dans leur commun zèle à inviter le spectateur à rentrer en lui-même. Si la puissance, l'étendue et la profondeur croissante de l'action du cinéma contraignent le théâtre à se spécialiser toujours davantage en singularité et en finesse, il y a là — en deux procédés dont l'un pousse l'autre — un mouvement général de la pensée, par lequel l'homme tend, sans fin, à approcher, à saisir, à désarmer le sphinx redoutable qu'il devient sans cesse pour lui-même.

NAISSANCE D'UN LANGAGE¹

Il n'est pas tout à fait impossible qu'il ait existé, il y a très longtemps, en Chine par exemple, toute une petite époque, au cours de laquelle l'art à la mode ait été l'art de faire des bulles de savon. Et, naturellement, il devait y avoir alors, à côté des réalisateurs de bulles de savon, aussi des critiques de bulles de savon, des théoriciens et des historiens de la bulle de savon. Mais, reconnaissons que cette critique, cette esthétique, cette histoire ne pouvaient que constituer un métier difficile et vain. Car la vie d'une bulle de savon est si brève que, seule, une dizaine de témoins oculaires se trouvaient en état d'en parler en réelle connaissance de cause. Tous les autres n'en discouaient que par oui-dire, n'en écrivaient que pour le plaisir de copier les uns sur les autres ou de se contredire entre eux, en des controverses aussi vives que gratuites. Aussi, faute de pouvoir développer des thèses matériellement contrôlables, toute cette littérature de la bulle de savon dut périr rapidement, et, sans doute, c'est pourquoi on n'en trouve plus trace.

L'existence d'un film est à peine moins éphémère que celle d'une bulle de savon. Et, déjà, les histoires et les esthétiques du cinéma commencent à présenter le défaut inévitable d'être construites sur des « on dit », sur des témoignages invérifiables par le lecteur, sur des jugements impossibles à rejurer objectivement, sur une autorité de pure tradition, de légende. Sans doute, on peut encore, parfois, revoir quelques-uns des anciens films. Mais, d'abord, dans quel état se trouvent maintenant ces œuvres? Et dans quel état d'esprit se trouvent les spectateurs devant elles?

Quand je m'inquiète de l'état de ces vieux films, je ne pense pas seulement aux érosions de la pellicule, à la rouille des valeurs photographiques, aux lacunes de la continuité originale, à la désagrégation du rythme primitif de l'œuvre. Cette décrépitude matérielle suffirait déjà à empêcher une appréciation juste, mais le film est aussi soumis à un autre vieillissement, plus grave et presque plus rapide.

Jusqu'aujourd'hui, nous pouvons prendre un certain plaisir à relire,

1. Conférences à la Sorbonne, 19 mai 1947, et au musée de l'Homme, le 12 juin. Texte publié dans *L'Age nouveau*, n° 30, 1948, sous le titre « Naissance d'un style ».

par exemple, *La Chanson de Roland*, composée il y a quelque huit siècles, et y reconnaître des trouvailles poétiques, des strophes émouvantes, des scènes pittoresques et fortes. C'est que ce vieux chant se présente au lecteur dans une traduction en français classique actuel, dans une réimpression en typographie moderne. Mais, s'il fallait déchiffrer ce texte dans le manuscrit anglo-normand du XI^e siècle, dans la langue et la calligraphie du moine Thérout, personne — sauf quelques spécialistes érudits — n'y comprendrait rien. Les œuvres littéraires ont cette chance de durer, de pouvoir être, de temps à autre, réhabilitées d'un langage nouveau, rééquipées en signes d'expression, accordées à la transformation de la culture.

Il n'en est pas de même pour le film. Car l'image cinématographique constitue essentiellement un calligramme, c'est-à-dire que le sens y est indissolublement attaché à la forme. La signification générale, permanente, d'un mot peut être facilement abstraite de l'interprétation plus ou moins particulière, que donne tel ou tel aspect typographique et orthographique. Mais, le symbolisme d'une image est si exactement le produit total d'une foule de détails plastiques, qu'il possède un sens rigoureusement spécial, à peu près incapable de diversion. La richesse descriptive de l'image donne — qu'on le veuille ou non — un portrait minutieux, physique et spirituel, de l'époque où le film est né. Modes, tics, slogans, marottes, façons d'assassiner et manières de serrer la main, nuances des sentiments et styles des baisers, tout porte un millésime ineffaçable. Et, d'année en année, ces signes trop profondément datés se trouvent dévalués, démonétisés, par le mouvement même de la vie, par l'évolution incessante des mœurs, par le progrès aussi de la technique. Ainsi, d'un film, le rythme se transforme en branle saccadé; la poésie devient naïveté; le drame se mue en parodie burlesque. Toute œuvre cinématographique est, par sa nature même, vouée à une dégradation et à un renversement de valeurs d'une rapidité et d'une incurabilité, dont il n'est pas d'exemple parmi les autres arts et techniques d'expression.

Rénover tant d'images, en les imprégnant d'une actualité récente, en les réenregistrant selon la dernière technique, cela se fait parfois, mais cela revient à réaliser un tout autre film qui n'a plus de ressemblance avec son prédécesseur que par le titre. Car, si les mots sont assez abstraits, assez éloignés de la réalité des choses, pour pouvoir, un vieux et un jeune, se suppléer dans la désignation d'un même objet, les images, elles, restent proches de la donnée concrète. Et, toujours, une prise de vue nouvelle porte à l'écran un être nouveau. On peut remplacer un dialogue français par un texte suédois à peu près équivalent, mais, traduire des images françaises par des images suédoises, ce serait créer une seconde œuvre presque incomparable à la première. Ainsi, nous ne pouvons jamais vraiment connaître un film que dans l'original. C'est-à-dire qu'après quelques années, il ne nous est plus donné que

de le méconnaître. Et il faut se demander ce que les jeunes générations de spectateurs, qui ne connaissent des anciens grands films que des fragments à l'état démodé, terni, mortifié, peuvent deviner de l'éclat de vie, de la force de nouveauté, de la puissance de conviction dont rayonnèrent un instant ces vieilles images.

Toute connaissance est comparaison de ressemblances et de dissemblances. Au cinéma, l'un des termes de la comparaison, le film ancien, se désagrège déjà, tandis que le second terme, le film nouveau, est seulement en train de naître. C'est pourquoi une étude de cinématographie comparée, une vraie histoire de l'art cinématographique, a bien moins de chances de pouvoir être valablement réalisée, que des études analogues, qu'on fait facilement dans le domaine de la littérature et de presque tous les autres arts. Le cinéma, qui est essentiellement un instrument enregistreur de mouvement, permettant un art d'harmonie de mouvements, semble ici payer la rançon de son privilège exclusif d'exprimer la mobilité. Toutes ses œuvres se refusent à demeurer.

A cet empêchement organique, que le cinéma oppose aux historio-graphes de son esthétique, vient s'ajouter souvent une difficulté accidentelle : l'absence complète de nombre d'anciens films, ne serait-ce qu'en état seulement passable, dans les cinémathèques. Étrange condition que celle de l'auteur de films, qui doit ne composer que pour l'im-médiat. A vrai dire, ce n'est même pas d'une marge de cinq ou dix ans dont il dispose pour se faire comprendre à travers une œuvre ou condamner à l'oubli. Les conditions de l'exploitation cinématographique font que le succès ou l'échec se décident sans appel dans les quelques semaines, sinon dans les quelques jours, qui suivent la présentation. Il n'y a pas de jugement de la postérité pour repêcher les précurseurs malheureux. Un scénariste, un réalisateur ne se laissent aucune chance de survivre s'ils prétendent, comme Stendhal, travailler pour un public tel qu'il sera dans trente ou cinquante ans. Cinéastes, Baudelaire et Rimbaud, entre cent autres, n'eussent laissé aucun nom. Si le théâtre n'était soutenu par l'armature d'un texte écrit et imprimé, Thomas Corneille et Boursault, faiseurs de pièces à succès de l'époque, passeraient pour les grands dramaturges du XVII^e siècle. Si *L'Avare*, *Bajazet*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Britannicus*, *Les Femmes savantes*, *Le Misanthrope*, *Phèdre*, qui furent des fours, retirés de l'affiche après quelques représentations, avaient été des films, personne n'en saurait plus grand-chose.

Cette création, vouée à une sanction quasi instantanée et définitive, de plain-pied avec l'actualité matérielle et mentale, sans doute n'oblige pas absolument à la médiocrité, mais évidemment elle la favorise. Il est tout à fait exceptionnel qu'une œuvre, tenue de recueillir dès son apparition le maximum d'applaudissements, puisse les trouver également à tous les niveaux de sensibilité et d'intelligence du public; elle doit les

rechercher à ces niveaux qui font nombre et qui ne sont pas les plus élevés; elle n'a pas le loisir d'attendre que les générations à venir aient multiplié dans le temps la faible densité actuelle des admirateurs plus subtils. Ainsi, la prétention d'un film, qui, organiquement, n'a que cinq ans à vivre, à vouloir réaliser une qualité qui n'est rentable que dans une durée bien supérieure, apparaît comme une déraison. Sous les riches novations qu'il apporte à notre civilisation, le cinéma cache cette tare : sa nature de météore. Comme ces étoiles filantes des nuits d'août, les films passent et s'éteignent, incapables de permanence. Qui n'a lu ces signes dans l'instant de leur brève illumination, n'en devinera plus jamais le sens.

Ainsi, les souvenirs des survivants sont la seule source d'information valable pour évoquer cette période qu'on appelle « la grande époque du muet » et qui a marqué, pour nous, la naissance et la définition du langage visuel moderne, en même temps que la constitution de l'École cinématographique française, dont les conceptions fondamentales et l'influence se prolongent, à travers la révolution du sonore, jusqu'à maintenant, où elles ne s'épuiseront sans doute pas de sitôt. Ce fut l'époque la plus significative pour l'évolution générale du cinéma français, la plus féconde en perfectionnements apportés au nouveau moyen d'expression par l'image animée, la plus riche en découvertes techniques et théoriques, qui sont restées actives et qui se reprennent à diriger l'évolution du parlant. Époque qui est le premier âge mûr, au cours duquel, en France, le cinéma a reçu la révélation de ses moyens propres, a pris conscience de sa personnalité, de sa volonté et de sa capacité d'être un art autonome.

En 1913, 1914 encore, le cinéma, à vrai dire, on ne savait pas ce que c'était. De la Comédie française photographiée aux tableaux vivants de l'École italienne, de la pantomime de music-hall anglais des premiers Charlot au rire « préfernandélien » de Rigadin, on allait comme au hasard d'une pêche miraculeuse, essayant tous les genres, tentant la chance dans tous les domaines. Seul, le résultat imprévisible donnait tort ou raison. Les réalisateurs et les opérateurs de ce temps étaient si bien conscients de cet empirisme et de leur ignorance, qu'ils se présentaient toujours inquiets aux projections de travail, devant ce qu'ils appelaient « le suprême juge » — c'est-à-dire l'écran — où, enfin, le peut-être bon allait se trouver séparé du peut-être mauvais, selon des lois mystérieuses, en vue d'un but inconnu.

Sans doute, dès 1910 ou 1911, le poète latin Ricciotto Canudo avait prononcé le mot de « septième art ». Mais, cette fulgurante prophétie resta encore bien vague pendant plusieurs années. Et, même en 1920, dans nos réunions du Club du Septième Art, fondé et présidé par Canudo, bien peu d'assistants se trouvaient en état de préciser pourquoi et comment le cinéma était en train de devenir un nouveau moyen de poésie,

d'une extraordinaire puissance. En réalité, c'est du cinéma lui-même qu'on attendait la révélation de ses propres directives. Je ne sais plus dans quel pays, la coutume est de présenter à un nourrisson toutes sortes d'objets. Et, selon que la main de l'enfant se tend vers une truie ou vers une fleur, les commères pronostiquent qu'il deviendra maçon ou jardinier. Un peu de la même façon, nous interrogeons le cinéma nouveau-né sur son avenir. Nous proposons à l'objectif des paysages et des visages, des mouvements et des repos, des lumières et de ombres, nous efforçant de percer l'énigme de ses facultés, de ses préférences, de ses faiblesses et de ses répugnances aussi...

Tout art, toute poésie tendent essentiellement à susciter, à l'état de veille, un rêve plus ou moins organisé, une rêverie, dans le tissu de laquelle se mêlent, en proportion variée, les deux démarches de l'esprit : l'une de logique raisonnante, l'autre d'enchaînement sentimental. Peut-être ne comprit-on pas, d'abord, très clairement que le discours cinématographique constituerait la forme la plus efficace, la plus rapidement et directement assimilable, de rêverie préfabriquée. Peut-être ne reconnut-on que plus tard le caractère profondément hypnotique du spectacle cinématographique. Mais, déjà — et, entre autres, l'œuvre de Méliès le prouve — on avait été frappé par une grosse ressemblance générale entre le rêve et le film : leur pouvoir commun, quoique bien entendu inégal, de figurer un monde irréel, fantastique. Toutefois, cet irréalisme primitif du cinéma était encore, presque tout entier, d'origine extérieure à l'instrument cinématographique proprement dit, à l'appareil de prise de vues. Il s'agissait d'une fantasmagorie de décors, de machinerie d'opéra. Or, ce qu'il importait de saisir et de réaliser, c'est que la capacité de transformation et de dépassement de la réalité pouvait être intégrée au mécanisme et à l'optique de la caméra. Celle-ci, douée dès lors d'une fonction magique intérieure, deviendrait ainsi non seulement un œil artificiel, supplantant le pouvoir de séparation limité de notre vision naturelle, mais encore un œil associé à une imagination-robot et comme pourvu d'une subjectivité automatique. Méliès lui-même avait fait le premier pas dans cette découverte, lorsqu'il eut remplacé, par un fondu à l'obturateur, le pesant ascenseur dont il s'était servi pour faire apparaître ou disparaître le diable dans ses décors.

Mais un des premiers films d'Abel Gance, *Le Professeur Tube*, est beaucoup plus significatif de ce progrès. Sous le prétexte d'un scénario qu'il faut s'abstenir de juger parce qu'il ne nous concerne véritablement plus du tout, ce film introduit dans la technique cinématographique la vision personnelle de l'objectif, la fantasmagorie créée à l'intérieur de la caméra, le langage subjectif de la machine. Abel Gance est l'un des plus grands noms, sinon le plus grand, de tout le cinéma français, qui lui doit bien d'autres découvertes dont on a parlé davantage, mais dont aucune n'atteint l'importance de celle-ci. Car, dans cette bobine

qui ne nous paraîtrait plus que d'une cocasserie naïve et forcée, Gance a posé l'un des principes fondamentaux de la langue des images animées, tel que l'a développé ensuite le cinéma français, scandinave et allemand : douer l'objectif d'un regard vivant, partial, actif ; aujourd'hui, nous dirions un regard engagé.

Par ordre chronologique comme par ordre d'importance, le second grand nom à citer, parmi les fondateurs de la langue et du style visuels, propres au cinéma, est assurément celui de Marcel L'Herbier. Dès ses premiers essais, L'Herbier, lui aussi, voulut obliger l'objectif à représenter les choses, non pas sous leur aspect standard, mais sous le jour d'une interprétation personnelle, psychologique et poétique.

C'est là, sans doute, le caractère essentiel, qui marque le départ de l'École française ; qui la sépare du cinéma américain, auquel elle a emprunté, par ailleurs, d'innombrables procédés. Dans les réalisations américaines — qu'elles fussent d'Ince ou de Mack Sennett, de Cecil de Mille ou de Chaplin —, le scénario, le découpage, le rythme, le jeu des acteurs, le contenu nominal de chaque image, tout pouvait être intensément émouvant, d'une tristesse ou d'une gaieté parfaites. Mais, l'objectif qui avait enregistré et qui transmettait ces émotions, restait, lui-même, impersonnel, absolument froid, toujours égal à lui-même, comme inconscient et étranger à tout ce qu'il racontait. Même dans l'œuvre magnifique de Griffith — ce génie qui domine tout ce premier demi-siècle de cinéma spectaculaire et qui fut presque le seul à se permettre, outre-Atlantique, une photographie un peu traitée, un peu émue —, cette douceur embrumée de l'image était si régulièrement, si universellement appliquée à tous les plans, du premier au dernier, qu'elle ne signifiait dramatiquement plus rien du tout. Qu'on ne voie pas là une critique. C'est la constatation d'un système parnassien, encore généralement pratiqué, qui reproche à l'objectif, comme une faute et une honte, de perdre son sang-froid, d'abandonner son impassible précision, pour épouser momentanément la querelle et la vision d'un auteur ou d'un personnage.

Par contre, en France, Gance et L'Herbier s'efforçaient de personnaliser le regard de la caméra, de l'accorder variablement à l'atmosphère des scènes, aux sentiments des personnages. Ils recherchaient une autre exactitude, une fidélité plus haute et plus difficile, non pas aux nombres stables de l'objet, mais aux transformations que font subir, à ces moyennes objectives, les mouvements de l'esprit. Cette règle de vérité mentale, bien qu'elle fût et qu'elle reste la plus importante, ne pouvait être mise en œuvre que très progressivement. D'abord, parce que, par sa nouveauté, elle surprenait une bonne partie du public, peu enclin encore à considérer qu'un film valût un effort pour être compris. Ensuite, parce que l'application de cette règle nécessitait une continue invention de moyens techniques nouveaux. Et, là encore, on se

heurait souvent à l'esprit de routine des laboratoires ou des opérateurs, de sorte qu'il fallait, comme il faut toujours, que le réalisateur fût, et soit, aussi son propre technicien.

Cependant, chez Gance comme chez L'Herbier, le souci de la valeur psychologique des images allait évidemment de pair avec le souci de leur valeur esthétique. Il fallait que l'image parût non seulement vraie aux yeux de l'esprit, mais encore belle au regard désintéressé. Or, l'expérience montrait que certaines formes se reproduisaient mal à l'écran, tandis que d'autres, au contraire, y apparaissaient embellies, devenues plus attachantes et plus émouvantes, par une mystérieuse transformation. Et cela, d'ailleurs, indépendamment du sens dramatique, qui pouvait être attribué à ces apparences. Ainsi, on commença à parler de « cinéma pur » et de la vertu singulière de certains aspects du monde, qui possédaient une si étrange affinité avec la machine cinématographique, qu'ils se trouvaient toujours représentés par elle avec avantage. Louis Delluc décida d'appeler photogénie cette secrète qualité des phénomènes que le cinéma transfigurait favorablement. Et on admit que le cinéma, digne de ce nom, devait être, en quelque sorte, le lieu géométrique de tout ce qui était photogénique.

A la vérité, photogénie et photogénique n'étaient encore que des mots qui désignaient vaguement une fonction très mal définie. Les objectifs continuaient à la chercher au petit bonheur la chance et cette quête des cinéastes — encore un mot de Delluc — piétinait devant un mystère. Cependant, peu à peu, il apparut aux metteurs en scène et aux opérateurs qui s'intéressaient à leur métier, 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 surtout comme une fonction de la mobilité. Ainsi, le mouvement — cette apparence que ni le dessin, ni la peinture, ni la photographie, ni aucun autre moyen ne peuvent reproduire de façon visible et que, seul, le cinématographe sait rendre — s'avérait justement comme la première qualité esthétique des images à l'écran. Conjoncture logique, que l'étymologie aurait dû suffire à faire prévoir, mais à laquelle Delluc lui-même ne semble pas avoir reconnu toute l'importance qu'elle mérite, sauf dans le film *La Fête espagnole*, qu'il fit en collaboration avec Germaine Dulac et qui n'existe matériellement plus.

Notons ici encore, dans cette découverte et cette définition de la photogénie, une différence entre le développement du cinéma français, qui a tenté de comprendre son orientation, de mesurer et même de diriger sa marche, de s'expliquer dans une théorie, et le développement, plus spontané, du cinéma américain, qui, à la fois, abandonné à l'intuition et sévèrement bridé par des impératifs industriels et com-

merciaux, n'a jamais jugé utile de se tracer une ligne de conduite artistique préconçue.

Règle d'interprétation psychologique de l'image, règle de photogénie du mouvement, l'une et l'autre exigent du réalisateur une science profonde du maniement de l'appareil. Ce fut ce qui manqua suffisamment à Delluc, pour que son nom puisse être inscrit, tout à fait à égalité avec ceux de Gance et de L'Herbier, au fronton d'entrée de l'École cinématographique française. Scénariste né, Delluc concevait d'admirables canevas de films, dont beaucoup auraient pu se passer entièrement de sous-titres, mais l'auteur du *Silence* et 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. Certes, il y a des séquences de Delluc, qui sont de mystérieuses réussites : du vrai cinéma, fait presque sans aucun moyen spécialement cinématographique. C'est là que se manifeste le mieux la tendance naturelle de cet auteur à éviter le sous-titrage.

Vouloir réduire au minimum l'emploi du texte écrit, s'efforcer de tout exprimer, l'objectif comme le subjectif, par le seul moyen de l'image, telle est une troisième caractéristique de l'École française du cinéma muet. Cette tendance se montre évidemment davantage dans les œuvres des auteurs qui participaient à cet esprit de recherche qu'on appelle avant-garde, mais elle est visible aussi dans les films de tous les metteurs en scène de l'époque, qui avaient simplement un certain amour-propre professionnel et une connaissance suffisante de leur métier. Aussi bien, cette tendance est d'une logique qui se passe de commentaire. Conscients de l'influence littéraire et théâtrale qu'ils subissaient, mais révoltés contre elle, les réalisateurs se proposèrent d'éliminer de leurs films tout ce qui représentait ou rappelait cet asservissement. Ainsi, pendant plusieurs années, le problème de la réduction au minimum ou de la suppression du sous-titre resta la pierre de touche, et aussi d'achoppement, de toute réalisation prétendant à une qualité vraiment cinématographique.

Pour que les mots pussent partout être remplacés par des images, il fallait étendre considérablement le pouvoir de signification de celles-ci, et, notamment, dans le domaine des idées, dans le monde de la réalité psychique. Ce qui rendit plus impérieuse encore la règle d'interprétation psychologique, personnelle, des vues, et conduisit à multiplier les virtuosités photographiques, les trucages, les surimpressions, les recherches d'angles et d'éclairages, qui pouvaient donner, à un personnage ou à un décor ou à un accessoire, une expression morale particulière et provoquer chez le spectateur une impression en accord. L'expressionnisme ou l'impressionnisme cinématographiques étaient donc l'aboutissement nécessaire, l'apogée de ce style. C'est en Allemagne que le mouvement expressionniste connut son plus grand développe-

ment. La cinématographie américaine n'en utilisa jamais que des formes très atténuées. La France, qui donna la première impulsion vigoureuse à ce caractère intellectuel, ne le réalisa cependant, en général, qu'avec modération, dans les limites des déformations normales, telles qu'elles se produisent dans des esprits équilibrés. En exemple, on pourrait citer la plupart des films de Gance et de L'Herbier.

Incontestablement, ces deux auteurs accrurent de beaucoup le pouvoir expressif des images, en lui apportant une variété, une finesse jusqu'alors tout à fait inconnues. Chaque plan — pour parodier un *slogan* célèbre de critique littéraire — devenait un état d'âme, soit de l'auteur, 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.

D'autre part, Gance et L'Herbier, soit que leurs scénarios ne fussent pas de conception aussi purement cinématographique que ceux de Delluc, soit pour respecter la paresse du public et pour éviter de se mettre trop en marge d'une exploitation commerciale normale, ne s'obstinaient pas à vouloir contraindre l'image seule à tout dire. Ils laissaient aux mots, aux sous-titres, une certaine fonction explicative, qui tantôt complétait le sens des vues, tantôt seulement le répétait à l'usage des spectateurs moins habitués au cinéma de recherche. Ce genre hybride tendait néanmoins à éliminer peu à peu le sous-titrage, à accoutumer le public à s'en passer, et donnait le temps aux réalisateurs de parfaire une langue exclusivement visuelle, dans la constitution de laquelle il y avait encore de grandes difficultés à surmonter et de nombreuses lacunes à combler. Si ce mouvement n'avait pas été interrompu par l'invention du parlant, si les auteurs de films avaient réussi à imposer leur volonté de ne s'exprimer que par images, le cinéma serait, sans doute, déjà devenu tout autre que nous le connaissons, la véritable langue universelle, dont la nécessité se fait sentir, et chaque jour davantage, depuis la triste aventure de Babel.

Une scène d'*El Dorado*, de L'Herbier, offre un bon exemple de la subtilité d'expression, à laquelle étaient déjà parvenus certains cinégrammes, en 1921. Cette séquence — encore visible aujourd'hui — montre une danse dans un cabaret espagnol. Par un flou progressivement accusé, les danseurs perdent peu à peu leurs différenciations personnelles, cessent d'être reconnaissables comme des individus distincts, pour se confondre dans un terme visuel commun : le danseur, élément désormais anonyme, impossible à discerner de vingt ou cinquante éléments équivalents, dont l'ensemble vient à constituer une autre généralité, une autre abstraction : non pas ce fandango-là ou celui-

ci, mais le fandango, c'est-à-dire la structure, rendue visible, du rythme musical de tous les fandangos. Là, le cinématographe réussit à donner, avec le minimum de concrétisation et de particularisme, une forme plastique de nombres en action, de musique, laquelle, par cette inscription schématique d'une danse sur la pellicule, se trouve transférée du domaine de l'ouïe à celui de la vue. Cette haute symbolisation de l'image reste l'un des plus purs modèles de cinéma pur. D'ailleurs, par sa valeur d'ensemble, *El Dorado* ouvre la période de pleine maturité du muet français.

Dans la guerre de rivalité, désormais ouvertement déclarée entre l'image et le mot, parmi toutes les tentatives pour étendre le registre expressif des signes visuels — recherches de photogénie esthétique et transformation de l'optique cinématographique en un regard doué de la plus souple accommodation psychologique possible —, la géométrie rythmée de la danse d'*El Dorado* illustre la mise en œuvre d'un nouveau moyen, la symbolisation, pour obliger le langage de l'écran à dépasser le caractère éminemment concret, dont il est originellement marqué. Dans l'exemple d'*El Dorado*, il s'agit d'un symbolisme mathématique, créé en marge de toute signification sentimentale, de toute fonction dramatique. Mais, on avait remarqué aussi qu'un film chargeait parfois, comme de lui-même, certaines images d'un sens métaphorique spécialement émouvant. Un objet, parfaitement quelconque en soi, devient alors le signe prodigieusement complexe et précis, le symbole d'une foi, d'un amour, d'une espérance, d'un destin. Ainsi, dans *La Roue* d'Abel Gance, une locomotive, abandonnée à la rouille sur une voie de garage, c'est toute la vie, toute la misère, d'un vieux mécanicien que la cécité a privé de son métier. Et un *flash* de vieille chaudière crevée met des larmes aux yeux d'une foule.

Dans le rêve aussi, des représentations tout ordinaires reçoivent tout à coup un sens symbolique très particulier, très différent de leur sens commun pratique, et qui constitue une idéalisation sentimentale. Par exemple, un étui à lunettes se trouve signifier grand-mère, mère, parents, famille, maison natale, souvenirs d'enfance, etc., car il déclenche tout le complexe affectif, attaché à la mémoire d'une morte. Comme l'idéalisation du rêve, celle du film ne constitue pas de véritables abstractions — sinon exceptionnellement — car elle ne sait guère créer de signes vraiment généraux et impersonnels 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 tout aussi particulière et personnelle, mais plus vaste, donc plus richement définie et, en réalité, plus profondément encore enracinée dans le concret.

Que les réalisateurs fussent conscients, ou non, de cette analogie-là entre le film et le rêve, il était naturel qu'un spectacle aussi hypnotique que le cinéma ait utilisé une symbolisation, à laquelle les images ani-

mées se prêtent comme spontanément. Bientôt voulu, ce procédé fut déjà visible dans l'œuvre de certains Américains, tels qu'Ince ou Griffith, mais les auteurs français, plus imbus de culture livresque, s'abandonnèrent davantage à la facilité d'employer de vieilles métaphores et allégories, préfabriquées par les littérateurs, tantôt compliquées, tantôt naïves, trop souvent artificielles et forcées. Gance reste, assurément, l'un des plus grands et des plus romantiques symbolistes du cinéma. Et, si on rencontre nombre de clichés désuets dans son œuvre immense, celle-ci contient aussi les plus originales, les plus émouvantes réussites du genre, quand une image élue recueille soudain tout l'effet d'harmonie ou d'entrechoc des plans précédents, au point de transmuter toutes ses données physiques en mouvements de l'âme, en poésie.

Ce n'est pas uniquement à cause de l'extraordinaire potentiel dramatique et poétique de certaines de ses images, que *La Roue* doit être considérée comme l'œuvre capitale, non seulement d'Abel Gance, mais de toute une époque créatrice. En 1922, dans les trente ou trente-trois bobines de sa version originale, *La Roue* a apporté la confirmation éclatante de la maîtrise technique, acquise par le cinéma français qui rattrapait ainsi l'avance prise, au cours de la guerre 1914-1918, par les Américains. Ce film-fleuve fut la somme de tous les moyens d'expression, proprement cinématographiques, connus en ce temps, auxquels, depuis, dans le domaine de l'image, on n'a pas tellement trouvé à ajouter. Moyens, pour une part, empruntés à la technique américaine, mais adaptés à l'esprit français de recherche psychologique; moyens originaux, pour une autre part qui n'est peut-être pas la moindre. (A ce propos, on peut citer, entre cent autres exemples, des chariotages montrant que la mobilisation de la caméra en studio — que certains historiens du cinéma situent en 1924 et attribuent à Murnau — fut une innovation, et très importante, due à Gance.) Qu'il y eût, dans un tel métrage, des manques, des excès, des scories, cela était inévitable, voire nécessaire, et, en tout cas, dénué d'importance. Ce qu'il importe de reconnaître, c'est que, directement ou indirectement, consciemment ou non, de bon ou de mauvais gré, non seulement à cause du talent d'un homme, mais par la force même des choses, tous les films postérieurs à *La Roue* apparaissent, jusqu'aujourd'hui, comme des films débiteurs de *La Roue*.

En 1922 aussi, Marcel L'Herbier montrait *Villa Destin*, un film qui méritait une sortie moins discrète et dont il faut s'étonner qu'il soit si peu cité parmi les grandes œuvres du passé. Il a manqué peut-être à ces images de porter un courant dramatique simple et fort, mais elles étaient d'une photographie infiniment ouvragée et subtile, qui marquait la perfection d'un autre style, surtout soucieux d'intelligence et de grâce, où l'esthète avait le pas sur le dramaturge.

Ainsi, 1922 apparaît comme la date à laquelle le style cinématographique français se trouva avoir été constitué dans ses caractères

fondamentaux d'expression psychologique et esthétique. Et cette fondation fut l'œuvre principalement de deux hommes qui ont droit à tout notre hommage. Depuis, malgré des moments de paresse, des temps d'arrêt, des semblants de recul, ce style s'est évidemment développé et diversifié. Mais, jamais, même devenu sonore et parlant, il n'a pu abandonner cette assise de sa première forme muette, qui lui est une ineffaçable hérédité.

Sans doute, il est trop tard pour répudier le mot « avant-garde », attaché à tant d'œuvres représentant le meilleur de l'effort, par lequel le cinéma tend à réaliser la plénitude de sa forme. Mais il faut reconnaître qu'une critique grosse et superficielle nous a rendu ce terme presque insupportable, en lui donnant un sens réduit, exclusivement et petitement esthétique, supposant la préciosité, le gongorisme, l'enculage de mouches. Ce malentendu — comme de prendre la verrue pour le nez — est d'autant plus grave qu'il est, aujourd'hui, généralement répandu.

Il arrive que l'avant-garde soit en fonction de l'art (art simple ou maniéré, pur ou « engagé », large ou mesquin), mais cela n'est pas toujours. Il arrive aussi que l'avant-garde ne se soucie nullement d'art ou qu'elle soit contre lui et, surtout, contre le goût, contre toute espèce de goût, contre le bon qui est généralement mauvais et contre le mauvais qui peut être meilleur. Mais, esthétique ou inesthétique, il n'arrive jamais qu'une avant-garde ne soit pas en fonction d'une technique nouvelle, dont elle essaie le pouvoir d'expression par l'image ou par le son. Toute avant-garde se qualifie d'abord par son caractère de nouveauté technique. L'art ne se produit qu'après, s'il peut.

Tant que l'invention du cinéma se poursuivra — et on n'en voit pas le terme —, elle suscitera perpétuellement des avant-gardes nouvelles. En criant, comme on fait tous les cinq ou dix ans, que l'avant-garde est morte, on signifie seulement qu'à la tête bourgeonnante du monstre, une certaine avant-garde cède sa place à une autre et commence à descendre vers les anneaux de la queue. A moins de réserver arbitrairement l'appellation d'avant-garde à un groupe de chercheurs, exactement défini par la nature et la date de leurs recherches : quelques réalisateurs du muet et leur œuvre entre 1918 et 1928. Mais ce serait fantaisie d'historien, et fort embarrassante, comme ces noms de « Renaissance » ou de « Temps modernes », qui ont été appliqués à des époques trop définies, alors que les mouvements de civilisation qu'ils désignent normalement sont indéfinis et en continuel renouvellement.

L'avant-garde, elle non plus, n'a pas de fin. Plus ou moins, il y eut, il y a et il y aura toujours nécessairement, à la pointe de croissance du

AVANT-GARDE = TECHNIQUE¹

1. *Néo-Art*, septembre 1948.

cinéma spectaculaire-commercial et pédagogique, un cinéma d'invention et des films de recherche, de même qu'il existe nécessairement une science pure et des savants de recherche, à la pointe de croissance de la science appliquée par des physiciens, des chimistes, des ingénieurs, à des fabrications industrielles. Et, au cinéma comme ailleurs, la plupart des novations naissent scandaleuses et inquiétantes, mais ce n'est que leur brillant air de jeunesse, vite terni quand elles s'inscrivent dans l'usage et s'y rôdent.

Ainsi, des perspectives qui valurent la mise à pied à leurs opérateurs, des mouvements qui donnaient la nausée aux spectateurs, des montages qui jetaient les producteurs dans la consternation, sont devenus l'*a b c* de tout style cinématographique, jusque dans les bandes d'actualités. Cette première avant-garde créait un art sans même savoir ce qu'elle faisait, incapable de ne pas faire ce que la technique inventait et commandait.

Puis, les premiers films parlants rencontrèrent l'opposition qui accueille toujours toute nouveauté. Avec le courage du désespoir, les tenants de l'esthétique du muet, déjà bien développée, prétendirent défendre leur conception d'art, menacée de transformation radicale. Ils accusaient la parole de ramener le film sous le joug du théâtre et de la littérature. Ce grief était juste. Cependant, le parlant, puisqu'il constituait la novation technique, représentait alors la vraie avant-garde. Que celle-ci fût, cette fois, contre l'art, ne fit que faciliter la victoire des novateurs. Et il fallut attendre des années les premiers essais d'utilisation du son, selon des capacités absolument particulières à l'instrument cinématographique. Une troisième avant-garde est à naître, qui entendra les pensées et les rêves de l'homme, le chant de la forêt et de la mer, la poussée de l'herbe, le cri de la montagne en gésine. Le déchaînement de cette magie ne dépend que de la petite peine qu'on voudrait bien se donner pour apporter de menues variations à la technique de l'enregistrement sonore.

Apparue à l'écran, la couleur s'est tout de suite heurtée à la routine du noir et du blanc, qui nous a créé une vision, une mentalité spéciales d'animaux crépusculaires. Déjà, nous nous plaignons : Avec la couleur, il faudra chercher des effets très différents ; le cinéma deviendra tout autre chose ! Certes. Et de même pour le relief. Une quatrième et une cinquième avant-garde s'annoncent, qui s'efforceront de nous accoutumer à la mariée trop riche. Elles y parviendront, car elles ont pour elles le bon droit, la vraie raison : des techniques nouvelles.

Sans doute, Méliès fut le premier en date des poètes de l'écran. Primitif, certes, et même enfantin. Mais le mérite lui revient d'avoir compris que le nouveau spectacle pouvait — et, donc, devait — dépasser notre vision du monde concret extérieur, pour représenter, concrètement aussi, une autre réalité, plus vaste et plus subtile, invisible à l'œil nu. C'était là avoir déjà touché la raison d'être, le principe essentiel du grand œuvre cinématographique.

Mais, son surnaturel, où Méliès le trouvait-il ? Dans d'astucieux agencements de décors, dans un carnaval de déguisements, dans des miracles d'opéra et de foire, dans le trompe-l'œil le plus prémédité, peint, collé, cousu sur la vraie nature des choses. Cet art du postiche ne se souciait nullement de demander à l'appareil de prise de vues, au cinéma lui-même, ce que celui-ci, de lui-même, pouvait révéler du mystère d'une apparence, de la poésie d'un mouvement, de l'insolite d'une rencontre. L'objectif ne recevait à photographier qu'un merveilleux tout fabriqué, tout artificiel, tout faux. Si ce mystère a trouvé et trouve toujours des utilisations spectaculaires, il n'en constitue pas moins, cinématographiquement parlant, un contresens absolu, lequel a ouvert la voie à une sorte d'avant-garde qu'il faut qualifier d'aberrante : celle, notamment, qui a été le portrait d'un style pictural comme l'expressionnisme allemand.

L'erreur s'aggrava de duperie dans quelques films qui se prétendaient surréalistes. Car, là encore, il ne s'agissait aucunement du surréalisme naturel, que, justement, la caméra paraît prédestinée à saisir partout sur le vif et à inventer à chaque instant, de façon bien plus indiscutablement automatique que ne pourra jamais l'être l'écriture la moins contrôlée. Il ne s'agissait que d'un surréalisme de studio et de maquillage, soigneusement apprêté et composé : l'authentique photographie d'une imitation, la copie d'un échantillon factice.

Un des premiers films de Gance apporta, sinon la découverte, du moins la confirmation, dramatiquement et comiquement soulignée, de ce que l'objectif pouvait avoir lui-même une vue personnelle, originale, prodigieusement pénétrante, des choses. Dans *Le Professeur Tube*, la fantasmagorie n'apparaît plus comme confectionnée d'avance à l'extérieur de l'appareil, mais elle est un propre de l'instrument enregistreur : c'est la machine qui crée, dans ce qu'elle voit autour d'elle et qui ne semble d'abord que très banal, la surréalité.

Des lentilles peuvent donc capter, des pellicules conserver, des écrans reproduire des aspects de l'univers non encore vus, non encore conçus, non encore compris par l'homme. Tout un monde nouveau s'ouvre à cet étonnement, cette admiration, cette connaissance, cet amour, qui sont

LE GRAND ŒUVRE DE L'AVANT-GARDE¹

1. *Ciné-Club*, mars 1949.

acquis par le regard. Désormais, l'enrichissement de la mémoire et de l'imagination visuelles, donc aussi de la sensibilité et de l'intelligence, apparaissent comme le vrai travail, le véritable but, l'objet de conquête, la fin, qui justifient, qui nécessitent l'existence d'une avant-garde cinématographique.

Trop souvent, on tient pour jeux d'esthètes les perspectives surprenantes, les grossissements extrêmes, les mouvements vertigineux, les ralentis et les accélérés, les flous et les déformations, que certains réalisateurs incitent sans cesse l'objectif à recueillir. Mais, de cette quête, l'art, la beauté ne sont qu'un sous-produit peu voulu et très aléatoire. Plus fréquemment, une impression comme de peur ou d'horreur, comme d'attente d'un scandale, avertit le chercheur que l'instrument a découvert une figure vierge, a touché un filon du fantastique réel, qui circule dans l'immense règne de l'invisible. Le monstre et la merveille sont en tout, surgissent de tout : d'un visage surpris, d'une démarche libre, d'un ciel en fuite, d'une eau saisie, d'un arbre qui est tout à coup comme s'il ne savait pas qu'on le regarde.

Assez récemment, le micro a fait connaître aussi sa mission révélatrice, a reçu licence de guetter et de retenir les voix que nulle oreille ne sait entendre; de débrouiller les mille bruits dont l'enchevêtrement fait la profondeur du silence; de dénicher les cris et les musiques de ce qui semblait muet. Ainsi, un autre domaine devient beaucoup plus largement sensible à l'homme qui peut l'explorer grâce à un second instrument de recherche cinématographique. Comme la réalité ordinairement visible, la réalité jusqu'ici audible va se trouver, à son tour, dépassée et augmentée. Une nouvelle avant-garde commence à réaliser une nouvelle magie qui fait murmurer les pensées les plus secrètes, le mieux tues; qui libère les paroles gelées dans le bruit des villes et dans le calme des champs, dans la respiration de la mer et dans la mémoire des vieilles maisons.

NAISSANCE D'UNE ACADÉMIE¹

Quatre ou cinq fois entre les deux guerres, des journaux ont lancé, abandonné, repris un projet de faire élire par leurs lecteurs quarante académiciens du cinéma; projet qui, enfin, ne parut plus qu'une plaisanterie. Aujourd'hui, de façon plus sérieuse, il s'est formé une sorte d'institut, nommé Centre de Filmologie ou Association pour la Recherche filmologique. Ce groupement s'efforce de réunir dans un but de travail commun, sans limite de nombre, non seulement d'éminents professionnels du film, mais aussi des philosophes, des savants, des littérateurs, de hauts fonctionnaires, tous intéressés — au moins en principe et par hypothèse — au développement de la cinématographie.

1. *La Technique cinématographique*, 26 décembre 1946.

Devenu le spectacle le plus répandu et le plus prestigieux, le cinéma apparaît à un immense public comme le vainqueur du théâtre. Au-delà de son rôle artistique, en voie de devenir une technique générale d'expression de la pensée et surtout du sentiment, le cinéma se dresse aussi maintenant en rival du livre, de l'imprimerie. Il est donc juste, il est même nécessaire que le cinéma cherche à s'organiser spirituellement, à s'équiper d'une constitution intellectuelle, comme en possèdent les autres arts, les autres langages. Dans ce sens, la création d'un Institut du Cinéma semble une démarche tout à fait opportune, déjà précédée par la fondation de la Cinémathèque française et de l'Institut des Hautes Études cinématographiques.

Sans doute, cette sixième académie travaillera assidûment : elle pourra entreprendre la rédaction d'un dictionnaire encyclopédique du cinéma, dont le besoin se fait sentir depuis plusieurs années et dont le projet a déjà été abandonné par divers éditeurs; elle pourra aussi rédiger une sorte de grammaire et de rhétorique du film, résumant et fixant les règles fondamentales du discours visuel et sonore; elle encouragera le perfectionnement de tous les procédés cinématographiques en en discutant, signalant, récompensant les novations intéressantes; par des distinctions honorifiques, elle accrédiitera justement de jeunes talents encore peu connus ou d'anciens mérites méconnus, parmi les réalisateurs, scénaristes, opérateurs, interprètes, décorateurs, etc.; enfin, et peut-être surtout, elle s'attachera à l'étude, à peine ébauchée, de l'influence que l'image animée exerce sur la vie de l'esprit, des points de vue intellectuel et sentimental, moral et social. *L'Homo faber*, l'homme artisan, était devenu, grâce au livre, *l'Homo sapiens*, l'homme savant et raisonnable. Celui-ci, grâce à la photographie, grâce au film, qui flattent sa paresse et nourrissent plus directement sa faim d'émotions, à son tour devient comme un être d'une autre espèce, *l'Homo spectator*, l'homme qui ne lit plus, fût-ce un journal, fût-ce une affiche, mais à qui il suffit de les regarder pour s'en émouvoir.

Il est vrai que les académies ont souvent mauvaise presse : elles passent pour refuges de la routine, pour citadelles du poncif. Le fait est qu'elles sont en majorité composées d'hommes de la génération déclinante, qui ont dit tout ce qu'ils avaient à dire, qui ne tiennent plus qu'à se répéter et à ce qu'on les répète. Ainsi, la plupart du temps, les académiciens ne se sentent guère disposés à aider les métamorphoses auxquelles ils assistent et qui, d'ailleurs, se font fort bien sans eux et même contre eux, selon l'issue ordinaire de la perpétuelle querelle entre les anciens et les modernes.

En matière de cinéma, sans doute, on « arrive » assez vite, et les membres du nouvel institut du septième art comprendront probablement une importante proportion de moins-de-quarante-ans, qui pourront se montrer favorables aux continuelles transformations et exten-

sions du domaine cinématographique, dans la mesure où chacun d'eux participera encore personnellement à ce mouvement. Néanmoins, l'originalité est toujours le propre des individus bien plus que celui des corps constitués, où des esprits mis en commun ne peuvent guère produire qu'une forme de sens commun. Et, comme les autres académies, celle du cinéma risquera de ne représenter et de ne défendre qu'une opinion moyenne entre le très vieux et le tout neuf. Moyenne d'élite, sens commun de qualité, mais moyenne et sens commun tout de même, dont la relative stabilité paraîtra d'autant plus pesante que l'évolution de la technique cinématographique se poursuivra spontanément rapide.

A quoi il faut opposer que la liberté de progrès, que les incessantes mues de la langue de l'écran ne constituent pas qu'un avantage. Les formes vieillissent aussi vite qu'elles se renouvellent. Un film d'il y a cinq ans apparaît déjà périmé, insipide, ridicule et, s'il émeut encore parfois, c'est plutôt à contresens, en aboutissant à tourner en dérision ce qu'il avait fait admirer au temps de sa jeunesse. Dans cette extrême inconsistance d'un mode d'expression, comment édifier sa culture, comment enregistrer des messages qui restent compréhensibles au-delà de la plus étroite actualité? L'excès de mobilité rend utile un frein. L'Institut du Cinéma pourra et devra assumer ce rôle, souvent ingrat, d'organisme régulateur et fixateur d'un art multiple, d'une langue ductile, d'une technique indisciplinée. Il faut, au cinéma, aussi une arrière-garde dont l'inglorieuse mission est de ne rien conquérir, mais de s'accrocher sur place et, simplement, d'y mourir.

ART ET TECHNIQUE

Dans la production la plus industriellement organisée, il existe des metteurs en scène proprement dits, dont le travail se limite au cadrage des images et à la conduite du jeu des interprètes, en stricte conformité avec un découpage tout fait et sans ingérence dans le montage qui suivra. Ailleurs, la fonction de réalisateur de films embrasse plus ou moins le choix du sujet, la composition du scénario, le découpage, la distribution des rôles, le recrutement des équipes techniques de l'image et du son, l'orientation du décorateur, l'élaboration du plan de travail, la caractérisation de la photographie et de l'enregistrement sonore, la mise en scène elle-même, la direction du montage, des trucages, des mixages. Ce n'est que dans le plein exercice de ces multiples responsabilités qu'un réalisateur devient réellement un auteur de films, et on voit que cela exige le cumul de connaissances ou de talents aussi nombreux que divers. Connaissances et talents qui se trouveraient d'ailleurs gâchés, si le créateur en question ne possédait d'abord le sens du cinéma, comme d'autres possèdent la bosse des mathématiques ou le génie des affaires.

Le sens du cinéma est un don assurément complexe et subtil, mais nullement mystérieux et indéfinissable. Il consiste essentiellement à reconnaître d'emblée les aspects du monde, qui ne peuvent être reproduits par aucun moyen d'expression, autre que le cinématographe. Ce que ni la parole, ni l'écriture, ni les vieux arts, beaux ou libéraux, ne peuvent rendre de nos sensations, de nos sentiments, de nos pensées, constitue encore un domaine immense, que le cinéma découvre en partie. Non pas que tout ce territoire réservé soit exploitable par le cinéma qui ne doit pas se croire là un truchement universel; mais, qu'un effet visuel ou sonore ne puisse absolument pas être obtenu ailleurs que dans un film, c'est la plus sûre garantie de qualité cinématographique. Non plus, il ne faudrait penser qu'il soit tout à fait interdit au cinéma de réutiliser les éléments, les procédés, les réalisations des autres arts, car l'unité et la pureté absolues sont chimères. Cependant,

LE SENS DU CINÉMA¹

1. *La Technique cinématographique*, 20 mars 1947.

cette réutilisation n'est légitime que si elle est faite avec le sens du cinéma; que si elle introduit dans la nouvelle représentation des œuvres une apparence spécifiquement cinématographique, une forme que, seule, l'image animée peut enregistrer et reproduire.

Le problème revient donc à préciser cette spécificité cinématographique, cette qualité des choses et des événements, qui fait leur photogénie et qui ressortit au sens du cinéma. Et ce n'est pas dire une nouveauté que le cinématographe fut conçu pour enregistrer le mouvement. Ainsi, la mobilité, dont nul autre instrument ne sait donner de figures aussi proches de la réalité concrète, constitue l'attribut primordial, qui tombe sous le sens du cinéma. Pour prendre un exemple extrêmement simple, tout opérateur d'actualités sait que, s'il a à prendre un défilé de drapeaux, la vue sera meilleure si ces drapeaux claquent au vent, au lieu de pendre affaissés et inertes.

Mais, la mobilité à laquelle l'instrument cinématographique se montre si sensible, est fort complexe. Elle joue dans l'espace et dans le temps; elle s'applique aux images et aux sons; elle intéresse la matière et l'esprit. Le sens du cinéma, c'est la faculté de deviner, de percevoir, de poursuivre cette mobilité foncière et universelle, de la saisir par l'objectif ou le micro, d'en comprendre les harmonies et de les mettre en valeur dans une construction poétique ou dramatique, qui aurait été irréalisable et même inconcevable dans n'importe quel langage plus statique.

Mobilité spatiale, qui ne se traduit pas seulement dans le mouvement actuel de l'objet, de la lumière ou de l'appareil, mais qui se constate encore dans le résultat de ces mouvements, déjà accomplis et comme sous-entendus: oppositions de rapprochement et d'éloignement, combinaisons de grossissement et de rapetissement des formes ainsi que de leur inclinaison ou de leur redressement selon toutes les directions de l'étendue. Mobilité qui, en conséquence et en outre, autorise l'objectif-spectateur à être partout présent à la fois: dedans et dehors, en haut et en bas, en toute position géographique et aux antipodes de celle-ci.

Un mur nu, auquel les passants n'accordent même pas un regard, peut être pour un peintre le sujet d'un grand tableau. Et, dans ce mur banal, un cinéaste pourra aussi découvrir le thème d'une description intéressante, mais à une condition: celle d'animer cette maçonnerie, de la faire mouvoir très diversement; de faire courir l'objectif le long de la clôture et de le faire grimper jusqu'au faite; de montrer le détail du remuement d'ombres et de clartés que le soleil jette sur la façade, à travers les branches d'un arbre; de représenter l'immensité de chaque pierre, de ses montagnes et de ses vallées, vues par un œil de fourmi qui se promène là comme sur une planète désertique; de révéler la misérable faiblesse de cet obstacle pour qui la mesure du haut d'une tour, avec des yeux de géant; de traverser cette muraille, de l'étaler

recto et verso, de découvrir les significations différentes de ces deux faces qui jettent chacune un interdit : *Défense d'entrer, Défense de sortir*, et qui séparent deux mondes : celui de la liberté, de l'agitation et des hasards de la rue; celui de la contrainte, de l'ordre et du calme d'une école, d'un hôpital, d'une prison.

Des sons, y compris les paroles dont on dit qu'elles s'envolent, paraissent des éléments déjà très mobiles par eux-mêmes. Mais, comme on sait, ils sont produits souvent par des ondes stationnaires et, en tout cas, par des vibrations à rythme constant, c'est-à-dire par des formes du milieu élastique d'autant moins variables que leurs points d'émission et de réception restent fixes et plus proches l'un de l'autre. Or, l'instrument cinématographique, pourvu qu'il joue, ici aussi, de sa mobilité dans l'espace, peut apporter une très riche diversification aux figures sonores et créer des effets particuliers.

Les chants d'une procession, d'une troupe en marche, gagnent en vie et en intérêt si on les entend poindre d'abord faiblement dans le lointain, puis se renforcer en s'approchant, se prêter à l'analyse presque individuelle des timbres des voix des chanteurs quand ceux-ci défilent au plus près du micro, enfin s'éloigner en diminuant et en se perdant dans l'ambiance. Enregistrée à point fixe, la rumeur d'une fête foraine ne donne qu'une monotone confusion; mais, qu'avec la foule, le micro se promène de manège en bastringue, de limonaire en parade, de tir en ménagerie, et une truculente symphonie se compose d'elle-même, prodigieusement variée et graduée, d'une originalité et d'une fantaisie à chaque instant renouvelées.

Une autre espèce de mobilité, qui constitue une vertu bien plus exclusivement cinématographique, n'est pas seulement de se déplacer dans le temps historique avec une liberté qui permet la représentation quasi simultanée, la superposition et la confrontation d'événements qui, en réalité, se sont produits à des intervalles de jours, d'années ou de siècles. Bien plus encore qu'un mouvement dans le temps, cette mobilité tout à fait spéciale est un mouvement du temps, une mobilisation de la durée qui, à l'écran, peut s'écouler toujours de façon apparemment continue, mais beaucoup plus vite et plus lentement que la durée psycho-physiologique dont nous avons normalement conscience.

Si, dans cette perspective temporelle variable, nous reprenons l'exemple (à dessein choisi parmi les plus ingrats, pour être plus probant) du mur, nous verrons celui-ci naître, comme d'un germe, de sa première pierre; croître moellon par moellon, cellule par cellule; devenir l'enceinte d'une ferme fortifiée contre les terreurs de l'an mille; se border d'un liséré d'herbe à chaque printemps et d'un galon de neige à chaque hiver; se hausser en taille et en dignité; se blasonner et se croiser pour être la frontière très respectable d'une abbaye; montrer la formation de ses premières rides, puis rajeunir tout à coup en cica-

trisant ces lézardes; s'ennoblir davantage quand l'abbaye est transformée en château; se laisser patiner par les soleils et ronger doucement par les pluies, s'endormir autour d'un parc abandonné et se réveiller au bruit de l'émeute triomphante; recevoir de nouveaux symboles au nom de la liberté, de l'égalité et de la fraternité des citoyens; accueillir les élèves turbulents d'un collège et porter, en tatouage, les graffiti des frondeurs et des cancre; changer encore et, sous un déguisement extérieur de réclames disparates, assurer la tranquillité aux infirmes d'un hospice. Ainsi, grâce à l'aide de l'accélééré cinématographique dans la plupart des transitions, peut se dérouler à l'écran, en quelques minutes, la continuité dramatique de l'existence millénaire d'un mur, d'une créature utile et utilisée, peu à peu usée, devenue, elle aussi, un vieillard appauvri, fatigué, incurable.

La mobilisation du temps par l'accélééré, le ralenti, voire l'inversé, n'a jusqu'ici été employée que comme procédé visuel et, d'ailleurs, avec une parcimonie, une timidité très regrettables. Cependant, il n'est nullement impossible d'appliquer ce moyen, le plus purement cinématographique, dans le domaine sonore. Si la parole et la musique subsistent ainsi des transformations qui ne sont utilisables que dans des cas spéciaux, par contre, le vaste empire des bruits, encore si mal exploré et si grossièrement reproduit ou imité, se prête à d'étonnantes analyses par le ralenti et, sans doute aussi, à de curieuses synthèses par l'accélééré. L'importance de cette mobilisation des sons, de leur étirement ou de leur compression dans la dimension temps, apparaîtra lorsqu'on aura renoncé à boucher presque entièrement la piste sonore avec des mots et des accords musicaux, vibrations qui, elles, ne sont guère compréhensibles que dans la fixité de leur rythme.

La combinaison de toutes ces mobilités propres au cinéma, élémentaires et matérielles, spatiales et temporelles, visuelles et sonores, apporte naturellement au film qui les utilise un caractère complexe de mouvement général, dramatique, spirituel. Dès les débuts du cinéma, le critère selon lequel on jugeait les films, c'était leur teneur en action. Un bon scénario devait être mouvementé. Avoir le sens du cinéma, cela signifiait déjà avoir le sens d'un certain mouvement : mouvement d'abord tout superficiel de chevauchées, de poursuites, de bagarres. Mouvement qui devint aussi celui du visage, quand le gros plan permit d'en suivre les variations. Un visage figé exprime peu, n'émeut guère. Le déplacement des traits sur la figure d'un personnage indique une émotion, une pensée, un changement dans l'âme, un mouvement intérieur. L'action de cinéma cessait donc de ne pouvoir être qu'un geste d'aventures sommaires, et le sens du cinéma s'étendait au mouvement qui traduit une évolution psychologique. Depuis lors, le développement de la technique et de la culture cinématographiques nous a permis de décélérer, de capter, de disséquer, de grossir, de rendre visibles et audi-

bles, de créer des quantités et des qualités de mouvement, qui, précédemment, restaient inaperçues et inemployables, et qui ont grandement affiné et compliqué le sens du cinéma, mais qui n'ont pas changé sa nature foncière, celle d'être un sens du mouvement.

Sans doute, la production actuelle est loin d'utiliser à fond toutes ces riches possibilités de représenter l'homme et la nature dans leur mobilité essentielle. Sans doute, beaucoup de spectateurs et même de professionnels ne se rendent pas encore compte de ce que la conquête de l'expression d'une mobilité de plus en plus fine est le but naturel et primordial de l'instrumentation cinématographique ainsi que la condition naturelle et primordiale du perfectionnement de l'art cinématographique; de ce que la maîtrise d'une plus large variété et d'une plus grande subtilité de mouvements enregistrables peut et doit entraîner un enrichissement correspondant de la narration psychologique du drame qui peut et doit désormais se jouer, en même temps, à des époques multiples et dans des durées à temps variable (lenteur de l'angoisse, rapidité de la joie) dans des lieux divisés et disséminés à volonté, chacun d'eux étant donné avec son propre et continu changement; entre, non plus seulement des personnages humains, mais aussi des acteurs-choses, des acteurs-décors, des figures collectives et mixtes, tels un atelier ou un hameau, où gens et objets, plantes et bêtes, bâtiments et nuages, vents et lumières, sols et eaux — tous doués maintenant de mouvement, donc de vie — s'agrègent en un être vivant, à sa manière pensant et voulant, souffrant ou triomphant. La routine ne pourra pas tenir éternellement en échec une évolution commandée par la nature même de l'instrument cinématographique. Quel qu'il soit, un outil finit toujours par créer, chez celui qui l'emploie, une mentalité adaptée à l'efficacité particulière de la machine. Et le mécanisme cinématographique, découvreur spécialisé du mouvement, oblige, lui aussi, les hommes à acquérir peu à peu le sens du mouvement, le sens du cinéma.

A la narration d'une suite d'événements, un peu touffue et mouvementée, compliquée de traverses et de rebondissements, l'auditeur s'exclame volontiers : « Mais, c'est un vrai film que vous racontez là! » Et, pour marquer l'exagération et l'in vraisemblance de quelque allégation, l'homme de la rue a cette réplique : « T'as dû voir ça au cinéma! » Certes, la surcharge en action et en romanesque a été le caractère primitif du sujet du film, et il ne faut pas s'étonner de ce qu'elle reste prisée, puisqu'une enquête récente du docteur Gallup a établi à dix-neuf ans l'âge mental moyen du public cinématographique. Cependant, comme il y a, même parmi les jeunes gens, une certaine proportion

SUJET ET TRAITEMENT ¹

1. *La Technique cinématographique*, 15 mai 1947.

de spectateurs qui n'exigent pas que d'être gavés d'aventure feuilletonnesque, il est permis d'envisager aussi le problème du scénario d'un point de vue d'adulte.

En peinture, dans la mesure où celle-ci peut s'affranchir du dessin, on sait bien qu'il n'est qu'un sujet : l'harmonie des couleurs. Les prétendus sujets — qu'il s'agisse de nati vités, de cènes, de descentes de croix des anciens maîtres, ou des pommes de Cézanne, des guitares de Picasso — ne constituent que des occasions de peindre des visages, des mains, des étoffes, des objets quelconques, des surfaces et des volumes coloriés. Ce n'est pas que le sujet soit complètement inutile, mais il possède peu d'importance par lui-même; il ne joue qu'un rôle de support, analogue à celui de la toile que le pinceau recouvre jusqu'à ce qu'on ne la voie plus. Dès que l'anecdote apparaît, au contraire, comme le motif principal d'un tableau, celui-ci n'est plus qu'une illustration, une carte postale pour Salon des Artistes.

Or, les statistiques de l'Institut Gallup constatent, en ce qui concerne le scénario, qu'aucun genre d'histoires n'a, par lui-même, plus ou moins de succès auprès du public. C'est-à-dire que, comme en peinture et dans la plupart des arts, la nature du sujet reste d'une importance secondaire, sans rapport certain avec la qualité de l'œuvre réalisée. Aucune sorte de sujet ne garantit la réussite d'un film, et aucune sorte de sujet ne conduit, non plus, nécessairement à un échec. Concluons-en que le réalisateur a toute liberté de prendre son thème absolument n'importe où, fût-ce dans un roman ou dans une pièce de théâtre. Car ce thème ne doit être qu'un prétexte à cinématographier, à enregistrer des harmonies de mouvements, que voient et qu'entendent les appareils de prise de vues ou de sons. De même que le plus vrai et le plus profond sujet de toute peinture est la peinture elle-même, le plus vrai et le plus profond sujet de tout film ne peut être rien d'autre que le cinéma.

Ce n'est pas là une théorie exclusivement de l'art pour l'art, de la technique pour la technique. C'est aussi un principe de choix entre tous ces sujets de films à destination commerciale que, commercialement, le docteur Gallup a échoué à hiérarchiser, à qualifier ou à disqualifier. La valeur d'un thème dépend, d'abord et surtout, des possibilités qu'il offre d'être traité cinématographiquement, d'utiliser les facultés propres de l'instrument cinématographique. De ce point de vue, évidemment, tous les sujets ne sont pas égaux, ne se prêtent pas également à un traitement qui satisfasse le sens du cinéma du réalisateur. Mais, d'avance, il est impossible d'affirmer que ce sens du cinéma trouvera ou ne trouvera pas à s'exercer aussi bien dans un vaudeville que dans un drame policier, dans l'adaptation d'un poème romantique que dans la transposition d'une tragédie classique. C'est, chaque fois, beaucoup moins une

question de donnée, de chose, que d'adaptateur, de personne. Tel auteur de films découvrira dans une biographie de Napoléon matière à des conséquences extrêmement cinématographiques; tel autre ne verra, dans les amours de Cléopâtre, que des scènes de vieil opéra-comique.

Sans doute, un scénario original, spécialement conçu pour donner lieu à certains effets de cinéma, offre une voie toute tracée à la réalisation d'un film intéressant, mais combien de romans, de nouvelles, de comédies et de drames — même médiocres — ont inspiré des traitements qui ont aussi conduit à de belles œuvres d'écran, riches en cinéma. Il faut donc discuter ce préjugé défavorable qui pèse, dans l'esprit des meilleurs critiques, sur le principe de l'adaptation. Où qu'on prenne un sujet — dans un épisode vécu ou dans un fait divers, dans un synopsis de cinq cents mots ou dans un volume de trois cents pages — il doit être traité ou retraité uniquement en fonction de sa richesse en images et en sons, par lesquels il sera plus précisément traduit dans le découpage. En fait, il y a toujours adaptation, transposition dans un monde qui n'est connaissable que par deux sens : la vue et l'ouïe. A égalité de possibilités cinématographiques dans le sujet et de sens du cinéma chez l'adaptateur, on ne voit pas que la nature de la matière première influe sur la qualité du traitement, pourvu que celui-ci puisse être accompli librement en vue de son seul but : rendre le thème exprimable au maximum en termes de mouvements visibles et audibles.

Ici, en effet, apparaît une difficulté particulière à l'adaptation, lorsque l'auteur du film se trouve asservi par un respect à l'égard de la première forme, non cinématographique, de son sujet. Shakespeare est, assurément, une riche source, mais il est bien douteux qu'on en tire jamais un vrai film, parce que personne n'osera en faire un traitement réellement cinématographique, qui serait considéré et puni comme un sacrilège. Pareillement, les littérateurs qui prétendent veiller sur l'adaptation de leur œuvre à l'écran ne font en général que s'opposer à la pleine exploitation des ressources cinématographiques du sujet. Loin d'avoir à rappeler aussi fidèlement que possible le livre dont il est issu, le film devrait plutôt se proposer de faire complètement oublier cette origine.

Supposons accordée au traitement la liberté dans laquelle il peut devenir une ébauche où se trouve préfigurée la composition générale du film, avec les rapports respectifs des différentes séquences, avec la distribution des principales valeurs cinématographiques, des effets de photogénie et des « coups de cinéma ». Cependant, dira-t-on, ce développement n'est pas si anarchique qu'il n'ait ses propres lois d'harmonie. Très peu, à vrai dire. Sans doute, en entrant dans la subdivision des genres, on retrouverait toutes les recettes livresques ou théâtrales du mystère policier, du vaudeville, du mélodrame, etc. Mais, si on cherche

des règles universelles de construction dramatique du film, on s'aperçoit que même l'unité d'action peut y être abandonnée, comme cela arrive dans les films à épisodes et à « gags ». Il ne subsiste alors qu'une unité assez particulière au cinéma, celle d'un personnage qui se promène partout et à qui il arrive n'importe quoi. Ce personnage peut d'ailleurs n'être qu'un objet : un vieil habit de soirée, abandonné chez un fripier. La liaison architecturale peut devenir plus ténue encore, plus subtile : par exemple, une conversation autour d'une idée, un dialogue qui semble se poursuivre, à travers des époques et en des lieux très différents, entre des groupes de personnes, qui s'ignorent les uns les autres et qui n'ont de commun qu'une préoccupation sentimentale ou spirituelle. Ainsi, à la rigueur, le traitement n'exige qu'un mince fil conducteur, qui n'a même pas besoin d'être toujours logique, parce qu'il peut être fait aussi, selon la nature propre du cinéma, d'associations d'images et de sons, d'analogies de sentiment. Cette extrême économie et cette souplesse de structure méritent d'être l'idéal du scénariste, non seulement parce qu'elles conviennent exactement à la nouvelle langue d'images et de bruits, mais encore parce qu'elles obéissent à une loi esthétique encore beaucoup plus générale, qui régit tout art, tout travail : obtenir le maximum d'effet avec le minimum de matière.

Cette obéissance supérieure à la loi du minimum, on la retrouve dans la faculté du récit cinématographique, sinon de supprimer, du moins d'abrégé considérablement tout ce qui est introduction, exposé, descriptions liminaires et hors-d'œuvre du drame. Au théâtre, un habitué du cinéma se trouve surpris par le va-et-vient des personnages qui entrent et sortent, rentrent et ressortent, ouvrent et ferment, rouvrent et referment des portes, entre cour, fond et jardin. Ce ballet semble un supplice comique, infligé aux acteurs. A l'écran — à moins qu'une entrée ou une sortie ne soit par elle-même une pièce du jeu dramatique — on est dispensé d'assister à ces manœuvres d'infanterie; l'objectif prend les protagonistes à pied d'œuvre ou en pleine œuvre. Au nombre de portes qui jouent sans jouer dans son film, on reconnaît un metteur en scène insuffisamment expérimenté. Ce n'est là qu'un exemple de cent sortes d'ellipses, par lesquelles le cinéma rend caduque la lente calligraphie des commencements et des fins. C'est pourquoi — et aussi parce que l'image est une présence trop réelle pour bien raconter autrement qu'au présent — on ne conçoit plus guère de traitement qui s'attarde à des mises en place, géographiques, historiques, familiales, psychologiques, ou qui s'étire en conclusions et conséquences. Le nœud est donné comme il se noue, déjà presque noué, puis la vraie affaire, c'est un moment de tension dramatique dont il faut escamoter la résolution, qui est toujours fausse et rarement vraisemblable. En réalité, toute situation dramatique n'est pas plus dénouable que le nœud gordien, qui ne se laissait désemprouiller d'un bout que pour se résemprouiller de

l'autre. Comme il faut bien en finir, le dramaturge, à l'exemple d'Alexandre dont ce n'est pas une bien subtile astuce, tout simplement tranche.

Depuis peu, le cinéma manifeste une tendance à développer un genre de films, qui n'était guère représenté jusqu'ici, dans la production mondiale, que par deux ou trois prototypes russes et une demi-douzaine de réalisations françaises ou anglaises de la fin du muet. Ce genre, que l'on pourrait appeler vériste ou — et mieux — véridique, vise à utiliser le plus possible des éléments photogéniques, pittoresques, dramatiques, non pas tels que ceux-ci peuvent être artificiellement composés devant l'objectif et le micro, mais tels qu'ils se présentent naturellement et librement dans la vie réelle. Sans doute faut-il voir là une réaction contre la standardisation du spectacle cinématographique, contre la monotonie de fond et de forme des films de production courante, dont l'artifice, ayant cessé d'étonner et de leurrer, n'apparaît plus que comme un système de « grosses ficelles ».

La conséquence capitale de cette recherche du vrai est que celle-ci ouvre et rouvre la porte au hasard, à l'imprévu, à l'insolite, lesquels se trouvent rigoureusement exclus du programme de travail d'un film ordinaire de studio et d'acteurs professionnels. Dans l'enregistrement d'une réalité brute, sans cesse apparaissent des aspects inattendus, des mouvements des êtres et des choses, des combinaisons d'images et de sons, des correspondances et des oppositions, que le réalisateur n'avait pas préconçus et qu'il n'aurait pas pu imaginer d'avance, parce qu'il en ignorait jusqu'à la possibilité. Au cours des prises de vues et de sons, un tel film se dénature en grande partie et se recompose comme de lui-même, se défait et se réinvente tout seul, par le jeu apparemment spontané de mille facteurs surprenants, qu'il suffit d'accueillir sur la pellicule. Étrangères à l'imagination de l'homme, les figures ainsi créées lui semblent d'abord étranges. Or, c'est un très vieux constat psychologique qu'un certain degré de sentiment d'étrangeté est nécessaire au déclenchement, à l'entretien et au renouvellement de toute émotion esthétique. Ce respect mystérieux et cette curiosité aiguë, que nous éprouvons devant le beau, viennent d'abord de ce que nous y rencontrons d'insolite.

Par sa faculté de reproduire le mouvement, par son don d'ubiquité, de grossissement et de rapetissement dans l'espace et dans le temps, le cinéma a mis à la disposition des créateurs de films une telle masse d'insolite qu'ils sont, certes, loin encore de l'avoir épuisée. Cependant, beaucoup de producteurs, calculant faussement qu'un succès artistico-commercial pouvait être perpétuellement reproduit identique à lui-même,

VERTU ET DANGER DU HASARD¹

1. *La Technique cinématographique*, 6 mars 1947.

tendent à n'utiliser et ne réutiliser qu'une certaine dose et qu'un certain aspect de la nouveauté cinématographique; dose et aspect qui, à force d'usure, cessent d'être nouveaux et, par conséquent, cessent aussi d'être artistiques et même commerciaux. La recherche réaliste ne constitue assurément pas l'unique méthode qu'il y ait, pour briser la trop petite règle qui emprisonne l'art cinématographique dans une normalisation et une typification industrielles, mais cette méthode est certainement efficace, car elle introduit à nouveau la collaboration du hasard. Celui-ci a montré déjà ce qu'il savait faire, quand il a permis au cinéma naissant d'apporter, au cours d'une sorte de pêche miraculeuse, une surabondance de révélations qui n'étaient voulues ni même soupçonnées de personne et qui ont obligé le « septième art » à se former, à sortir du néant.

Sans doute, le hasard n'est tout à fait exclu d'aucun film, sinon sur le papier. Même sur un plateau où tout — personnages, décor, éclairage, etc. — se trouve minutieusement préétabli, essayé et minuté au préalable, la multiplicité des composants est un champ d'aléas, contre lesquels l'équipe productrice s'efforce en général de se défendre, sans jamais y parvenir parfaitement. Mais les bons auteurs, loin de fuir les chances, les guettent, les provoquent, les saisissent. Ainsi, le travail en studio peut n'être pas exempt de ce réalisme qui est le respect de la photogénie libre des choses, la fidélité à la poésie automatique des événements.

Évidemment, la réalisation d'un film de nature (celle-ci pouvant être la nature aussi bien d'une forêt que d'une usine, d'un village que d'un grand magasin) est bien davantage ouverte aux hasards de toute sorte. La lumière, les personnages, l'ambiance sonore, le décor — chacun avec son caractère inné, son originalité et ses caprices — s'offrent à entrer tels que dans le film, à le tirer à hue et à dia, à y jeter le meilleur et le pire, à le fabriquer avec une confusion qui représenterait une rêverie du robot enregistreur. Même s'il ne s'agit que d'un simple documentaire, déjà, le réalisateur sent l'excès et le danger de ce zèle des choses, de cet assaut de bonnes volontés qu'il lui faut filtrer et ordonner avec soin. Et, lorsqu'un auteur, se proposant de construire un drame au moyen d'éléments uniquement naturels, ne peut plus se contenter de canaliser seulement ce surabondant hasard, mais doit le contraindre à coopérer à une œuvre préméditée, la difficulté de l'entreprise devient souvent immense et parfois insurmontable. C'est-à-dire qu'il arrive que le pittoresque de rencontre, les personnes vraies, les paysages et les climats authentiques réorientent et bouleversent profondément le scénario, qui se trouve gouverné par eux bien plus qu'il ne les dirige. Cette victoire de l'imprévu — qui peut d'ailleurs n'éclater que dans quelques scènes du film, et dont le public ne saura jamais quelle suite de débats elle représente — n'est nullement déplorable. Bien au contraire, elle apporte

à l'art cinématographique cet aliment frais, cette impulsion du dehors, cette véritable nouveauté qui n'a pas été pensée et repensée, accommodée et raccommodee cent fois, et qui est invention, non pas de l'homme, mais des choses.

Plus grands, plus compliqués, plus beaux, plus chers, on construit les décors sur le plateau, moins on les montre à l'écran — constatait récemment un producteur. Il est vrai que les grandes vues d'ensemble sont devenues rares, peut-être plus rares même que les très gros plans. Le découpage serre l'action au plus près, en des plans rapprochés, qui ne laissent voir des personnages ou des objets que ce qui est nécessaire et suffisant à la compréhension du drame. Loin d'être une mode passagère, cette économie exprime une tendance foncière de la dramaturgie cinématographique.

Déjà, le cinéma muet avait suivi cette tendance, en la réalisant même davantage, en multipliant les très gros plans dont l'expression pouvait suppléer à la parole et au sous-titre. Puis, l'apparition du parlant marqua d'abord un recul sur cette voie, à cause de la difficulté et du danger à mouvoir et approcher du micro les cabines d'imparfaite insonorisation, où l'appareil de prise de vues resta cloîtré pendant quelque temps. Mais, bientôt, comme le naturel revenant au galop, le mouvement d'approche reprit son cours, sans toutefois avoir besoin de pousser si souvent jusqu'au gros plan, détrôné par les facilités du dialogue. Enfin, sous peu peut-être, après avoir été à nouveau mise en échec, lors de la première grande expansion du film en couleur et en relief, l'évolution de grossissement se répétera, dès que le public se sera lassé de s'étonner devant de vastes tableaux en stéréoscopie polychrome.

Car il est évident, d'une part, qu'un drame nous émeut d'autant plus qu'il se passe plus près de nous, et, d'autre part, que la faculté essentielle de l'instrument cinématographique est de pouvoir mobiliser et déplacer le spectacle, aussi bien dans l'espace que dans le temps, par rapport aux spectateurs, de manière à situer l'action à la distance et dans la durée exactement les meilleures pour l'obtention de l'effet dramatique. D'où il résulte que la dramaturgie cinématographique est une dramaturgie de proximité et de proximité variable, en opposition avec l'art théâtral, qui ne sait représenter d'événement que dans un éloignement fixe et dans un rythme de temps constant. Ainsi, on peut dire que le théâtre n'admet qu'une dramaturgie plane, tandis que le cinéma permet une dramaturgie dans l'espace.

Cette diversité spatiale du spectacle à l'écran en détermine, de façon majeure, les caractères psychologiques. Un objectif et un micro qui

DRAMATURGIE DANS L'ESPACE¹

1. *La Technique cinématographique*, 17 octobre 1946.

peuvent approcher d'un visage jusqu'à en saisir le moindre frémissement, le plus léger murmure, se trouvent capables, et, donc, obligés de décrire des drames d'une très grande intimité et d'une minutieuse vérité humaine. Un texte de Giraudoux, par exemple, qui paraît prestigieux quand il est dit par des personnages vus en pied et entendus à la distance de trois à cinq mètres, pour laquelle il a été conçu, devient extravagant lorsqu'il est récité en gros plan et écouté à la proximité d'un mètre. Ce n'est pas que la dramaturgie cinématographique prétende exclure tout artifice, mais elle exige une qualité de mensonge bien moins extériorisée et ornée, beaucoup plus intérieure et naturelle. A l'écran, le mensonge s'offre de trop près à l'examen des spectateurs-auditeurs, pour ne pas se trouver obligé d'être, lui aussi, vrai. Il y a comme un appétit de documentaire dans ce réalisme psychologique, qui régit toute l'esthétique du drame filmé. Esthétique qui constitue un immense, un inépuisable sujet, dont la préface logique doit préciser la façon, propre au cinéma, de situer une action dramatique dans le cadre de l'espace.

D'un lieu, d'un décor, la technique actuelle de la mise en scène ne nous donne plus, en général, qu'une vue discontinue, fragmentaire, disparate; ici, plus proche, là, plus éloignée; en perspective, tantôt normale, tantôt plongeante, tantôt même inclinant les verticales. Le cadre d'une action, nous le voyons, non pas comme avec notre unique regard jumelé, mais comme avec une multitude d'yeux qui seraient pourvus de toute sorte de loupes et de lunettes, et que nous porterions parfois à la hauteur des genoux ou au bout des doigts, parfois bien au-dessus ou à côté de la tête. Vue, assurément, encore plus compliquée que celle des yeux à facettes, dont sont munis les insectes. Cependant, nous sommes habitués à retravailler mentalement les données de notre vision normale, à corriger ce que nous appelons nos innombrables illusions d'optique, afin d'en construire une notion d'espace droit et homogène, où nous puissions nous orienter selon les règles euclidiennes. Et, transposant cette habitude, au fur et à mesure que des champs différents se présentent à l'écran, nous entreprenons automatiquement, inconsciemment, de les regrouper en un ensemble cohérent, au sein de notre espace classique, et de résoudre ainsi le *puzzle* que le réalisateur a été amené à nous proposer par un légitime souci de concentrer notre attention sur un drame « détourné ».

Mais si, d'une part, il y a nécessité pour le metteur en scène de sacrifier la description du décor au récit de l'action, d'autre part, il y a nécessité pour le spectateur de localiser assez précisément les éléments de cette action, sous peine, sinon, de ne pouvoir ni la comprendre, ni s'en convaincre, ni s'en émouvoir. Notre esprit est ainsi fait que la localisation d'un objet nous est indispensable pour en admettre la réalité. Une chose qui ne serait nulle part n'existerait évidemment pas, et un fait nous est d'autant plus réel, d'autant plus croyable et capable

de nous intéresser, que nous savons mieux où il se produit. Ainsi, on constate une contradiction entre le mouvement d'approximation croissante de la dramaturgie cinématographique et une loi générale de crédulité à toute fiction dramatique.

Lorsque le morcellement des vues rend la localisation d'un événement vraiment difficile, la recherche de celle-ci devient consciente et gênante, divise l'attention, tend à rompre le charme du film, par ailleurs le plus émouvant. Par exemple, dans tel film de la saison dernière, quelques scènes constituaient des cas limites où la difficulté de situer précisément l'effet dramatique atteignait un degré capable de s'opposer à l'émotion qui naissait du récit. Lorsqu'une patrouille allemande visitait un logement où se cachait un évadé, l'angoisse du spectateur restait dans le vague, parce qu'il n'avait pas pu s'orienter dans ce décor — pourtant petit, mais traité en discontinuité et par miettes — suffisamment pour se rendre compte où se trouvait la cachette. Au cours de scènes dans une cellule de prison, on éprouvait également cette gêne d'un manque de localisation, parce que le décor, pourtant facile à imaginer, ne se trouvait que comme sous-entendu par les images. Enfin, au cours d'une grande séquence de sauvetage de condamnés grâce à un bombardement de la R.A.F., la gêne reparaisait, comme un léger vertige dû à un trouble d'orientation, parce qu'il n'était pas facile au spectateur d'assembler toutes les vues partielles de la prison et des environs de celle-ci, selon une logique d'espace, accordée à la logique de succession dramatique des événements.

Mais, ces remarques ne sont pas nécessairement ni uniquement des critiques. Parmi beaucoup d'autres leçons, et au premier plan de celles-ci, le cinéma nous propose une notion d'espace beaucoup plus souple et plus variée que celle du vieil espace euclidien. La plupart du temps, le film fait sa propagande philosophique de façon si discrète, si patiente, si déguisée, que le public l'assimile sans s'en apercevoir. Parfois seulement, quelques novateurs désobéissent à cette prudence, forcent plus ou moins la dose et provoquent une réaction qui nous oblige à nous interroger et à constater que nous sommes en train de modifier peu à peu nos règles de penser. Dans un très large sens, ce par quoi un film choque est souvent ce par quoi il vaut. Le scandale, le doute, surgis d'une image, peuvent nous rappeler que le cinéma nous conduit au difficile relâchement de cette impérieuse exigence de notre esprit qui entend localiser exactement toute réalité dans un espace simple, partout rigoureusement égal à lui-même.

Dans l'espace, tel que nous le connaissions avant le cinématographe et tel que nous persévérons à le dessiner depuis la Renaissance, les horizontales constituent des lignes de fuite concourantes, tandis que les verticales restent parallèles entre elles. Ce n'est donc plus un espace tout à fait euclidien, mais c'est un espace hybride, à moitié courbe et

à moitié droit, courbe dans le sens horizontal et droit dans le sens vertical, où s'est réfugiée la chimère, à vrai dire absurde, du parallélisme. Dans l'espace, tel qu'il apparaît à l'écran, les verticales sont des lignes de fuite aussi concourantes que les horizontales, comme chacun sait qui a seulement cadré l'ensemble d'une cathédrale. L'espace cinématographique se présente donc comme un espace entièrement courbe, où tout parallélisme rigoureux s'avère impossible. D'autre part, notre espace classique, demi-droit, nous le concevons comme un continu homogène. Par contre, l'espace elliptique figuré à l'écran, nous apparaît comme discontinu et hétérogène. Chaque champ différent constitue une cellule d'étendue, qui possède son propre système de références et son propre étalon de grandeur. D'une cellule à l'autre, les figures ne sont ni superposables, ni même semblables. Chaque champ a sa géométrie particulière, qui n'est valable que dans ce domaine, comme la géométrie euclidienne, elle aussi relative, ne vaut que dans le ressort d'une expérience visuelle directe à très courte portée.

Il y aurait bien à épiloguer sur ces remarques dont on peut d'abord conclure que le cinéma nous indique la relativité générale des notions d'espace. Quel qu'il soit, l'espace n'a aucune réalité absolue; il n'est qu'une convention de repérage, plus ou moins précise, plus ou moins facile, selon les conditions de la vision soit de l'œil, soit de l'objectif, comme selon l'habileté et l'habitude de l'esprit qui s'en sert. Rechercher une supériorité ou infériorité d'authenticité entre l'espace classique euclidien et l'espace elliptique cinématographique, n'a pas plus de sens que se demander si, sur un papier, un quadrillage millimétrique est plus ou moins vrai qu'un quadrillage centimétrique. L'important est de savoir que toutes les structures imaginables de l'espace sont imaginaires.

DRAMATURGIE DANS LE TEMPS¹

Nous tendons naturellement, et nous sommes depuis longtemps dressés par nos maîtres d'école, et les plus grands, à considérer l'espace et le temps comme deux catégories distinctes de valeurs. Ainsi, notre représentation mentale d'un mètre cube est parfaitement séparée de notre idée d'une seconde, parce qu'il nous semble que nous pourrions conserver indéfiniment présente à l'esprit l'image, par exemple, d'un stère de bois. Mais, dans la représentation cinématographique, le montage attribue obligatoirement à cette image d'un stère une certaine durée — c'est-à-dire une dimension de temps — de deux ou trois secondes. Le film ne sait pas figurer de grandeur spatiale, abstraite de toute mesure temporelle. Notre pensée dissèque les phénomènes selon l'analyse kantienne de l'espace et du temps. L'univers que nous voyons à l'écran nous montre des volumes-durées dans une perpétuelle synthèse de l'espace

1. *La Technique cinématographique*, 28 novembre 1946.

et du temps. Le cinéma nous présente, comme une évidence, l'espace-temps.

Tant bien que mal, nous avons fini par raccorder tous les temps divers de nos différentes expériences — psychologique, physiologique, historique, cosmique, etc. — au temps astronomique solaire, qui nous apparaît constant. Et, jusqu'à l'invention de l'accélééré, du ralenti et de l'inversé cinématographiques, nous étions incapables de concevoir ce que devient notre figure d'univers par modification de son rythme temporel. Mais, le cinéma crée, comme en se jouant, ces mondes qui paraissent inimaginables et où les vitesses du temps sont vingt fois plus lentes ou cinquante mille fois plus rapides que celles de nos horloges. Dans un documentaire sur la danse ou sur la vie d'une espèce cristalline ou botanique, l'écran nous décrit un monde partiel, pourvu d'un temps intérieur particulier, qui non seulement diffère du nôtre, mais encore peut être variable par rapport à lui-même : uniformément ou variablement accéléré ou ralenti. Entre les événements de l'un de ces mondes et ceux du nôtre, on voit bien qu'il est illusoire de chercher une simultanéité quelconque. Ainsi, le film nous introduit, par expérience visuelle, par simple évidence, à la compréhension d'une relativité extrêmement générale.

Ici, cette relativité se présente sous l'aspect, non pas d'une difficile expression mathématique, mais d'une métamorphose, souvent embellissante, toujours intéressante et instructive, de toutes les formes de mouvement. Le cavalier, le cheval, le danseur reçoivent du ralenti un surcroît admirable de grâce. Par l'accélééré, des minéraux deviennent vivants, des plantes se mettent à gesticuler, des nuages explosent et fleurissent dans le ciel comme feux d'artifice. Tel est le genre d'effets, à la fois profondément esthétiques et d'une importante signification philosophique, qu'on obtient en enrichissant l'image d'une sorte de relief dans le temps.

Cette découverte de la perspective temporelle s'identifie à la comparaison, devenue soudain possible, entre plusieurs vitesses de succession des événements, que le cinéma suscite et oppose au temps humain moyen, comme l'architecte place un personnage dans la maquette d'un monument pour permettre d'en juger les proportions. Car nous ne connaissons les choses que par leurs différences. Dans un monde monochromatique, où tout serait rouge, il n'y aurait pas de couleur, pas de rouge. Dans un système à température constante, il n'y aurait pas de température perceptible ni mesurable. Dans un univers à vitesse unique, le temps disparaîtrait. Si nous possédons une notion de temps, mais une notion assez confuse, c'est que, d'une part, les éléments de notre univers se meuvent à des vitesses différentes et, d'autre part, le rapport entre ces vitesses et les principaux mouvements témoins, ceux de la lumière et de la terre, demeure constant. Mais, le cinéma accomplit le prodige de déformer cette constante qui semblait un opérateur

intangible de la création; le cinéma divise et multiplie un rythme qu'on croyait unique et inopérable; en deçà et au-delà de la seule valeur que nous tenions encore pour absolue, le cinéma fait apparaître une échelle de temps, techniquement limitée par des conditions photographiques et mécaniques, mais déjà suffisamment étendue pour offrir, à l'esthétique et à la dramaturgie du film, de nouvelles possibilités de se réaliser de la façon peut-être la plus originale, la plus exclusivement cinématographique.

Par sa faculté de se mouvoir dans l'espace, le spectacle cinématographique s'oppose déjà, d'une manière, au spectacle théâtral, qui souffre d'être obligé de situer toujours l'action à la même distance du spectateur. Par son pouvoir de décrire les événements dans des rythmes temporels variés, le cinéma se trouve prêt à surclasser le théâtre d'une autre manière. Sans doute, on objectera que, depuis longtemps, depuis les *mystères* qu'on jouait au Moyen Âge, le temps théâtral s'est différencié du temps historique; que les tragédies classiques condensaient déjà vingt-quatre heures de temps réel en trois ou quatre heures de temps spectaculaire; qu'aujourd'hui, c'est toute la vie d'un homme que peuvent résumer trois actes de quarante minutes chacun. Mais, en réalité, il ne s'agit pas là d'une accélération, mais d'une discontinuité, d'interruptions dans le temps. Ces morceaux choisis de temps, que constituent les actes, se déroulent toujours à cadence à peu près normale. La supposée accélération, purement fictive, n'est censée se produire que pendant les entractes. Quant au ralenti, le seul moyen qu'a le théâtre d'en donner une sorte d'impression, c'est d'être très ennuyeux. A la scène, nous ne pouvons jamais apercevoir l'aspect que prennent les êtres et les choses dans un temps plus rapide ou plus lent que le nôtre. La dramaturgie théâtrale, qui ne dispose que d'une distance d'espace, est aussi à vitesse unique de temps. Seul, le cinéma peut jouer assez librement d'une multiplicité de perspectives à quatre dimensions d'espace et de temps.

Le cinéma met-il ce talent à profit? C'est une autre question. L'expérience la plus courante de la vie et l'usage de cent moyens graphiques d'expression nous ont habitués à comprendre les représentations les plus diverses et les plus hardies selon les trois dimensions spatiales. Aussi, une grande mobilité de l'appareil de prise de vues constitue-t-elle désormais un caractère acquis de la technique. Par contre, le temps, du fait de sa monorhythmie, est resté une notion à la fois floue et rigide, aux transformations de laquelle nous sommes fort peu entraînés. Ici, imitant le théâtre comme en bien d'autres domaines, le cinéma a surtout pratiqué l'accélération sous-entendue, exprimée par un sous-titre ou une réplique, qui informaient le spectateur de ce qu'entre deux séquences, vingt ans s'étaient subrepticement écoulés. Rarement un réalisateur s'est donné la peine de jeter, par-dessus une lacune du temps, le pont ne

fût-ce que d'un plan où un paysage fleuri s'enneigât peu à peu, où un jardin, en quelques secondes, ressuscitât de sa mort hivernale.

Sans doute, déjà en 1910, les opérateurs savaient tourner plus vite pour mieux montrer, pour ralentir à l'écran, l'exploit d'un cascadeur, ou retenir la main pour précipiter une poursuite et en accuser le comique. A très peu d'exceptions près, c'est à quoi se borne jusqu'aujourd'hui l'emploi dramatique des variations de temps dont d'assez nombreux documentaires démontrent pourtant l'étonnante valeur esthétique et psychologique. Dans *Le Dictateur*, Chaplin a utilisé ralenti, accéléré, voire inversé, pour donner plus de grâce et de fantastique à la scène de sa danse avec la mappemonde, à la fin de laquelle il grimpe, avec une irréalité agilité, sinon aux murs, du moins le long des rideaux d'une fenêtre. Là, le procédé, insistant sur la folie du personnage, a évidemment une portée dramatique. On ne peut lui reprocher que d'avoir été utilisé d'une façon tout à fait épisodique, en franche rupture de rythme avec l'ensemble du film. D'exemple à citer, d'un emploi continu du ralenti dramatique, je ne vois — et je m'en excuse — que *La Chute de la Maison Usher*. Ce film doit le meilleur de son atmosphère tragique et mystérieuse à l'emploi systématique d'un ralenti discret, du rapport de 1 1/2 ou 2, qui, non seulement permet de lire en détail, comme à travers une loupe, les gestes et les expressions, mais encore les dramatise automatiquement, les prolonge et les tient en suspens dans l'attente de l'événement. L'acteur peut jouer normalement n'importe quoi : il entre, va s'asseoir, ouvre un livre, le feuillette ; c'est la caméra qui, par simple multiplication de ce jeu, le pourvoit d'une intérieure gravité, le charge d'un secret inexplicable, en fait un fragment de tragédie.

On objectera qu'en ce qui concerne les plans dialogués, il ne leur est plus du tout permis de s'écarter de la cadence normale. Vaire ! A l'occasion du maniement d'une moviola, tout le monde a pu constater qu'un léger ralenti dramatise la voix encore plus puissamment qu'il ne le fait pour l'image. Il n'est certes pas impossible d'utiliser cet effet, sinon par enregistrement direct, du moins par le moyen d'un réenregistrement.

D'ailleurs, notre peu d'inclination à nous servir du pouvoir qu'a le cinéma de créer du beau, de l'étrange, du dramatique par variation du rythme temporel, ne tient pas surtout à des difficultés techniques, dont il n'y a guère d'insurmontables. La vraie raison de ce désintérêt est une inexpérience, une paresse, une insuffisance de notre esprit qui se trouve beaucoup moins habile que l'instrument cinématographique à concevoir des modalités de temps, différentes de celle dans laquelle nous sommes habitués et astreints à vivre. Ici, les facultés d'une machine dépassent celles de l'organisme, se montrent surhumaines. L'occurrence est loin d'être unique, car, entre autres, les lunettes, les microscopes,

les capteurs, compteurs, monteurs d'électrons nous proposent des figures d'espace que, naturellement, à l'aide de notre seule vue, nous étions bien incapables d'imaginer. Mais, depuis Galilée, cela fait quelque cinq siècles que les savants travaillent à assouplir, diversifier, enrichir notre conception de l'étendue, en en vulgarisant une infinité de schémas visuels. Or, le cinéma, qui ne date que de cinquante ans, est le premier appareil qui tente de nous faire voir des différences de temps, non plus transposées en valeurs d'espace, mais représentées en valeurs de ce temps même. Telle est, à n'en pas douter, la plus importante originalité du mécanisme à animer les images. Mais il faudra encore pas mal d'années pour que nous nous accoutumions à nous en servir couramment, pour que notre pensée apprenne à jouer aussi facilement du temps que de l'espace. Cet acquêt qui transformera une assise de la culture, l'homme le devra au film.

TISSU VISUEL ¹

Foncièrement, tout roman, tout poème, toute œuvre d'art à vrai dire, et tout film ne sont que du rêve organisé. Mais, le film reste — et de là sa puissance — le plus semblable au songe originel, dont il garde la forme principalement visuelle. Vision par vision, le découpage décrit, en fonction de la technique de réalisation, une rêverie dirigée, au cours de laquelle l'auteur, en quelque sorte, se projette mentalement à lui-même le film futur. Rêverie aussi précise, description aussi minutieuse que l'épure de géométrie qu'on dit aussi projective, d'après laquelle l'ingénieur voit d'avance la machine à construire.

Ainsi que toute rêverie, la rêverie filmée suit un tracé logique, d'ailleurs sommaire, qui rappelle l'ordre du langage parlé et écrit, c'est-à-dire le schéma rationnel général de l'esprit. Ainsi, pour dépeindre et grouper les événements selon leur ordre de coexistence ou de succession, le découpage se scinde en séquences ponctuées, dont chacune correspond à un chapitre, ou un alinéa, ou une strophe. A leur tour, les séquences se subdivisent en plans qui ont la richesse de phrases ou de propositions, car chacun d'eux porte la valeur expressive de vingt, cinquante ou cent mots, pris dans leur sens complexe et particulier, résultant de leur combinaison dans le groupe. Cette complexité de signification de l'image, le spectateur la saisit immédiatement — sans avoir le besoin, ni le temps, d'en dissocier puis d'en réajuster les éléments — bien plus par intuition et émotion que par analyse et déduction logiques.

S'il arrive si souvent qu'un public très simple comprenne parfaitement chaque plan d'un film, tout en restant incapable de suivre le fil du récit, c'est justement qu'il n'est presque pas besoin de raisonnement pour lire une image prise isolément, alors qu'il en faut, ne serait-ce qu'un peu,

1. *La Technique cinématographique*, 29 mai 1947.

pour se rendre compte des liaisons qui existent entre les différentes vues. Surtout, quand ces liaisons sont d'une logique supérieure à celle d'une pure apposition, comme cela arrive chaque fois qu'elles sous-entendent, d'un plan à un autre, un rapport, direct ou indirect, de cause, de fin, de circonstance, alors qu'il n'existe pas, au cinéma, de conjonctions-guides pouvant indiquer précisément le rapport dont il s'agit. Sans doute, il y a, à l'écran, des moyens de conjonction — fondus-enchaînés et volets de mille formes —, mais qui peuvent recevoir, chacun, presque toutes les significations imaginables de coordination et de subordination, entre lesquelles, seul, le contexte décide. D'ailleurs, comment ces liens pourraient-ils s'être spécialisés, puisque — de même qu'une image cumule la valeur d'une foule de mots — un plan adverbial porte, en général, un sens multiple : de temps et de lieu, d'addition et d'exclusion, de conséquence et de manière, etc. La richesse des termes de la langue visuelle est cause, à la fois, de l'extraordinaire précision concrète de ce mode d'expression et de la difficulté qu'il éprouve à abstraire des signes généraux, capables de s'ordonner sans polyvalence, sans flou, sans équivoque, selon une logique un peu fine.

Il importe donc, d'abord, de limiter rigoureusement l'image — qui a toujours tendance à dire tout et trop à la fois, l'utile et l'inutile — à ne montrer que ce qui est nécessaire et suffisant pour provoquer l'émotion souhaitée et pour permettre l'intelligence du développement dramatique. Ensuite, entre les plans, c'est avec la même stricte économie, qui deviendra clarté, qu'il y a lieu d'établir des liaisons syntaxiques, en les rendant aussi univoques que possible. Ainsi, par une mesure, non pas d'impossible abstraction, mais d'épuration du sens de chaque image, dépouillée d'une partie de son superflu, et par une règle d'assemblage d'une rudimentaire logique, on combat le grand défaut congénital du langage visuel : la confusion par excès de données, par surdétermination, aboutissant à une multiplicité d'interprétations douteuses et aléatoires, comme dans le rêve.

A bien dire, l'organisation du découpage n'a, jusqu'ici, à se conformer qu'à une espèce de prélogique ou superlogique, beaucoup plus simple et plus générale que la logique grammaticale; à un jeu d'algorithmes universels, se rattachant plutôt à la logistique, à l'« art combinatoire » de Leibniz, qui contrôle la légitimité raisonnable de tout enchaînement d'idées par un calcul enfantin.

La règle qui veut que l'image ne présente que les éléments dramatiquement ou poétiquement significatifs, apporte une première détermination spatiale des plans (distance et angle des prises de vues). L'esthétique seule, la photogénie, ne suffit qu'exceptionnellement à justifier la présentation d'un personnage ou d'un objet dans une perspective ou dans une dimension inhabituelles. Plus encore au cinéma qu'en littérature, le style qu'on peut appeler normal est un style impersonnel, objectif, don-

nant du monde l'aspect le plus fréquent, à hauteur d'homme, dans les limites de netteté d'une saine accommodation : vision moyenne, dans laquelle viennent se faire oublier tous les aperçus extraordinaires, et qui fatigue le moins l'esprit, en ne l'obligeant pas à déchiffrer de vieilles ressemblances sous d'aberrantes déformations. Peu de spectateurs acceptent d'être arrachés à cette paresse, pour voir une image que la plupart jugeront seulement bizarre, s'ils n'en sentent pas, au moins confusément, l'utilité pratique.

Or, cette utilité peut et doit apparaître, et devenir même une nécessité, quand, par exemple, l'objectif en vient à détourner, en plan immense, une phalange d'un doigt qui laisse une empreinte accusatrice, ou, à ras du sol, l'arrivée d'une roue de locomotive sur un rail déboulonné. La disposition de ne montrer que ce qui doit être vu, et de la façon dont cela peut être le mieux vu, constitue une justification indiscutable et autorise et, même, invite déjà les images à la plus grande variété. Une licence supplémentaire, non moins déterminée quoique plus facultative, peut être accordée à un souci d'exactitude, déjà subjective, lorsqu'à l'écran se figure un monde, non pas tel qu'il est vu par un système optique anonyme et neutre, par un œil standard, mais tel qu'il apparaît au regard, personnellement caractérisé, soit de l'auteur lui-même, soit de tel ou tel protagoniste. Aux yeux d'un voyageur en mouvement, les paysages sont mobiles; d'un ivrogne, les maisons penchent; d'un vaincu, le vainqueur devient un hercule géant.

Toutes ces justifications de la différenciation des images sont elles-mêmes justifiées par la crainte de ce qu'un acte d'arbitraire, non pas du prince, mais du réalisateur, ne rappelle soudain l'existence et l'activité de la caméra, interposée entre les spectateurs et la réalité, et ne trouble l'essentielle opération magique du *make believe*, du faire-accroire. Mais, aussi bien, c'est le style impersonnel qui, par sa monotonie et la fixité de son point d'attache, peut trahir le mensonge instrumental. Au jugement d'un public accoutumé à une technique assouplie, une longue séquence d'images normales ou l'intrusion d'un plan impersonnel dans un dialogue vu tantôt par l'un, tantôt par l'autre des interlocuteurs, signale la présence d'un opérateur aussi fortement que peut le faire la plus audacieuse des interprétations.

Soumise en surface et dans ses grandes articulations à un certain formalisme logique, la substance vive du film apparaît cependant comme un tissu onirique et poétique, dont la cohésion intime n'est pas tellement d'ordre raisonnable. Être hybride, le cinéma est un jeu pour grandes personnes, analogue, en son principe, aux jeux d'enfants : il transfigure des aperçus de la réalité et les emploie, poétisés et dramatisés, à stimuler et à user un dynamisme sentimental superflu. La littérature, le théâtre sont des jeux de même utilité, mais, comme ils se jouent d'avantage dans le domaine logique de la parole, ils ne peuvent mettre en

branle que moins directement la rêverie, cet exutoire naturel des passions sans emploi. Au contraire, le film, quand il procède plus par images, par sons et bruits musicaux que par dialogues, s'adresse presque immédiatement, grâce à son illogisme, à l'illogisme de la vie affective, pour en éveiller et en absorber l'activité.

Cet illogisme du cinéma apparaît dans les liaisons analogiques, qui doivent le plus possible doubler les rapports logiques entre les séquences. Un découpage cherche toujours à apparenter l'image finale d'une séquence et l'image initiale de la séquence suivante (ou, sinon les images, les sons, ou encore une image et le son de l'autre) par n'importe quelle ressemblance ou opposition visuelle ou sonore, par contiguïté dans le souvenir, par symbolisation, par toute chance d'association de sentiments. En effet, dans la raideur d'une transition purement logique, la rêverie du spectateur que le film a mis dans un état voisin de l'hypnose, risque de dérailler et de se rompre, si on n'assure pas le virage par un contre-rail du type onirique, par un garde-rêve.

Il existe donc une continuité paralogique, visuelle ou visuelle-sonore, qui exige d'être suivie, et non seulement dans le passage entre deux séquences, mais encore à l'intérieur de chacune de celles-ci. Cette unité — la seule, à vrai dire, dont un film ne puisse se passer — est à la fois une affaire de sens et de sentiment. Pour que persiste, intact, l'enchantement dans lequel le spectateur vit une autre existence, il faut que le regard passe d'une image à une autre sans aucun heurt, sans prendre même conscience du raccord. C'est question d'harmonie dans les dimensions, les angles, les directions et les vitesses des mouvements juxtaposés. Et quelque forme commune, un souvenir du champ dans le contre-champ, ne serait-ce qu'une fumée de cigarette, fait comme une passerelle, sur laquelle l'œil glisse d'un plan à un autre, sans se trouver dépaycé. Quand c'est impossible, le trait d'union est donné à l'oreille par un chevauchement de sons. Ici, de même que dans le rêve, un hiatus dans le tissu des représentations constitue un prodrome, une menace de réveil.

L'autre aspect de l'indispensable continuité illogique, enchaînant, les uns aux autres, tous les plans d'une série, est sentimental. Et cette connexion émouvante domine et, au besoin, peut remplacer toutes les autres. Elle constitue si bien le ciment par excellence de tout assemblage dramatique de vues qu'elle fait apparaître comme parfaitement ordonnée et homogène une suite de plans qui ne seraient qu'un coq-à-l'âne, s'ils ne s'accordaient exactement à communiquer au spectateur et à entretenir en lui la même qualité d'émotion. Ainsi, des images (moineaux picorant des miettes sur le rebord d'une fenêtre, métier à broder, mains préparant une tartine de confiture, piano fermé et poussiéreux, etc., ou commères au lavoir, serrure d'une porte qu'on ferme à double tour, enfants capturant et tourmentant un chat, postière examinant une lettre

avec suspicion, banc vide à l'église, etc.) cessent de sembler disparates, dès qu'on en saisit la concordance sentimentale (regret d'une morte ou hostilité d'un village à l'égard d'un de ses habitants). Là encore, le film se construit selon le principe architectural du rêve, dont les représentations valent et se groupent moins d'après leur sens propre que d'après leur sens figuré, tel qu'il se trouve attaché à un certain climat affectif.

Cette idéalisation sentimentale de l'image n'est pas une abstraction générale, mais une symbolisation particulière à chaque cas, à chaque scénario. Symbolisation qui permet de pousser l'interprétation photographique des aspects courants de la réalité beaucoup plus loin que n'y autorise la seule règle logique, définissant le plan comme la figure nécessaire et suffisante, formée par un certain œil dans une position physique et un état de fonctionnement déterminés. Cependant, on peut aussi complètement se passer d'une déformation des apparences. Même photographié de la façon la plus banale, un objet peut recevoir du contexte un sens tout à fait singulier : tartine de confiture = grand-mère. En général, toute allégorisation sera d'autant mieux acceptée qu'elle apparaîtra davantage comme un produit spontané, imprévu, de l'existence de certaines images antérieures. Et il serait bien difficile d'utiliser sans fausseté ni ridicule de vieux emblèmes passe-partout (cœur d'amour, ancre d'espérance, crâne de mort, etc.) incompatibles avec le réalisme de l'image cinématographique.

Toute l'analogie qu'on découvre entre les arrangements d'un découpage de film et les ordonnances d'un rêve ou d'une rêverie, risque de faire accuser la langue de l'écran d'être particulièrement trompeuse et mensongère. Bien plutôt, cette analogie montre l'amplitude du réalisme cinématographique, qui est à la fois extraverti et introverti, et qui, mieux qu'aucun autre, peut donner des descriptions convaincantes des deux mondes : extérieur et intérieur. Car il existe aussi une réalité psychique, et plus sûrement même que physique. C'est pour obéir au réalisme mental — peut-être le plus réel — que le film ose si largement transposer les significations des formes, substituer gens et choses, les uns aux autres, employer la partie pour le tout, en faisant le tout moindre que sa fraction, rendre l'objet sensible et actif, représenter tout fragment de l'univers sous un jour profond de mélodrame.

Assurément, le spectateur, depuis si longtemps dressé à subordonner, sinon à étouffer, l'illogisme de sa vie la plus intime, au profit de la logique de ses relations extérieures, se trouve parfois surpris de se sentir ramené par l'écran à sa plus vieille, sa plus naturelle et plus puissante façon de s'émouvoir et de penser. Si engageante, si aisée que puisse être la voie, ouverte par le cinéma, par laquelle l'esprit éprouve actuellement le besoin, sans doute salutaire, de se dégager d'un excès d'habitudes rationnelles, le réalisateur doit encore précautionneusement doser les archaïsmes de rénovation romantique. Néanmoins, ce rajeunissement

de l'âme, réorientée pour un temps vers ses fonctions primitives, constitue certainement le but essentiel de l'art cinématographique, et un découpage témoigne de la compréhension de cette fin, dans la mesure où il utilise, de plain-pied, l'enchaînement et l'interprétation des images selon ce qu'on appelle la logique du sentiment.

On pense volontiers que le cinéma pur n'est plus qu'un article de cinémathèque, qu'un vestige de l'époque du muet. Pourtant, en fait, il n'a jamais existé et il n'existera jamais, plus ou moins apparent, plus ou moins proche de sa solution, qu'un seul problème de cinéma : celui de l'expression de toute chose, du monde extérieur comme du monde intérieur, en termes cinématographiques, c'est-à-dire en termes de mouvement. Ce qui est exactement la donnée du cinéma pur.

Au temps du muet, le cinéma ne pouvait représenter que l'aspect visuel du mouvement. Il s'agissait donc, alors, de tout exprimer, l'objectif comme le subjectif, autant que possible, uniquement par l'image. Ainsi, le sous-titre devint le grand ennemi qu'il fallait exclure des films, parce qu'il n'était pas à proprement parler une vue et parce qu'il introduisait les mots, éléments d'un autre mode d'expression, d'un autre langage, accordé à la vitesse très inférieure d'un autre système de pensée que la pensée par représentations visuelles. En quelques secondes de présence à l'écran, une image animée montre, comme simultanément, cent qualités d'une chose et l'action de cette chose et la cause, le but, le résultat, les circonstances de cette action. Pour décrire ce spectacle quasi instantané, la parole qui doit choisir analytiquement substantifs, verbes, adjectifs, et qui doit les assembler logiquement en sujets, compléments directs, indirects, déterminatifs, circonstanciels, en propositions principales, coordonnées, incidentes, relatives, emploie au moins quelques minutes, c'est-à-dire un temps au moins soixante fois plus long. Encore, cette description verbale s'avère-t-elle toujours entachée d'erreurs et de lacunes, d'imprécision et de froideur. Une image, même peu mouvementée, éveille donc une vie mentale beaucoup plus riche et plus rapide que celle qu'un groupe de mots peut nourrir dans le même laps de temps. D'où cette impression de lenteur, par laquelle nous ont surpris les premiers films parlants, vers 1928.

La pensée verbale est lente, parce qu'elle est une symbolique compliquée, formée d'éléments abstraits, qu'il faut assortir par analyse aux données de la réalité sensible et grouper selon la logique grammaticale, selon laquelle ils pourront être déchiffrés par l'auditeur ou le lecteur. Non seulement ces opérations d'abstraction, d'analyse, de construction logiques exigent du temps pour s'effectuer, mais encore elles interposent,

LE CINÉMA PUR ET LE FILM SONORE¹

1. *La Technique cinématographique*, 3 octobre 1946.

entre un spectacle et l'émotion que ce spectacle peut provoquer, un réseau de transmission qui traverse la raison et où la critique trouve lieu de s'exercer et d'agir comme une résistance diminuant l'intensité d'un courant. Chacun sait qu'il peut être bouleversé par la vue d'un accident dans la rue, alors qu'il n'aurait pas seulement sourcillé en lisant le compte rendu dans son journal. L'image correspond donc à une espèce de pensée et plus rapide et plus émouvante que la pensée qui correspond aux mots.

L'affinité entre l'image et le sentiment est une affinité de rythme. Ces quelques secondes, pendant lesquelles une image se maintient à l'écran et qui ne suffisent pas à la saisir dans le langage raisonnable des mots, sont amplement suffisantes pour que le spectateur en soit ému, pour qu'il en acquière une connaissance sentimentale, complète et efficace. C'est que, dans le domaine des sentiments, les variations se produisent à une cadence beaucoup plus rapide que celle à laquelle s'élaborent les transformations de la pensée raisonnée. Et l'émotivité du spectateur se trouve capable d'utiliser immédiatement les suggestions dramatiques, apportées par le déroulement du film, avant que celles-ci aient pu être interceptées par le filtre-frein de la raison. D'où la prodigieuse force de conviction qui rayonne de l'écran.

Telles sont, très sommairement, les justifications du cinéma pur, dans la catégorie du muet. Et, assurément, si on pouvait constituer, à la manière du cinéma, un langage visuel d'usage individuel et généralisé, si chacun portait, dans sa poche, au lieu de stylo, un petit appareil capable d'enregistrer et de projeter aussitôt toutes les images de la pensée, l'humanité disposerait d'un moyen de s'entrecomprendre, si miraculeusement précis et rapide, subtil et complet, qu'après de lui, la parole et l'écriture paraîtraient de barbares survivances.

Cependant, l'image se trouva tout à coup capable de se faire aussi entendre. La sonorité du film fut, d'abord, utilisée surtout musicalement, ce qui n'apportait qu'un perfectionnement à l'usage établi de faire accompagner toute projection par un orchestre ou un piano mécanique. D'ailleurs, la musique de l'image, comme l'image elle-même, s'adresse presque directement au sentiment du spectateur-auditeur, et l'union de ces deux agents d'expression peu rationnels constitue un couple d'action équilibrée, synchrone. Cet équilibre et ce synchronisme se trouvèrent détruits quand le film devint « 100 p. 100 parlant » dans son enthousiasme de se sentir soudain guéri de son mutisme. Cela fit un étrange et disparate véhicule de la pensée, dont l'une des roues, celle de la parole, tournait quelque soixante fois plus lentement que l'autre, celle de l'image. Il fallait évidemment que ces deux rythmes finissent par s'harmoniser tant bien que mal, en se subordonnant plus ou moins, un des deux à l'autre. Le lourd héritage spirituel du rationalisme classique, la vieille influence de la culture parlée et écrite, la facilité et

les bénéfices qu'offrait aux réalisateurs l'imitation du roman et du théâtre, l'emportèrent sur le peu d'utilité pratique apparente, sur l'inexpérience et l'inorganisation du jeune langage visuel, suspect de ne pouvoir servir à faire que de la très subtile poésie, de s'apparenter au rêve, cet ennemi numéro un de notre civilisation extravertie. Sauf exception, le rôle de l'image se trouva réduit à celui de porte-parole, de tissu conjonctif, chargé seulement d'assurer la liaison entre les mots.

Ainsi, après 1930, le cinéma pur semblait voué à une totale disparition. Les mots s'offraient en abondance pour éviter aux imagiers du film tout effort d'invention. Quant à ce profond et fugace indicible que l'image parfois avait réussi à capter, le lourd, lent et rigide système de la parole l'écrasait, le rejetait dans les limbes où il avait bien l'habitude de végéter. A l'intérieur de ses vues comme dans le rythme selon lequel celles-ci s'articulaient entre elles, le film avait perdu de son originalité foncière, de sa qualité primordiale, de sa faculté de créer ou de suivre un mouvement de pensée très rapide.

Ce n'est certes pas que la parole puisse, ni doive, être exclue du film. Mais, il fallait corriger cette paresse, dans laquelle on ne cherchait plus à s'exprimer plus vite et plus finement que par le moyen des mots et au-delà d'eux; dans laquelle on souscrivait à leur prétention de tout dire et d'être les seuls à pouvoir le faire. A la nécessité de cette réforme, le cinéma obéit depuis quelques années, en produisant un peu moins de ces films qui sont des dialogues perpétuels, d'une fausseté brillante, pour réaliser aussi des œuvres où la parole se trouve à peu près ramenée à la place qu'elle occupe dans la vie réelle. Place incontestablement importante, mais limitée et, même, très limitée : celle d'un sous-titrage modéré dans un ancien film muet.

Chez quelques réalisateurs, on observe même une tendance à revenir à la suprématie franche de l'image. Cependant, cette image, on ne la supporte plus muette, ni même continuellement accompagnée d'un flux musical, dont l'artifice, le mensonge, sont choquants. Aussi, les films très peu dialogués font davantage appel, pour meubler leurs silences, à des ambiances de bruits. Encore maladroitement ou timidement employée, cette ressource mérite d'être exploitée à fond, car elle fait partie, comme l'image, du domaine essentiellement cinématographique. De même qu'une vue, un bruit s'adresse à l'imagination avec une rapidité directe qui ne nécessite ni ne permet guère la mise en branle de la raison critique. Si celle-ci intervient, c'est après coup et, en général, trop tard, sur une représentation déjà formée et qui, déjà, a résonné dans la mémoire, a éveillé une émotion. L'image et le bruit agissent de façon synchrone, atteignent simultanément leur représentation mentale, alors que la parole, quand elle n'est pas traitée seulement comme intonation (ce qui, pratiquement, arrive plus souvent qu'on ne croit), se trouve encore en train de traverser le mécanisme de décryptage

logique, sans le jeu duquel elle ne peut rien représenter ni émouvoir personne.

Dans son grand rôle de découvreur de la mobilité, l'instrument cinématographique est aussi capable de révéler des mouvements sonores que des mouvements visuels. Si nous tendons à accorder plus d'intérêt à ces derniers, c'est, d'une part, que le cinématographe se trouve, actuellement encore, mieux outillé pour les décrire finement; c'est, d'autre part, qu'en général, chez l'homme, la vue l'emporte sur tous les autres sens. Mais, le domaine du cinéma pur embrasse et l'image et la piste sonore, où la pierre d'achoppement est la même : le mot, écrit ou prononcé, parce qu'il est, en lui-même, une forme de pensée, sinon tout à fait figée, du moins très visqueuse.

VOIR ET ENTENDRE PENSER¹

Depuis quelque vingt ans, la production reste dominée par ce mal-entendu, dans lequel on tient le film pour un moyen, non d'exprimer la pensée, mais de reproduire la parole. Erreur qui est corollaire d'une autre, encore répandue par les régents de collège, dont beaucoup soutiennent qu'il n'y a pas de pensée sans mots. Une part de nos réflexions constitue, il est vrai, des monologues intérieurs que, dans des moments de trouble, nous pouvons aller jusqu'à marmonner. Mais, au-dessous de cette pensée verbale, d'autant plus cohérente logiquement qu'elle est plus consciente et plus proche de sa réalisation orale ou graphique, il existe une vie mentale plus intime, moins consciente, mais extrêmement active, où les images jouent un très grand rôle. Ainsi, le souvenir émouvant d'un ami, d'une journée de vacances, d'un deuil, c'est d'abord une galerie de tableaux vivants, portraits et paysages, conservés par la mémoire, retouchés par l'oubli. Les mots ne s'accrochent que plus tard à ces éléments visuels, dont, souvent, ils ne parviennent que très imparfaitement à rendre le climat affectif. La pensée par images n'est donc pas réservée au rêve, à la rêverie, au délire; elle fait partie de la vie banale, diurne aussi bien que nocturne, de l'âme, et cela de façon si continue qu'il faut de l'attention pour l'apercevoir et y reconnaître l'assise de la pensée verbale.

Lorsque le cinéma muet voulut préciser la psychologie des personnages de ses fictions, il usa et abusa d'abord du sous-titre, puis il se servit du gros plan, enfin il découvrit qu'il se trouvait tout naturellement apte à représenter, par les images de l'écran, les images de cette pensée profonde qui sous-tend les mots. Les premiers *back-shots*, ou vues de souvenir, apparurent dans quelques films américains, avec la caractéristique d'un flou qui, comme un italique, marquait que ces plans ne se situaient pas au même niveau d'objectivité que le reste de la séquence.

1. *La Technique cinématographique*, 31 octobre 1946.

Ainsi, à l'opéra aussi, Faust voit Marguerite à travers un tulle. Par une recherche analogue de vérité intérieure, Gance montra, dans *La Roue*, l'obscurcissement et la disparition progressifs des formes dans la vision d'un homme devenant aveugle. Chez certains réalisateurs, ce devint un souci constant d'accorder la technique de la prise de vues, à l'état d'esprit du personnage censé voir ce que voyait le public. Procédé tout à fait légitime, si légitime qu'il est devenu banal.

Cependant, le vrai problème — celui de la mise à l'écran, dans leur authentique illogisme, des associations de la pensée par images visuelles — n'avait été, jusque-là, qu'à peine effleuré. Soudain, sous l'influence du surréalisme, quelques auteurs purent réaliser quatre ou cinq films où ils prétendaient décrire un spectacle et un drame purement mentaux. Les images ne devaient plus raconter ce qu'un héros faisait ou disait, mais ce qu'il pensait, tout ce qu'il pensait, en respectant le désordre apparent de cette activité psychique. Mais le public, saturé de logique verbale, exigeait qu'un drame ou une comédie fussent construits, dans tous leurs détails, comme une suite de théorèmes, et que l'arrestation de l'assassin ou les fiançailles des amoureux pussent être déduites, point par point, avec la rigueur d'un *Ce Qu'il Fallait Démontrer*. Et les représentations du dernier film surréaliste furent arrêtées par ordre de la Préfecture de Police, sous prétexte d'obscénité. En réalité, il s'agissait de mettre fin à une offense faite, non pas tant à la morale, qu'à une vieille parente de celle-ci, contemporaine d'Aristote : la logique formelle. Ainsi, peu avant le triomphe du film parlant, le rationalisme verbal marquait déjà une première victoire et, déjà, jetait l'interdit sur le romantisme du discours purement visuel.

Nos ancêtres, qui inventèrent de parler, restèrent longtemps émerveillés de la puissance du mot. Il suffisait de prononcer : Fais! Donne! Porte! pour qu'une chose fût faite, donnée, portée. Assurément, c'était magique. Lorsque, à l'âge d'environ trente ans, le film se trouva guéri de son mutisme, il se prit à croire, lui aussi, à la sorcellerie des paroles et à leur pouvoir de tout créer : le décor et le fait et l'âme des personnages. Pourquoi tant peiner à vouloir exprimer quelques bribes de pensée visuelle, quand la pensée verbale semblait couler d'elle-même en dialogue ou en monologue? A quoi bon s'attarder à l'incertaine recherche d'un nouveau langage optique, quand les vieilles langues sonores offraient à l'image animée toutes leurs sûres commodités?

Cependant, il est assez rare que nous pensions à haute voix, si nos réflexions ne sont pas destinées à être immédiatement transmises à quelque interlocuteur. Et le monologue type — celui de l'acteur qui occupe seul la scène ou qui parle à part — constitue une fausseté choquante, même dans la convention théâtrale. La dramaturgie cinématographique, qui n'est pas sans conventions, mais qui, toutefois, suit de plus près la

réalité psychologique, a vite reconnu qu'à l'écran ce monologue-là prenait figure de scandale comique.

D'autres films ont proposé une forme de monologue plus intérieure, plus proche de la vérité. Ici, c'est un médecin qui fait une tournée matinale dans son quartier, et des remarques banales lui viennent à l'esprit : « Mais, bon Dieu, pourquoi ai-je donc fait ce nœud à mon mouchoir?... Encore un gosse qui ne trouve pas la vie à son goût. Dans un sens, je serais plutôt de son avis... Ah! j'y suis, il ne fallait pas oublier l'anniversaire du petit Colter... C'est ça... lui acheter un petit cadeau... un jouet... » Mais, ces réflexions, si l'attitude et l'expression du docteur s'y accordent, sa bouche ne les prononce pas. Le public les entend murmurées par la voix très assourdie du promeneur, par une voix à peine parlée et qui peut donner l'illusion d'une voix seulement pensée. Ailleurs, le même procédé fait entendre, en sourdine, la supplication d'une femme dont tout le visage prie, mais dont les lèvres restent immobiles. Ce n'est là, certes, qu'un artifice, mais artifice d'un effet vraisemblable. Et, à l'origine de ce système, ne faut-il pas situer cette scène de *Jean de la Lune*, où le roulement d'un train se forme en rythme, dans lequel l'oreille déchiffre quelques mots qui obsèdent la pensée du voyageur.

Ce vieil exemple tiré de *Jean de la Lune* montre peut-être le meilleur et le plus délicat emploi du procédé. Car, ici, le danger est d'en vouloir trop faire dire à la pensée verbale sur le modèle du discours parlé. Bien que plus logique que la pensée par images, la pensée qui s'organise en mots reste encore plus éloignée de l'ordonnance du langage oral, que celle-ci ne demeure, elle-même, éloignée de la parfaite rectitude géométrique de la phrase écrite. Louvoyant sans cesse autour de ses buts; directement lié à la fantaisie de sa génitrice, la pensée visuelle; innombrablement modifié, dérouté, enrichi par les interférences de ses extérieurs et de la *cénesthésie*, le verbe intérieur possède une démarche beaucoup plus sinueuse, plus intermittente, plus disparate que, par exemple, les réflexions du médecin, plus haut citées, ne voudraient le faire croire. Bien que prononcé à mi-voix, le monologue du criminel qui, dans le *Jour se lève*, à quelques paroles ayant trait à son forfait, mêle des bribes d'un texte que son regard cueille machinalement à la surface d'un vieux journal, représente plus véridiquement un agencement réel de mots pensés.

Entre l'ordre logique du discours composé pour être dit ou lu et la relation prélogique d'une série spontanée d'images, il y a une infinité de formes intermédiaires de pensée, plus ou moins verbalisées et rationalisées, en même temps que, moins ou plus, visualisées et sentimentalises. Réellement, la pensée n'existe qu'à cet état mixte d'images et de mots, de raisonnements et d'émotions. A son ambition chimérique de tout vouloir traduire par l'image, le film muet avait l'excuse de ne pas

savoir parler, d'être dépourvu de l'instrument nécessaire à l'expression de l'esprit de géométrie. Mais, le film sonore serait impardonnable, s'il s'égarait à prétendre convertir toute la vie de l'âme en mots; s'il oubliait qu'il a conservé le moyen d'exprimer, par l'image, l'esprit de finesse.

Dans les découpages actuels, on remarque que la colonne de droite, servant à la notation de l'enregistrement sonore, porte souvent un texte beaucoup plus développé que celui de la moitié gauche de la page, moitié qui est réservée à la description de l'image. D'où on pourrait croire que l'agencement de tous les éléments sonores d'un film se trouve, d'habitude, préétabli avec le plus grand soin et dans le plus grand détail.

Mais, en fait, des trois moyens sonores — bruit, musique, parole — cette dernière, presque seule, remplit de son importance toutes les prédispositions du découpage. Dans ce flux du dialogue, c'est rarement qu'on rencontre la maigre indication d'un bruit de porte qui se ferme ou d'une auto qui démarre, la vague suggestion de quelque accompagnement musical. Et la valeur-atout de la parole, telle qu'elle est apparue dans le cinéma, il y a quelque vingt ans, et telle qu'elle règne encore dans beaucoup de films, coupe toutes les autres valeurs d'image et de son, en leur imposant sa propre démarche qui, même dans les textes le plus habilement désordonnés, reste réglée sur la logique grammaticale. Ainsi, il a pu sembler que le parlant rendait inutile toute construction de découpage, autre que celle donnée d'avance par la coupe des répliques et des phrases. Si, tout de même, on admet qu'il y a parfois des modifications à apporter à la régularité de ces césures syntaxiques, ce sont fantaisies que, selon ce système, on remet à un hasard ultérieur, celui du montage.

Cependant, ce double emploi, synchrone et équivalent, de l'image et de la parole produit nécessairement une impression de monotonie, d'ennui, de vide dans l'esprit du spectateur-auditeur qui n'est ni si distrait, ni si borné, qu'il soit obligé simultanément de voir ce qu'il entend et d'entendre ce qu'il voit, pour le comprendre. Pour que l'œil et l'oreille, quand ils concourent à l'édification d'une donnée, n'aboutissent pas à un pléonasme vicieux, il faut que le travail, imparti à chaque sens, soit bien différent. Dans ses *Mémoires*, Casanova juge, comme l'une des plus graves stupidités, le fait, pour un amant, de dire : « Je t'aime » à la femme qui se voit aimée. Mais, c'est une faute que neuf films sur dix commettent dans neuf plans sur dix.

On ne comprendrait pas, non plus, l'intérêt qu'aurait un pianiste à frapper continuellement, des deux mains, exactement les mêmes notes, à une ou deux octaves d'intervalle. Le jeu de l'image et de la parole,

LE CONTREPOINT DU SON¹

de la vue et de l'ouïe, peut et doit aussi réaliser une sorte de contrepoint à deux parties, dans l'harmonie de significations plus complexes, qui constituent évidemment le véritable art d'un langage à deux registres d'expression. Il ne sert à rien qu'un homme qu'on voit venir, dise : « Je viens. » Mais, si en l'entendant dire qu'il vient, on voit le personnage faire des efforts pour ne pas aller ou se préparer à n'aller que dans des intentions particulières, restreignant ou amplifiant ou changeant le sens des mots « Je viens », voilà le public intrigué, occupé à comprendre, obligé, comme dans la vie réelle, à combiner et à accorder les discordances des sens en une leçon valable. Ainsi un certain degré de contradiction entre l'image et la parole, de mensonge entre l'œil et l'oreille, paraissent nécessaires pour qu'un découpage puisse offrir l'occasion d'un exercice intellectuel suffisamment prenant et d'une illusion suffisamment convaincante et émouvante de la réalité. La règle ne vaut d'ailleurs pas que pour le public : tous les acteurs savent que la sincérité d'un personnage, le pléonasme de mots et de gestes synonymes, font les rôles difficiles, plats, ingrats, tandis que le mensonge dans un caractère dont l'action, le visage, la voix se trouvent en perpétuelle divergence crée les « rôles en or ».

Qu'on voie une porte se fermer à l'écran, sans entendre le bruit de cette fermeture, cela paraît une négligence, une faute. D'autre part, si le bruit accompagne fidèlement l'image, on trouve, à cet effet trop simple et inutile, un air de naïveté, presque de niaiserie. Une solution acceptable consiste à donner le bruit seul, sur une autre image, par exemple celle du dialogue qui se poursuit après le départ de l'un des interlocuteurs. Ainsi, comme la parole, le bruit doit être souvent dissocié de l'aspect visuel du phénomène dont il dépend, quand il n'y ajoute pas de signification particulière. Les appréciations esthétiques, bien qu'on les croie volontiers désintéressées, sont en réalité toujours fondées, en dernier ressort, sur un critère d'utilité.

C'est pourquoi aussi ce bruit de porte, qui double stupidement l'image, peut devenir prodigieusement intéressant et éloquent, si on parvient à lui donner un accent qui ajoute à la tension dramatique. Cette dramatisation d'un son peut être obtenue soit simplement par la place remarquable où on le situe dans l'action, soit par une interprétation acoustique, une déformation, de ce son lui-même. L'un et l'autre procédé reviennent à douer l'élément sonore d'un certain caractère d'irréalité ou, pour mieux dire, de réalité supérieure, mentale et poétique, de surréalité. Ainsi se manifeste — d'ailleurs depuis peu de temps et encore faiblement — une tendance à personnaliser la représentation sonore, à la rendre capable de fidélité subjective, de vérité psychologique, de façon analogue à celle dont on a déjà beaucoup mieux réussi à obliger l'image à être, s'il le faut, une image pensée.

1. *La Technique cinématographique*, 12 juin 1947.

Des films commencent à apparaître, où l'on découvre le murmure d'une idée, le chuchotement de mots-souvenirs, l'étrange ampleur des phrases qu'on jurerait avoir entendues, mais qui n'ont jamais été prononcées. La voix du cinéma s'efforce difficilement, lentement, de devenir une voix tout à fait humaine, dont la résonance ne dépend pas seulement du décor, mais encore de l'âme, où il y a aussi des échos de cathédrale et des sourdines de crypte. Bien plus, et bientôt, tous les êtres, tous les objets pourront parler. Il appartient aux scénaristes de stimuler les opérateurs du son à saisir la voix — qui existe — d'un nuage qui passe, d'une maison qui se réjouit, de l'herbe qui pousse.

Certes, ce langage inarticulé des choses n'est, la plupart du temps, pour notre oreille, qu'un bruit neutre ou crispant, composite et confus, parfois à peine perceptible. Comme notre vue, notre ouïe ne jouit que d'un pouvoir séparateur limité. Les indentations de la marge sonore chantent trop de cris à la fois, emmêlés, comprimés, écrasés les uns sur les autres, dans un brouhaha indéchiffrable. L'œil, lui aussi, ne peut lire que de façon superficielle et incertaine une expression rapide sur un visage lointain, que transforment d'innombrables mouvements musculaires et peauciers, commandés par une émotion complexe. Il faut que cette somme de petits gestes apparaisse agrandie selon les dimensions d'espace et de temps, en gros plan et au demi-ralenti, pour qu'on en découvre la complète signification et la profonde harmonie. Toutefois, ce procédé d'analyse semblait, jusqu'ici, exclusivement réservé aux éléments visuels, et aucun découpage ne prévoyait de gros plans de son au ralenti.

Certes, le gros plan de son, sous sa forme uniquement spatiale, comme simple augmentation de volume, réglée au potentiomètre, existait depuis toujours. Mais, si, dans les aspects visuels, la forme plastique joue toujours un rôle essentiel, par contre, dans les apparences audibles, c'est leur état cinétique, ce sont leurs mesures de mouvement et de durée qui caractérisent principalement le phénomène, dont l'autre figure, géométrique, d'onde ou de fuseau, reste généralement cachée. C'est pourquoi les musiciens ont pu répandre la légende d'une musique qui existerait, hors de l'espace, dans le temps seul. C'est pourquoi, aussi, le grossissement le plus intéressant du son ne s'obtient pas par un rapprochement artificiel de la source sonore, mais par un étirement, un ralentissement des vibrations étendues dans une durée plus longue. C'est pourquoi, enfin, le son qui ne comprend, en fait de repos, que l'invisible équilibre des ondes stationnaires, doit se prêter à l'interprétation cinématographique — laquelle choisit partout la mobilité — mieux encore que l'image où le mouvement essentiel se trouve beaucoup plus profondément englué dans la rigidité d'un monde en majeure partie solide.

LE GROS PLAN DU SON

Le vrai destin du cinéma n'est pas de nous faire rire ou pleurer aux toujours mêmes vieilles fables, dont un éminent critique théâtral calcula naguère qu'il ne pouvait jamais y en avoir que trois douzaines de types. La générosité essentielle de l'instrument cinématographique — comme de tous les instruments nobles, qui transforment et multiplient le pouvoir de nos sens — consiste à enrichir et à renouveler notre conception de l'univers, en nous rendant accessibles, de celui-ci, des manières d'être que le regard et l'écoute ne peuvent percevoir directement.

Et ce n'est pas seulement que l'objectif nous rend familiers de lointains pays dont notre pied ne foulera jamais le sol; qu'il nous fait témoins, perce-temps et perce-muraille, d'événements et de vies, dont, sans lui, nous ne saurions jamais qu'une date et un nom; qu'il nous introduit dans la pensée même, dans la façon de sentir et de comprendre, de personnages illustres, de héros admirés, dont la présence et la confiance nous semblaient des vœux irréalisables. C'est, encore et surtout, que l'écran nous montre les choses, grossies et détaillées, dans des perspectives, des relations, des mouvements jusqu'alors inconnus, qui forcent notre attention, démentent nos habitudes d'esprit, nous contraignent à réviser la plupart de nos jugements.

Ainsi, en particulier, le ralenti et l'accélééré nous révèlent un monde privé tout à coup d'une de ses plus évidentes qualités matérielles : la solidité. Monde profondément fluide, d'où la permanence des formes a disparu dans un espace qui ne connaît plus de symétrie et dans un temps qui a cessé d'être uniforme. Dès lors, toutes les grandes lois de la raison, jusqu'aux principes d'identité et de non-contradiction, toute notre physique et toute notre philosophie, apparaissent comme des arrangements locaux et fortuits, relatifs à un certain état de mouvement, lui-même tout à fait aléatoire et exceptionnellement stabilisé autour de nous.

Dans le domaine du son, on a encore très peu cherché l'interprétation originale, dont l'enregistrement cinématographique est capable. L'immense majorité des techniciens ne se préoccupe guère de ce que l'instrument qu'elle manie peut découvrir d'insolite, de jamais encore entendu, dans les bruits qu'on lui propose. Ou, si elle s'en soucie, ce n'est que pour éliminer avec horreur, comme du chiendent, toute étrange nouveauté, toute mystérieuse désobéissance, auxquelles l'appareil a pu s'être trouvé poussé par sa propre nature.

Combien de réalisateurs, quand il leur faut un galop de cheval, se disent : Écoutons comment le cinéma va traduire ce bruit ? Et, ceux-là même qui se donnent cette peine, souvent s'écrient alors : Ce n'est pas cela du tout ! Ils font fabriquer, ou achètent tout fait, du vrai faux-galop,

obtenu en frappant une planche à repasser avec des demi-coques de noix ou des ventouses en caoutchouc. La tendance générale est ainsi, non pas d'interroger le micro sur son talent personnel d'exprimer les musiques de la nature, et d'en accroître toute cette partie de notre connaissance, qui nous vient par l'ouïe, mais, bien au contraire, de forcer l'oreille et la voie mécaniques à ressasser tous les vieux timbres que nous savons déjà par cœur. Ces efforts à contresens et leur imparfaite réussite prouvent, en tout cas, que le cinéma sonore se trouve de lui-même organisé pour autre chose aussi que ces exercices de perroquet; qu'il possède, en plus de ce vocabulaire imitatif, imposé par les bruiteurs, des accents spontanés, neufs, sauvages, dont procédera nécessairement, tôt ou tard, une transformation de l'art du film.

En plus de leur utilité dramatique et poétique, les nouvelles formes sonores, que le cinéma ne demande qu'à mettre à la portée de notre audition, auront-elles, autant que les nouveaux aspects visibles, nés à l'écran, le pouvoir de modifier notre représentation de l'univers, jusque dans nos intuitions le plus profondément enracinées? Sans doute, non. L'intelligence de notre espèce est plus visuelle qu'auditive. Dans notre vie individuelle et sociale, dans tout le développement de notre civilisation, la vue joue le rôle de sens conducteur, dont les données sont les plus nombreuses, les plus précises, les plus mémorables, les plus faciles à repenser. Même les paroles, tant que nous ne les avons pas vues et lues, ne nous paraissent pas fermement saisissables, et, d'ailleurs, pour les trois quarts au moins, notre vocabulaire traduit des impressions principalement rétinienne. Sauf chez une petite minorité d'hommes spécialement doués, l'ouïe ne constitue que le second sens extérieur. Dès qu'il s'agit d'exprimer un peu finement une impression auditive, les musicographes eux-mêmes se trouvent à manquer de mots adéquats, s'en vont emprunter des épithètes et des métaphores au langage de l'œil, voire à celui du tact, du sens musculaire, et il en résulte que les écrits de ce genre présentent une confusion typique.

C'est que les données ordinaires de l'ouïe sont confuses aussi, instables, fugaces, et se prêtent mal à l'examen logique, à la définition, à la signification ordonnée. S'il est fréquemment ineffable, un simple bruit peut cependant provoquer directement un ébranlement psycho-physiologique, qui met le sujet dans un état d'émotion instantané, intense, irréfléchi. Ainsi, la vue apparaît, non pas du tout comme un sens nécessairement et exclusivement voué à l'intelligence, mais comme le sens dont les renseignements se soumettent aussi aux opérations de la raison, tandis que l'ouïe recueille des messages surtout aptes à déclencher automatiquement des réflexes purement sentimentaux. Même dans un discours entendu, si rationnel que le texte puisse être, ce à quoi l'auditeur se montre le plus sensible, ce par quoi il est le plus vivement ému et le plus vite convaincu, ce n'est pas le sens intelligible des paro-

les, c'est le timbre de l'orateur, c'est la qualité de bruit de la voix. Le ton fait la chanson, constate le proverbe.

Si, donc, l'extension — par le moyen du cinéma — du domaine sonore déjà connu, la récolte de bruits encore inouïs, ne semblent pas au premier abord, devoir offrir de grandes occasions de renouvellement idéologique, on peut, par contre, s'attendre à trouver là d'importantes ressources pour accroître le pouvoir émouvant des films, pour varier et développer la dramaturgie de l'écran. Et, à la réflexion, il faut admettre que cet enrichissement de la sensibilité ne pourra pas ne pas entraîner finalement aussi une certaine évolution générale de l'esprit.

Puisque ce sont les procédés du ralenti et de l'accélééré qui mettent le mieux en évidence l'originalité de la vision cinématographique par la création filmée de formes et de mouvements indiscernables à l'œil nu, il était naturel de vouloir appliquer ces mêmes procédés à l'enregistrement sonore, dans l'espoir de mettre aussi en jeu, tout de suite au maximum, le pouvoir interprétatif et révélateur de la machine dans le domaine de l'ouïe. Or, si l'accélééré et le ralenti introduisent tant de nouveauté dans les apparences visibles, c'est qu'ils reproduisent les choses dans un système de relations où, pour la première fois dans toute l'histoire des techniques de représentation, la quatrième dimension, celle du temps, joue un rôle de variable, non moins important que celui des trois dimensions d'espace, et où cette durée peut être figurée avec la même liberté d'interprétation, de grossissement ou de compression, que les distances spatiales. Dans une telle perspective, il n'y a plus de forme sans mouvement; il n'existe plus d'objets, mais des événements. De façon analogue, la variabilité de la mesure dans le temps, de la vitesse de succession des phénomènes sonores, apporte à ceux-ci des qualités que nous ne connaîtrions jamais sans la modification de fréquence des vibrations.

Qu'on se décidât à commencer par l'accélééré ou par le ralenti, auquel un plus grand nombre de bruits naturels se prête mieux, il fallait en tout cas modifier l'instrumentation en usage, dans son principe le plus sacré : le synchronisme à période constante. Bien qu'en fait et très simplement, le problème se réduisît à obtenir qu'au cours d'un réenregistrement, la piste déjà impressionnée à la cadence normale et la piste à impressionner pussent se dérouler à des vitesses différentes — l'une étant le double, le triple ou le quadruple de l'autre — la gent éminemment traditionaliste des techniciens jugea d'abord l'entreprise, sinon impossible, du moins aventureuse, compliquée et énormément onéreuse. Mais, l'ingénieur Léon Vareille la réalisa parfaitement, en faisant calibrer par un menuisier un jeu de poulies, dont le prix atteignit, au total, sept cents francs. Au lieu de procéder par le détour, seulement plus économique, du réenregistrement, on pourrait, tout aussi bien, faire des enregistrements sonores directs à vitesse variable, en y consacrant un

peu d'ingéniosité, de temps et de dépense pour transformer un appareil qui serait synchronisé avec une caméra de ralenti.

Si, avant d'être réalisé, le ralenti du son rencontra le scepticisme de certains opérateurs, après sa réalisation, il se trouva curieusement nié par un physicien, spécialisé dans la sensimétrie. Ce savant qui venait d'écouter des sons ralentis, pendant une demi-heure, déclara tout à trac qu'il refusait d'en croire ses oreilles; qu'*a priori*, avant et contre toute expérience, le ralenti de son constituait déjà une absurdité, d'avance exclue de toute possibilité d'existence. L'argumentation partait du cliché, selon lequel la musique en particulier et le son en général consistent en des phénomènes de pure durée. D'où, de surprenantes déductions démontraient que les bruits étaient irrétrécissables et inextensibles, tels que Dieu les avait faits une fois pour toutes. Donc, le ralenti du son ne pouvait être ni du ralenti, ni du son, mais peut-être autre chose et, au juste, on ne savait quoi.

Que la musique soit un phénomène de pure durée (et tout bruit, toute parole, toute série organisée d'ondes sonores sont aussi des musiques), c'est un axiome fort en faveur auprès des musiciens, en même temps qu'une contre-vérité évidente. Déjà, parce que l'espace et le temps sont nos deux moyens, indispensables et inséparables, de penser quoi que ce puisse être, sans la coopération desquels il ne peut exister connaissance de rien. Ainsi, imagine-t-on physiquement possible une musique, aux vibrations de laquelle on n'accorderait aucun volume de milieu élastique, c'est-à-dire aucun espace, pour s'y constituer et s'y propager? Il n'y a pas que la fréquence pour caractériser un ébranlement sonore; il y a aussi l'amplitude et la longueur des ondes, qui sont des mesures spatiales. Une partition, une orchestration ne tiennent-elles pas compte de différents plans sonores, c'est-à-dire de diverses distances d'espace, réelles ou fictives, auxquelles doivent être situés tels ou tels timbres? L'interdépendance de l'espace et du temps, leur unité, leur consubstantialité spirituelle sont devenues à ce point des lieux communs qu'on ne devrait pas avoir à les défendre. Remarquons cependant que le ralenti cinématographique en fournit encore une expérience matérielle frappante, puisque l'accroissement de la dimension temporelle d'une onde provient nécessairement de l'allongement proportionnel de l'inscription spatiale du phénomène sur la pellicule. Une double ou triple expansion dans la durée est absolument liée à une double ou triple consommation d'étendue, de métrage. Le temps et l'espace, ici, sont des facteurs covariants.

C'est en agissant sur le facteur spatial — et, plus précisément, sur l'un des éléments de ce facteur spatial : la longueur — que l'instrument cinématographique provoque une modification correspondante de la valeur de temps de l'onde. Lorsque la durée est ainsi devenue double, la fréquence de la vibration est évidemment diminuée de moitié, c'est-

à-dire que le son produit est descendu d'une octave. Par un nouvel allongement du métrage et du temps, on obtient une nouvelle diminution de la fréquence et une nouvelle descente du son dans les basses. Et ainsi de suite. L'un des effets du ralenti consiste donc en une aggravation des sons, qui, si elle est poussée assez loin, se perdra dans le domaine inaudible de l'infragrave. Là, les vibrations de l'air se trouveront tellement ralenties et espacées que l'oreille sera insensible à ce mouvement qui lui paraîtra de l'immobilité, c'est-à-dire du silence, de même que, dans un ralenti visuel poussé, l'œil cesse de percevoir, par exemple, l'agitation de la mer, qui semble une surface solide, gelée.

La transposition des bruits naturels dans les quatre (au moins) octaves inférieures parfaitement audibles permet déjà, en tout cas, à un musicien, de composer une partition sonore de film, riche et variée. Au lieu de ne disposer, par exemple, que de deux ou trois bruits de mer, tous à peu près dans le même ton, ce compositeur peut jouer d'un clavier de douze ou vingt-quatre ou trente-six ou quarante-huit (avec transposition aux fractions d'octave) tonalités différentes, qui lui permettent encore, par combinaison entre elles au prémixage, de diversifier infiniment la ressource. Ainsi, il devient possible de créer des accords et des dissonances, des mélodies et des symphonies de bruits, qui sont une musique nouvelle, spécifiquement cinématographique.

D'une part, l'œil et l'oreille sont insensibles à un mouvement très lent; ils se trouvent incapables de percevoir une différence entre deux positions successives d'un mobile, quand, de l'une à l'autre, la distance d'espace est très petite relativement au temps utilisé à la parcourir. D'autre part, la vue et l'ouïe se montrent insensibles aussi à un mouvement très rapide; elles sont impuissantes à distinguer deux positions d'un mobile, lorsque, entre l'une et l'autre, l'intervalle de temps est minime par rapport au chemin parcouru. Ainsi, d'un métronome en battement rapide, on ne voit pas la tige aller et venir autour de sa position d'équilibre, mais seulement une confuse grisaille occupant tout l'espace de l'oscillation. Et, d'une rue animée à un moment de presse, on ne discerne ni les voix humaines, ni le piétinement de la foule, ni le roulement des voitures, ni l'échappement des moteurs, mais on entend seulement une sourde rumeur. Trop de sonorités diverses se succèdent là trop rapidement pour que l'auditeur puisse les enregistrer une à une et les reconnaître; pour lui, elles forment un amalgame indivisible et indéchiffrable.

Mais, si, par un enregistrement ou réenregistrement au ralenti, on diminue la fréquence à laquelle se suivent ces vibrations de l'air, si on augmente ainsi les intervalles de temps entre les nœuds des trains d'ondes, beaucoup de celles-ci cesseront de paraître se chevaucher, de se surimpressionner dans notre perception, et deviendront distinctement audibles et connaissables, tout de même que, par le ralenti de l'image,

certaines positions de l'oscillateur métronomique seront rendues nettement visibles et définissables. Le ralenti augmente donc le pouvoir de séparation, naturellement limité, des organes de vision et d'audition; il permet l'étalement des phénomènes dans la durée; il constitue une sorte de microscope du temps.

Ainsi, un second effet du ralenti permet à l'oreille une analyse plus fine des impressions auditives. Mais, cet effet analytique se trouve modifié par le premier effet, d'aggravation. Si le ralenti peut décomposer une sonorité complexe en ses éléments, il ne sait le faire sans, en même temps, déformer ces derniers, en les transposant dans une tessiture plus grave, dans laquelle ils peuvent ne pas être toujours reconnus pour ce qu'ils représentent ou représenteraient à l'audition normale. Aussi bien, c'est là une servitude générale de l'expérience, que celle-ci dénature plus ou moins son objet. Cette dénaturation — dont on verra par ailleurs l'utilité —, on ne peut y remédier qu'en isolant les éléments obtenus par le ralenti et en les ramenant, par un réenregistrement accéléré, à leur cadence originelle.

Mais, pour le film poétique ou dramatique, le résultat le plus intéressant de l'analyse par le ralenti est justement la création de sonorités dont l'insolite peut renouveler et renforcer une atmosphère émouvante. Or, les grands bruits naturels — du vent, de la mer, de l'orage, d'un éboulement, d'un brasier — sont formés de paquets d'ondes emmêlées, émises par des sources très diverses; de comprimés complexes de sonorités infiniment particulières et nombreuses. Ces symphonies, trop serrées dans le temps, constituent une matière de choix pour un travail de désaccélération par le cinéma. Si, dans un bruit artificiel (par exemple, de glissement de skis sur la neige), le ralenti ne peut déceler que les moyens du trucage (frottements de brosse sur un tissu soyeux), par contre, dans un son naturel (par exemple, de vent), l'analyse révèle, non seulement une transposition captivante d'éléments identifiables (froissements de branches, modulations de fils et de poteaux télégraphiques, chant d'une colonne d'air dans une cheminée, battements de volets, etc.), mais encore bien d'autres timbres mystérieux, auxquels on ne trouve même pas de nom dans la langue. Introduite dans un monde de sonorités inconnues, où les repères du déjà entendu sont rares, l'ouïe fait éprouver un vertige et une angoisse, qui correspondent à l'étonnement, venu par le regard, devant des images d'un univers photographié à l'infrarouge. Ces bruits comme ces paysages, jusqu'ici étrangers à l'homme, paraissent lourds d'insécurité, chargés d'on ne sait quelle attente, quelle menace.

Cette expression dramatique arbitraire — dramatique en soi — que reçoivent tous les bruits, même s'ils sont reconnaissables quant à leur origine, constitue le troisième effet remarquable du ralenti sonore. D'ailleurs, cette dramatisation, le ralenti l'exerce également sur l'image,

où les gestes les plus simples en acquièrent une signification accrue, paraissent pensés davantage, alourdis d'intentions, de sous-entendus, de secrets. L'effet dramatisant du ralenti sur le son procède aussi d'un étonnement chez l'auditeur, dont l'attention se trouve éveillée et retenue par une étrangeté. Ensuite et principalement, c'est l'abaissement des timbres qui déclenche une réaction psycho-physiologique, selon laquelle nous interprétons les sons graves comme des messagers de tristesse ou, tout au moins, de nouvelles d'importance, à ce point que le mot est le même qui dit la gravité soit d'une note de musique, soit d'un événement.

Ainsi dramatisés, les bruits n'en deviennent que mieux aptes à constituer une partition sonore émouvante, et ils peuvent aussi douer de voix les rôles de personnages inhumains ou surhumains, que la dramaturgie cinématographique fait, de plus en plus souvent, participer à une action. Le simple bruit d'une porte qu'on ferme, enregistré au naturel, peut déjà, s'il est convenablement placé au montage, avoir plus de portée dramatique que la plus habile des répliques. Mais, ce même bruit, aggravé, prolongé, dramatisé, interprété par un ralenti plus ou moins accusé, produira sur le public une impression encore beaucoup plus saisissante et bien plus précisément orientable vers l'effet qu'il s'agit d'obtenir.

Les transformations de la musique instrumentale et du dialogue, par le ralenti, sont aussi d'un grand intérêt, mais d'un emploi assez délicat. Les instruments musicaux et la voix humaine règlent eux-mêmes leurs vibrations dans la parfaite proportion nécessaire à la compréhension de leurs harmonies, dont une déformation excessive risque de détruire l'agrément et l'intelligibilité. Sur la parole, l'effet dramatisant du ralenti est particulièrement net, mais s'il se trouve un peu poussé, l'espacement des vibrations se traduit aussi par du chevrottement. Les voix ralenties sont de vieilles voix lugubres, angoissées, douloureuses; les cris ralentis atteignent, dans l'expression de la souffrance ou de l'effroi, des intensités prodigieuses.

L'accélééré du son n'est guère plus difficile à réaliser que le ralenti, mais il paraît d'utilisation plus restreinte. Les effets de l'accélération sont analogues à ceux du ralentissement, mais inverses: accroissement de la fréquence des vibrations et, par conséquent, élévation de la tonalité, transposition des sons dans les octaves supérieures. Suffisamment poussée, l'accélération fait, en principe, s'évanouir tous les timbres dans le suraigu inaudible, dans le domaine des ultrasons. Au lieu d'une dramatisation des bruits, on constate leur également; ils tendent à produire une impression arbitrairement comique, à déclencher un réflexe d'hilarité, dont peuvent profiter des films de fantaisie burlesque.

Mais, le résultat le plus curieux de l'accélééré, comme du ralenti, est assurément la création de sonorités originales. Celles-ci, le ralenti

les obtient par abaissement et par analyse de vibrations trop aiguës, trop rapides, trop serrées, tandis que l'accélééré les réalise par élévation et compression d'ondes trop lentes et trop étalées. Si le ralenti tire, du silence du suraigu, des mouvements périodiques qu'il introduit dans la réalité audible, l'accélééré, lui, prend dans les infrasons muets, des rythmes d'air, qu'il transforme aussi en êtres sonores. Il nous faut l'accélééré visuel pour voir qu'une dune rampe, qu'un cristal se reproduit, qu'un glacier coule, qu'une tête de tige végétale s'élève en spirale, que tout se meut. Il nous faut l'accélééré sonore pour découvrir que toute chose possède une voix vivante, pour entendre les pierres et les arbres parler leur vrai langage, la montagne crier son avalanche, la rouille ronger le fer, les ruines se plaindre de leur décrépitude.

Remarquons que les importantes analogies entre les deux accéléérés et les deux ralentis, de l'image et du son, masquent une différence profonde. A l'image, ni le ralenti, ni l'accélééré ne modifient pas plus la vitesse de propagation que la fréquence des ondes lumineuses; ils n'interviennent que pour varier le rythme, selon lequel se succèdent des ensembles fixes et complexes de formes visibles, où l'organisation des phénomènes optiques élémentaires reste constante. Au son, le ralenti et l'accélééré ne changent rien, non plus, à la vitesse de propagation des ondes sonores, mais ils en modifient la fréquence; ils font varier chaque forme audible, en traitant directement le phénomène acoustique lui-même comme une variable. Tandis que c'est par une voie indirecte, que le ralenti et l'accélééré visuels exercent leur action, en n'allongeant ou en ne raccourcissant que les intervalles entre les images, entre les groupes d'innombrables vibrations qui, elles, restent inchangées. Ce qui est changé, c'est la succession de ces groupes, c'est une fréquence (variable) de fréquences (invariables). Ainsi, on comprend ce que ne comprenait pas le savant sensitomètre : que l'accélération la plus poussée et l'extrême ralenti, qui font disparaître tout bruit dans l'ultrason ou l'infrason, ne puissent pas faire s'évanouir une image dans l'ultraviolet ou dans l'infrarouge, puisque ces procédés sont capables de déformer individuellement les ondes du son, mais non celles de la lumière. Le ralenti du son, qui ralentit effectivement la fréquence de la vibration sonore, mérite son nom, encore qu'il ne ralentisse pas la propagation des ondes acoustiques. Ce qui serait incorrect, ce serait de parler de ralenti de lumière au lieu de ralenti d'image, puisque celui-ci n'a, lui, aucun effet sur la vibration lumineuse elle-même.

L'IDÉE D'ENTRE LES IMAGES¹

Dans le langage des mots, la phrase-type la plus simple, composée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément, constitue le schéma analytique d'un rapport, en général unique, de cause à effet. Par exemple : le vent brise un arbre. La rigueur et la clarté de ce déterminisme découlent surtout du caractère défini et indéformable des termes désignant la cause et l'effet. Ces termes sont des substantifs — cadres d'abstraction d'une solidité géométrique — qui apparaissent comme les pièces fondamentales du vocabulaire et qui imposent à l'expression parlée ou écrite une démarche précise mais raide, une signification limpide mais sommaire.

Dans la langue des images animées — si concrète qu'elle soit, ou, plutôt, à cause même de cette fidélité à l'objet —, il n'existe guère d'éléments purement substantifs, de figures sans action, sans mouvement. Presque toutes les images y sont plus ou moins des images-verbes, en même temps qu'elles contiennent aussi le sujet et le complément, la cause et l'effet. La causalité ne s'y montre pas décomposée en ses facteurs logiques, mais on voit un événement dans son état brut, multiple et confus, où d'innombrables fins restent emmêlées à d'innombrables commencements. Tordu, déraciné, arraché, brisé, un arbre tombe dans un envol de rameaux cassés et de feuilles, obstruant une route, coupant une ligne électrique, tandis qu'à côté de lui des arbrisseaux ne font que ployer. Toute la fable du *Chêne et du Roseau* tient en deux mètres de pellicule, en quatre secondes de projection.

Dans un récit qui doit être suivi, cette polyvalence de l'image risque de dérouter le spectateur. Ce danger, les auteurs de films l'ont compris, qui ne se servent plus des champs d'ensemble qu'avec une prudente parcimonie; qui ont renoncé à la vieille habitude d'ouvrir les séquences par une vaste image descriptive, où l'attention pouvait se disperser et se tromper d'objet; qui ne placent un plan général, lorsque celui-ci est nécessaire à la localisation d'une action, que lorsque cette action se trouve déjà bien engagée, bien comprise du public qui ne peut plus en perdre la filière. Ainsi, dans la continuité de l'univers, mouvementée, fluide, que nous présente l'écran et où l'esprit erre et s'égare, privé des formes fixes et des délimitations certaines auxquelles il a été habitué par la discontinuité du système verbal, il a bien fallu créer un style de vision restreinte et fragmentée : esthétique de plans rapprochés, qui exprime une nécessité physiologique et psychologique.

Par l'emploi dominant des plans rapprochés, l'expression visuelle tend à s'aligner sur le discours parlé; l'image s'efforce d'acquiescer une sécheresse, un isolement, une articulabilité semblables à celles d'un mot. Bien entendu, cette assimilation du visuel au verbal n'est qu'une

1. *La Technique cinématographique*, 4 septembre 1947.

tendance qui ne parvient pas à dépasser un certain degré de ressemblance. Déjà, cependant, la signification de l'image a été assez rétrécie matériellement pour que l'on ait éprouvé le besoin et trouvé la place de l'élargir, par compensation, d'un sens symbolique, correspondant au sens figuré des mots. Or, dans un texte, les mots qui frappent davantage le lecteur et qui déterminent en lui le plus efficacement une émotion, ce sont justement les mots dont l'auteur s'est servi dans une acception figurée et originale. Lorsque Apollinaire écrit : « Te souviens-tu du long orphelinat des gares... cavalerie des ponts... et du troupeau plaintif des paysages... », ce sont évidemment les mots « orphelinat », « cavalerie », « troupeau plaintif » — tous employés métaphoriquement — qui créent principalement l'impression poétique. Il n'en va pas différemment pour les films, dont les images, dramatiquement et poétiquement les plus marquantes, sont toujours celles qui ont été amenées à signifier autre chose et plus que les aspects matériels qu'elles reproduisent.

Ce développement de la signification des images au-delà de leur sens propre se trouva amorcé par le fait même de la restriction du champ dans les prises de vues. Lorsque, pour éviter l'équivoque sur l'issue d'une bagarre, cinématographiée en pied, le découpage prévoit en conclusion un plan rapproché, où l'on distingue nettement que c'est le bras de l'homme vêtu de noir, qui plante le poignard dans le flanc de l'homme habillé de gris, cette image réalise déjà le plus simple et le plus fécond des transferts de sens, celui que les grammairiens appellent synecdoque : la partie (le bras, la main) se substituant au tout (l'assassin). Et, dans le langage visuel comme dans le langage verbal, la synecdoque constitue la matrice et le modèle de toutes les espèces d'extensions et de transpositions de sens, où la cause (écoulement du temps) peut être remplacée par l'effet (arrachement des feuilles d'un éphéméride), l'effet (ivrognerie, ivresse) par la cause (bouteille de vin), le sujet de la comparaison (faute morale, remords), par le terme de la comparaison (une tache sur un vêtement), etc.

Exemples cent fois vus, qui, à moins d'être présentés avec une extrême habileté, sentent le cliché dont il faut se méfier plus en écriture cinématographique qu'en écriture littéraire, car les sens figurés des images n'ont pas encore atteint ce stade d'habitude, où on oublie tout à fait le symbole et son artifice ridiculisé, pour ne penser qu'à la chose symbolisée (comme dans l'expression « cœur » pour « bonté »). Il faut se demander, d'ailleurs, si les clichés de cinéma pourront jamais perdre complètement leur sens propre — que l'image rappelle avec beaucoup plus de force et de précision que ne le fait le mot — au profit de leur seul sens figuré. Toutefois, à l'avantage de ces clichés, notons que, s'il n'y a guère qu'une demi-douzaine de façons (qui ne soient pas ridicules) de dire « bouteille de vin », il existe plus d'un million de possibilités

différentes de mettre en scène une bouteille de vin, et chaque film peut produire la sienne, originale.

Evidemment, si la vue d'une bouteille parvient à signifier toute la misère d'une vie de vieil ivrogne, cela résulte du contexte, c'est-à-dire des relations de cette image avec une foule d'images antérieures. Ici, on mesure une fois de plus combien la réalité d'une chose dépend de son lieu et de son temps, et qu'à vrai dire, elle n'existe que par ses références avec d'autres existences. Un film est beaucoup moins dans chacune de ses images qu'entre elles, dans le rapport des images, les unes avec les autres. Or, ce rapport est idée, longtemps invisible et inaudible, non cinématographiable, jusqu'à ce que, tout à coup, comme l'électricité se concrétise en étincelle, il foudroie une image élue et la transfigure. C'est là, assurément, la plus haute réussite à laquelle puisse et doive tendre un découpage.

L'activité mentale, que le film peut ainsi traduire ou susciter, est bien plus sentimentale qu'intellectuelle. Ce qui y fait fonction d'idées, ce sont, la plupart du temps, des représentations d'émotions, elles-mêmes émouvantes. Ce qui en résulte, en guise de philosophie, c'est de la poésie. Toute l'idéologie qu'embrasse le cinéma, reste toujours essentiellement dramatique. Et ce n'est jamais que très difficilement et avec un très faible rendement qu'on pourra parfois faire exprimer une suite d'abstractions logiques, par des images animées ou par la cinématographie des sons, sauf à faire appel à la reproduction de la parole. Par contre, les arrangements de cinégrammes se prêtent comme spontanément à une symbolisation des sentiments, qui est d'une richesse et d'une finesse, d'une puissance de conviction, avec lesquelles aucun autre moyen d'expression ne se trouve capable de rivaliser. Ce que par l'harmonie ou l'entre-choc de ses plans, le film éveille, développe, précise, et, tout à coup, fixe, débordant, au souvenir d'une seule image, c'est bien tout de même une idée, puisque cela dépasse immensément la donnée physique vue à l'écran; mais ce n'est pas une idée de la raison; c'est une idée — un mouvement — de l'âme.

CHARLOT DÉBITEUR¹

De loin, Charlot est la première grande figure internationale de l'écran : première en date, en universalité, en vérité psychologique, en force et en qualité de pouvoir émouvant. Charlot est le héros de l'inadaptation à cette vie civilisée, dont les contraintes, sans cesse accrues, pèsent de plus en plus lourdement sur l'individu, de sorte qu'il reste bien peu de gens aujourd'hui qui ne soient sensibles au tragi-comique du désaccord entre la fantaisie, nécessité de la personne, et la règle, nécessité de la collectivité. Tout au contraire d'un névrosé par refoulement,

1. *Spectateur*, 24 septembre 1946.

Charlot, innocent rebelle, se montre incapable de censurer la poésie catastrophique qui l'habite. En cela, il est déplorablement sain et amoral, scandaleusement naturel et sincère. Des types comme Tristan et Yseult, Gribouille, Othello, Harpagon, Cyrano semblent peut-être des constantes plus intérieurement humaines, plus durables, parce que moins liées aux actuelles conditions extérieures de l'existence. Évidemment, Charlot est un enfant de ce siècle, un René populiste, un Werther propre à une époque mécanisée et gangstérisée, contre laquelle il proteste, sans laquelle il ne serait pas. Mais il n'y a pas à prévoir que ce climat change du jour au lendemain et du tout au tout, disparaisse sans laisser de trace.

On dit plus souvent Charlot que Charlie Chaplin, c'est qu'on confond facilement le symbole avec l'auteur-acteur qui l'a inventé, incarné, vécu pendant quelque trente ans. Cette confusion, parfaitement défendable, donne le couple Charlot-Chaplin, mythe-homme, créature-créditeur, qui constitue essentiellement ce qu'on appelle une vedette et, ici, la plus grande vedette de l'écran, la mieux connue, la plus aimée. D'où une autre confusion, à peine moins répandue quoique bien plus discutable, qui tient les films de Charlot pour des chefs-d'œuvre de l'art cinématographique, et Chaplin pour l'un des plus excellents organisateurs de la nouvelle langue d'images.

Sans doute, Chaplin a apporté à la dramaturgie du « septième art » ce personnage de Charlot qui, par sa popularité, a puissamment contribué au succès général du spectacle cinématographique. En même temps, Charlot-Chaplin instaurent la dictature de la vedette à l'écran. Ce régime despotique a ses bons et ses mauvais côtés : s'il est très profitable au développement commercial du cinéma, il se montre souvent nuisible à la qualité purement cinématographique de nombreux films, réalisés dans le but principal de faire valoir un acteur considéré comme le moyen et la fin de l'art.

Ce régime de la vedette atteint le comble de sa tyrannie et de ses défauts lorsque l'acteur dominant est aussi l'auteur et le réalisateur du film. Tous les comédiens d'un certain rang ont été au moins tentés par ce cumul de pouvoirs, et on a toujours constaté — à une exception près, celle de Charlot-Chaplin — que l'action totalitaire de l'interprète aboutissait à des œuvres, peut-être lucratives, mais de valeur artistique médiocre, nulle ou négative. Seules, la qualité hors pair du personnage chaplinien, sa puissance de vérité dramatique, lui ont permis d'être, en subordonnant tout à lui-même, la cheville ouvrière de productions admirables.

Il faut reconnaître cependant que Charlot se sert du cinéma, sans se soucier de le servir. Mime étonnant, mais souvent un peu trop fin pour l'optique du cirque, du music-hall, voire du théâtre, Chaplin a trouvé dans le cinéma l'instrument qui lui permettait de se placer tou-

jours à la distance du public, exactement la meilleure pour que tous les spectateurs pussent suivre toute la minutie de son jeu. La subtilité de ce jeu ne va d'ailleurs pas jusqu'à exiger le gros plan; c'est pourquoi on ne connaît pas de gros plan de Charlot. Cette faculté de mobiliser la rampe pour la passer plus aisément, ce n'est peut-être pas tout ce que Chaplin a compris du cinéma, mais c'est tout ce qu'il en a utilisé avec quelques décors naturels, quelques lointains de paysages. De mouvement, autant dire point. Dans son ouvrage sur Charlot, Pierre Leprohon note : « Chaplin n'utilise jamais — ou presque — de la prise de vue mobile. » Chaplin semble ignorer que le cinéma, c'est, avant et après tout, toujours, la peinture d'un mouvement; mouvement de l'objet, mouvement de l'objectif, mouvement de la lumière, mouvement dans l'espace et dans le temps. Ainsi on en vient à se demander si la loi fondamentale de photogénie, d'où découle tout le système cinématographique, n'est pas restée réellement une inconnue pour Chaplin qui, même dans *L'Opinion publique*, où il se trouvait libéré du souci de respecter les limites imposées par son propre personnage, n'a rien su changer à la platitude invétérée de son style.

En créant Charlot, Chaplin a ajouté au personnel de la légende une figure extrêmement représentative du tragique humain, mais, Charlot, pour se faire connaître des hommes, a bien plus profité de l'expression cinématographique, qu'il n'a apporté de perfectionnement à celle-ci.

LE DÉLIRE D'UNE MACHINE¹

Remarquable est la coïncidence dans le temps, entre le premier grand épanouissement du cinéma, encore muet, et ce mouvement d'idées qu'on appela la Révolution surréaliste. Quelles représentations peuvent-elles, mieux que les images animées, constituer ce langage insoumis à la rigueur logique de la construction grammaticale, et langage pourtant universellement compréhensible, qu'Apollinaire se targuait de fonder? Quelles figures de l'univers enseignent-elles, plus persuasivement que les figures de l'écran, la vie ubiquë, la fluidité perpétuelle, l'incommensurabilité foncière, la singularité absolue, l'irrationalité fine, le « devenir ininterrompu de tout objet », que Breton s'efforçait de révéler sous la stabilisation et la simplification rationnelles des apparences?

Cependant, les surréalistes furent lents à reconnaître que l'instrument de dérationnalisation, dont ils rêvaient, existait parfaitement à portée de leur usage; et, quand ils aperçurent enfin le cinéma, ils s'en servirent à contresens, de façon si littéraire et picturale, si artistique, que cet essai se trouva aussitôt garrotté par son ésotérisme.

C'est que, tout à fait pour son propre compte et sans même qu'on y prît bien garde, la machine cinématographique entreprenait, de façon

1. *L'Age nouveau*, n° 42, octobre 1949.

entièrement originale, de rénover et de revigorer le délire d'interprétation, de le libérer du joug syllogistique, d'apprendre ou de réapprendre aux hommes à se servir de leur faculté poétique. S'il n'est pas de philosophie, pas de science, pas de discours, pas de jugement, pas de compréhension, pas de récit, pas de souvenir, pas de sensation qui ne soient essentiellement paranoïaques; si l'interprétation est le mode universel de connaissance; si la paranoïa est le type même du fonctionnement de l'esprit et des sens, le vrai génie que manifeste le cinéma est dans son authentique capacité propre de surréalisation, dans un système d'interprétation, inconscient et automatique, inhérent à l'instrument lui-même.

Effectivement, le cinéma apporte l'enregistrement — parfaitement automatique — comme d'une pensée inhumaine — aussi inconsciente qu'on puisse la supposer — en des images dont il faut bien reconnaître le caractère profondément insolite, inquiétant, surréaliste. Ce merveilleux-là, seule la machine cinématographique, par sa seule action, sait le découvrir et le publier.

Et il ne s'agit plus de ce fantastique d'opéra, de cette mythologie de bibliothèque, de ces travestissements de carnaval, de cet absurde en trompe-l'œil, que l'on fabrique extérieurement à l'objectif, pour les lui donner à photographier tels que, et qui marquent presque tout le caractère artistique, volontairement imposé par les hommes au spectacle cinématographique. Art qui a fleuri avec une particulière abondance dans les films de Méliès, dans ceux de l'expressionnisme allemand, du mysticisme scandinave, du surréalisme français. Il ne s'agit plus d'une pâture d'objets surréalisés par avance (décors stylisés, costumes et meubles baroques, visages peints, groupements intentionnels d'accessoires disparates) qu'on demande aux lentilles de voir comme nous les voyons et de les rendre, sans y rien changer, à notre regard. Le cinéma, en effet, peut et doit être autre chose et plus que simplement le véhicule de simulacres empruntés aux autres arts, que le vulgarisateur de pièces montées d'une étrangeté de seconde main. C'est un contresens et une restriction d'emploi, justifiables seulement en matière de reproduction d'archives, que de faire servir le film à entériner des interprétations étrangères, sans se soucier de permettre d'abord, au regard de la caméra, de manifester sa propre originalité automatique, c'est-à-dire spontanée, de vision.

Or, quels sont les étonnements que le cinéma lui-même fabrique à partir d'objets qui ont cessé depuis longtemps de nous surprendre?

Ce peuvent être, d'une part, des aspects de microscopie. Sans doute, quand nous parlons à quelqu'un, nous remarquons plus ou moins ses yeux, mais rarement nous leur donnons une attention prolongée et aiguë, rarement nous éprouvons de l'émoi, plus rarement encore nous nous efforçons de les considérer et de les comprendre en eux-mêmes et non pas intégrés dans la signification d'un ensemble du visage. Cependant,

un œil qui vient occuper tout l'écran se révèle tout à coup un monstre : une bête, humide et brillante, qui a ses mouvements sur elle-même, comme ceux d'aucun animal; qui, par sa bouche d'ombre, jette une force comme celle d'aucune autre vie; qui se découvre, qui se tapit, entre deux valves frémissantes, hérissées d'une longue et gracieuse végétation de dards courbés, dont on ne sait pas le venin. Ou, ce cristallin est-il une planète captive, un astre de cristal vivant, marqué de sang et huilé de transpiration lumineuse, avec, au centre de sa clarté, serti dans la mosaïque de l'iris, un pôle de sombre fascination, un cratère de nuit jamais éteinte, de profondeur jamais pénétrée? Un œuf, si chargé d'existence, si lourd de questions et de réponses, et pourtant si fermé dans son enveloppe translucide mais infranchissable? Une âme est là qui, de l'intérieur, meut et illumine cette lampe, qui hante ce puits, à quelques millimètres sous la cornée, à une distance que personne ne peut mesurer ni parcourir.

Quelle aventure qu'une telle rencontre avec n'importe quel œil, surréalisé par un très gros plan ! Tout le mystère de l'esprit et du corps, toute l'intrigue entre la pensée et la matière, tout le nœud de la pluralité et de l'unité de l'être, tout le quiproquo du réel et de l'irréel, tout le jeu du concret et du subjectif s'étalent à l'écran, à les toucher, les palper, les traverser, les fouiller, les disséquer du regard, et parfaitement inextricables, insolubles. En fait d'insolite, c'est — approché à vue de nez — celui de la vraie grande illusion, du vrai leurre de toujours, qui, déjà, laisse penauds ces enfants, briseurs de leur première montre, dont ils voulaient empoigner le tic-tac.

Tous les grossissements ou les rapetissements un peu notables, tous les angles de prise de vue un peu exceptionnels, tous les enregistrements d'images faits en mouvement d'appareil, dans la mesure où ils nous apportent des aspects inhabituels — c'est-à-dire insolites — des êtres et des choses, nous obligent à nous arrêter à ces apparences et à les juger; nous replacent devant le perpétuel mystère de l'univers, dont nous nous apercevons alors qu'au fond, rien n'a jamais été éclairci et que nous n'avions fait que nous en lasser, que l'oublier, à cause de sa perpétuité même, à cause de la monotonie de ce que nous en voyions quotidiennement.

La dilatation, la contraction et l'inversion du cours des phénomènes dans la dimension vectorielle du temps — dont, seul, le cinéma permet une figuration visuelle en valeur du temps — fournissent des aspects du monde, encore plus originaux et plus rares, plus insolites et plus surréalisés, qui rappellent plus fortement aussi le miracle oublié de l'univers, en en révélant des formes auparavant insoupçonnées. Et il est curieux de constater à quel point l'esprit peut être sensible à cette nouveauté. Il semble, par exemple, qu'il doive être indifférent de voir des boules de billard rouler et s'entrechoquer dans un sens ou dans un

autre. Cependant, quand l'écran montre un coup de billard enregistré à l'envers, même si le départ du coup ne se trouve pas donné dans les images, la plupart des spectateurs, même s'ils ignorent à peu près ce jeu, remarquent, à d'infimes détails, une vicieuse étrangeté dans l'évolution des boules ou éprouvent plus vaguement un malaise, une intimidation, une crainte, dont ils ne savent pas préciser l'occasion.

Consciemment perçue ou non, discrète ou éclatante, cette occasion, que les images d'inversé, de ralenti ou d'accélééré offrent à l'inquiétude humaine, tient essentiellement à leur irrationalité. Le film qui propose des exemples de biologie minérale, d'intelligence végétale, d'animalité humaine, d'absurdité mécanique, de confusion des états de la matière, de relativité des principes logiques, fait apparaître l'appareil et l'ordre de la raison comme un système de conventions locales et momentanées, dans lequel tout ne peut pas toujours s'inscrire exactement. Devant des cristaux qui cicatrisent leurs plaies et se reproduisent spécifiquement, devant des plantes qui meuvent leurs membres par réflexes conditionnés, devant des hommes dont les gestes le plus maladroitement cérébraux retrouvent la grâce instinctive, devant l'accélération de la pesanteur, devenue ralentissement de la légèreté, devant la liquéfaction de l'univers en formes de mouvement inidentifiables et incommensurables, les spectateurs d'aujourd'hui sont rejetés dans cette horrible perplexité qui, il y a plus de vingt siècles, faisait frissonner les pythagoriciens devant l'incalculabilité de la racine carrée de 2.

Tous ces aspects irrationnels ont pour effet, d'une part, d'ébranler le crédit du raisonnement, auquel ils échappent ou qu'ils démentent, et, d'autre part, d'éveiller une nombreuse parenté analogique de concepts portant le même caractère d'étrangeté et plus ou moins engourdis dans l'inconscient. Ainsi, l'expérience cinématographique exauce le vœu surréaliste de faire appel à la fécondité de la pensée intuitive, qu'on peut dire géniale parce qu'elle fournit l'intelligence en données fraîches à assimiler logiquement; parce qu'elle signale les insuffisances, les excès, les erreurs de la méthode déductive, en même temps que les réserves et les correctifs à lui apporter.

Cependant le surréalisme des images cinématographiques peut ne pas découler presque uniquement de leurs caractères concrets, tels qu'ils apparaissent dans des plans isolés ou dans ceux des plus simples documentaires, aussi peu chargés que possible de sens dramatique. Qu'une forme soit tout à fait banale ou très bizarre, elle peut ou acquérir une puissante étrangeté ou accroître considérablement son effet de surprise, si le contexte lui donne, comme de lui-même et souvent de façon effectivement imprévue par le scénario, une interprétation transcendante spéciale, une signification symbolique d'élargissement ou de transfert sentimental.

Chacun sait combien facilement — trop facilement même — un revolver, un paquet de vieilles lettres, une bouteille vidée, un calendrier prennent dans un film, rang de symboles, voire d'allégories, et comme ils peuvent agir sur l'esprit, devenus des objets surréalistes, des catalyseurs de vastes complexes affectifs, des matérialisations de pensées en partie inexprimées et en partie inexprimables. Cette facilité traduit la tendance naturelle de la langue des images animées à surréaliser sentimentalement toutes les apparences. C'est qu'il s'agit d'une langue dont les signes sont ceux de la pensée visuelle, toujours émue et émouvante, toujours entretenue de correspondances subconscientes; d'une pensée, elle-même, naturellement surréaliste et surréalisante.

D'ailleurs, comme il y a des intelligences plus ou moins éveillées, il y a des subconscients plus ou moins léthargiques. Une symbolisation qui paraît naïve à tel spectateur, exige de tel autre le plus grand effort de compréhension sans mots, dont cet homme soit capable. Et on sait que l'intelligibilité d'un film courant doit être comme le plus grand facteur commun du plus grand nombre de cerveaux et de sensibilités.

Le surréalisme d'insolite brut, que produisent l'inversé, le ralenti, l'accélééré, se renforce aussi d'un sens dramatique. Et on constate que les interprétations ajoutées ainsi aux images sont, presque toujours, d'ordre comique pour l'inversé, ainsi que pour l'accélééré, et d'ordre tragique pour le ralenti.

Vus à l'accélééré ou à l'inversé, les gestes sont inattendus pour le spectateur, soit que celui-ci ne dispose pas d'un temps suffisant pour les prévoir, soit que la prévision correcte s'avère impossible dans une conséquence illogique. De toute façon, là, le geste ou bien paraît, ou bien est, plus ou moins absurde. Or, une absurdité provoque d'abord le rire, forme vulgaire de l'étonnement.

Par contre l'aboutissement d'un geste représenté au ralenti est attendu très longtemps par le spectateur qui, pendant toute cette durée, réfléchit plus que d'habitude aux motifs et aux conséquences possibles de ce geste, en le dramatisant de tout un champ d'hypothèses. Pour obtenir cet effet d'enrichissement psychologique des mouvements d'un personnage, il suffit d'un ralenti faible, non pas sensible par lui-même, mais seulement parce que petit délire d'interprétation, auquel loisir est donné de se produire.

Un homme lève son regard, du livre qu'il lisait, en direction de l'objectif, c'est-à-dire vers une porte qui est hors du champ et par laquelle quelqu'un doit entrer. Dans des vues et dans un montage à cadence normale, sitôt que le regard du premier personnage quitte le livre, le spectateur voit l'autre plan: la porte qui s'ouvre et donne passage au second personnage. Il n'y a temps pour aucun doute, aucune interrogation; tout est simple, immédiat, logique, clair et d'intérêt ordinaire. Mais, au ralenti, la levée du regard du liseur dure quelques secondes,

pendant lesquelles le spectateur ne sait pas et se demande qui va entrer, comme se le demande aussi le personnage de l'écran : un ami ou un ennemi, un porteur de bonne ou de mauvaise nouvelle, un indifférent, un inconnu ? Il a été créé là une attente, une énigme, un mystère, une suspension dramatique.

La surréalisation dramatisante du jeu des acteurs, par ralenti soigneusement dosé, peut et devrait être employée comme un procédé courant de réalisation, notamment dans les films poétiques ou fabuleux ; aussi, dans ces films, maintenant nombreux, qui utilisent des interprètes non professionnels, dont la plupart ont tendance à se mouvoir naturellement trop vite et ne savent pas freiner, décomposer leur pantomime pour la rendre mieux lisible, ou, s'ils essaient, le font maladroitement et compromettent leur véracité.

Comme des images, il existe un surréalisme des sons cinématographiques, mais on ne commence que tout juste à le découvrir, qu'à oser s'en servir. Les cris de la conscience, les objurgations du devoir, les reproches obsédants du remords, les rengaines qui chantent dans le souvenir, les timbres secrets du rêve, les tumultes du cauchemar, la piste sonore s'essaie timidement à les faire entendre.

Mais, dans ce domaine-là aussi, la recherche fut engagée, dès le début du cinéma sonore, dans une fausse direction, et, jusqu'à une date très récente, resta presque uniquement attentive à perfectionner la reproduction de bruits falsifiés, d'imitations serviles des plus banales données auriculaires, de tout un charivari en toc et en fac-similé. On ne se souciait pas d'apprendre comment le micro, la pellicule, le haut-parleur pouvaient, eux, en vertu de leur propre nature et de leur propre fonctionnement, interpréter un vrai bruit de vrai vent, un vrai galop de cheval. Et, lorsque, bien par hasard, une telle expérience se trouvait faite, on avait la naïveté de se fâcher de ce que le résultat sonore ne fût pas identique aux renseignements les plus ordinaires de l'ouïe. Car, ce que les ingénieurs de son, les réalisateurs, les producteurs et le public voulaient, c'était réentendre, pour la mille et unième fois, le vent et le galop, exactement tels qu'ils les avaient déjà mille fois entendus à l'oreille nue. Qu'importait s'il fallait, pour cela, avec des soufflets et des sifflets, des flûteaux et des peignes entourés de papier de soie, ou avec des demi-coques de noix, des ventouses de caoutchouc, des petites cuillères, fabriquer un faux vent ou un faux galop, pourvu que ceux-ci parussent plus conformes que les vrais, au standard de l'audition humaine !

Cette hérésie — comme de vouloir empêcher les lunettes d'approcher et les loupes de grossir — n'est pas encore éteinte, mais, enfin, s'y oppose la tendance droite, qui veut connaître et publier la représentation sonore originale, que la machine cinématographique peut composer à partir des bruits naturels. Il s'agit, pour le son comme pour l'image, de laisser libre

autant que possible, ou de stimuler et de mettre en valeur, la fonction surréalisante, automatique et authentiquement particulière, du cinéma. Il s'agit de rechercher les occasions de ces enregistrements, que les amateurs de plat son tiennent pour mauvais, et d'y cultiver les prétendues malfaçons : les déformations par résonance, par variation de distance, les réflexions de l'écho, les brouillages d'ambiance, les distorsions et les détimbrages, les murmures et les cris jamais encore entendus et ne ressemblant à rien, les formes acoustiques dont le micro seul peut révéler l'existence, comme sa création personnelle.

Il est vrai qu'en général, dans l'état actuel de la technique, les résultats de l'enregistrement sonore restent beaucoup moins sûrs, moins finement appréciables, que ceux de l'enregistrement optique. De plus, le public demeure indifférent, comme sourd, au langage des bruits et n'a d'ouïe, vraiment exercée et attentive, qu'à saisir la parole, au point même de ne savoir se satisfaire d'une musique et d'une voix, d'exiger d'entendre distinctement tous les mots d'un chant. Enfin, l'univers audible, parce qu'il est moins riche que l'univers visible, en attributs divers, offre moins de chances de développement et moins de prise à un appareillage d'interprétation.

Dans la relative pauvreté des éléments auditifs de représentation, la réalisation du ralenti sonore, avec sa force de surréalisation, analogue à celle du ralenti visuel, prend une importance considérable. En étirant la durée d'un bruit, l'action du ralenti revient à augmenter le pouvoir de séparation de l'ouïe. Celle-ci en acquiert la possibilité d'analyser plus finement le complexe sonore, d'y distinguer des facteurs autrement imperceptibles, d'y découvrir des timbres jusqu'alors réellement inouïs. Ainsi, par micro-audition, l'interprétation cinématographique invente des sons et des sons vrais ; aussi vrais et aussi surréalisés que les images d'une nébuleuse, d'un infusoire ou d'une ossature, qu'inventent la microscopie, la télescopie ou la radioscopie. Dans ce qui, à l'oreille humaine, n'est que le grondement monotone et confus de la mer pendant une tempête, le réenregistrement pour ralenti fait entendre une polyphonie de bruits si étranges, si nouveaux, que beaucoup d'entre eux ne possèdent encore de nom dans aucune langue. A chaque seconde, la mer crée là un autre cri.

De plus, cette sorte de gros plan du son, en ralentissant la fréquence des vibrations, aggrave leur tonalité. Étiré au double de sa durée primitive, tout son se trouve descendu d'une octave. On peut donc réenregistrer le même bruit à plusieurs octaves ou fractions d'octave inférieures, comme on peut aussi le réenregistrer en vue d'une projection plus ou moins accélérée, qui, elle, déplace la sonorité vers l'aigu. Ainsi, à partir d'une ambiance réelle, suffisamment interprétée, se constituent des éléments sonores, qui peuvent servir à composer une suite d'accords

ou de dissonances, une partition, une musique, symphonique ou cacophonique, de bruits plus vrais que la nature.

Les futuristes, ces cousins pauvres des surréalistes, avaient bien deviné que le domaine sonore aussi pouvait fournir du merveilleux, de l'insolite; et ils tentèrent quelques expériences de musique bruitiste, qui s'avéra, là, inexpressive, parce qu'elle ne disposait d'aucun instrument — ne fût-ce que d'un phonographe — puissamment capable d'interpréter les bruits, de les dépayser, de les rendre étonnants et inquiétants. Mais, le cinéma constitue un moyen de surréaliser les sons, et bien plus largement et profondément que ne peuvent le faire le phono ou la radio, laquelle, d'ailleurs, dépend du disque. Le cinéma ouvre la voie aux matérialisations sonores du fantastique, qui est directement puisé dans la réalité.

Le ralentissement, l'accélération, l'inversion du son ne sont plus, techniquement, ni une utopie, ni même une difficulté. Même la parole et la musique peuvent être ainsi traitées, modérément ou jusqu'à dénatura-tion complète. En aggravant les voix, le ralenti leur donne aussi comme le timbre d'une autre personnalité dont on n'est pas sûr qu'elle soit tout à fait humaine, et une intonation dolente, angoissée, tragique. Cette dramatisation du son est également sensible dans les bruits, dont les plus communs en acquièrent une signification extrêmement émouvante. Par exemple, le banal grincement d'une porte, réentendu dans un ralenti plus ou moins accusé, devient un gémissement inhumain, une mystérieuse plainte des choses, un singulier avertissement d'on ne sait quel désordre, d'on ne sait quelle souffrance de la matière. D'autre part, l'accélééré, en aiguisant les sonorités, les infantilise et les féminise, les interprète dans un sens allègre et comique.

La surréalisation des sons, par ralentissement ou accélération, émeut donc l'auditeur de la même façon dont la surréalisation analogue des images touche le spectateur. A l'explication psychologique de ce phénomène, déjà proposée, il convient d'ajouter que, par généralisation de notre expérience courante, visuelle et auditive, nous accordons aux sons graves — comme le sens figuré de ce qualificatif l'indique — un préjugé sentimental de force et de tristesse, aussi facilement que nous tendons à surestimer les gestes lents, comme chargés d'importance et de peine. Pour parfaire l'expression des personnages d'un film, le ralenti et l'accélééré du son, comme ceux de l'image, permettent d'innombrables effets, soit discrets et à peine sensibles, soit poussés jusqu'au chevrottement, à l'accent grand-guignolesque, au borborygme monstrueux, ou jusqu'à la trille, la fusée de mots, jetés comme dans un spasme, fondus en un seul cri perçant.

Par toute cette puissance d'interprétation spontanée, par tout ce pouvoir de créer automatiquement des apparences insolites, le cinéma agit comme un robot paranoïaque, venant au secours des paranoïaques faibles, insuffisamment capables de remarquer ou de composer des aspects

étranges, qui puissent émouvoir le génie du délire. Mais les forts poètes, ceux qui se sentent assoiffés de surréalité et dont le subconscient manifeste sa vie à la moindre impulsion, trouvent aussi, dans ce délire d'une machine, le stimulant qui leur permet de rêver plus intensément et avec plus de diversité. Qu'il s'agisse d'esprits si profondément, si docilement rationalisés qu'ils ne savent plus réagir d'eux-mêmes, ou d'esprits si révoltés contre la rationalisation dominante qu'ils cherchent constamment et partout le moyen de lui échapper, tous ont besoin de la poésie originale que le cinéma leur propose.

Ce merveilleux si neuf, c'est bien la machine cinématographique qui le produit par son propre fonctionnement. Celui-ci, l'homme ne fait que le déclencher, tantôt en toute imprévoyance de la valeur poétique, qui apparaîtra ou n'apparaîtra pas à l'écran, tantôt selon un pronostic, plus ou moins empirique et aléatoire, tiré, par analogie, des surprises passées. Merveilleux qui est automatique, parce qu'élaboré avec le minimum d'ingérence de critique humaine. Merveilleux qu'on peut dire vrai, réel, objectif, parce qu'il est mécaniquement obtenu à partir de ces mêmes et seuls éléments naturels et concrets, qui constituent pour nous, par excellence, le monde réel, objectif et véritable; parce qu'aussi ce merveilleux est une donnée sensible, que le film peut reproduire mille fois devant mille témoins, toujours semblable à elle-même.

Dans la poésie cinématographique, la fonction qui, dans d'autres espèces poétiques, revient davantage au subconscient humain, est, en partie, préaccomplie par un mécanisme. Celui-ci combine des interprétations inattendues, délivre des ressemblances qui sont étrangères aux liens logiques et plus fortes que ceux-ci, et crée des métaphores visuelles ayant cours forcé d'objets et de moteurs de rêverie. L'originalité, la diversité et l'espèce de liberté de ces représentations, ne nous permettraient pas de les considérer autrement que comme des actes d'une sorte d'âme, si nous n'étions si absolument soumis au préjugé égocentrique, selon lequel nous ne comprenons de pensée que consciente, et de conscience que dans un organisme vivant et surtout humain. Mais, vraiment, que savons-nous de plus de la conscience d'un cristal, d'une orchidée, d'une fourmi, d'une ville, d'un syndicat, d'une nation que d'une caméra ou de n'importe quelle machine ou usine un peu complexe? Objectivement, on est en droit de supposer une conscience, dès qu'on constate une sensibilité organisatrice de réactions de choix. Pratiquement, l'homme sait maintenant qu'il contient, lui-même, une immense part de psychisme inconscient. La conscience est un pur symptôme, comme une migraine, qui apparaît peut-être quand on pense beaucoup, mais sans laquelle aussi on peut penser et, peut-être, non moins. Il semblerait ridicule qu'on parlât des maux de tête d'une caméra, mais il est certain que l'appareil a froid et qu'il a chaud, parce qu'alors il fonctionne mal.

Pour imprévisibles que soient ses effets poétiques et pour irrationnelles que soient ses propositions, le délire des images cinématographiques est, cependant, l'aboutissement d'une marche et d'une structure mécaniques qui ont leurs lois, c'est-à-dire leur raison. Toute la fantaisie des aspects créés par l'appareil de prise de vues résulte de l'application d'un système de désorganisation de la commensurabilité dans l'espace comme dans le temps. Principe d'anarchie, assurément, mais dont la réalisation est logiquement annoncée, inscrite, développée, parfaite, dans le plan, la construction, la conduite et la surveillance d'un être mécanique, en lui-même rationnellement organisé. Est-ce seulement une bizarrerie fortuite, qu'un appareil de structure hautement rationnelle donne, en résultat de son activité, des produits remarquablement irrationnels? qu'il manifeste comme une pensée qui échappe à la raison et la contredit? Il semble que non; il semble que, dans tous les domaines et dans tous les cas, dans l'inorganique comme dans l'organique, dans la matière comme dans l'esprit, et celle-là à celui-ci, la règle absolument générale de la complication rationnelle soit de tendre vers l'irrationnel, vers l'indéterminé, vers l'insaisissable de la personnalité et de l'âme, vers l'illusion de la liberté. De ses foisonnements, la raison finit toujours par s'étrangler elle-même.

Articles 1948-1951

LE RALENTI DU SON

Dans la fascination qui descend d'un gros plan et pèse sur mille visages noués dans le même saisissement, sur mille âmes aimantées par la même émotion; dans l'enchantement qui attache le regard au ralenti d'un coureur s'envolant à chaque foulée ou à l'accélééré d'une herbe se gonflant en chène; dans des images que l'œil ne sait former ni si grandes, ni si proches, ni si durables, ni si fugaces, on découvre l'essence du mystère cinématographique, le secret de la machine à hypnose: une nouvelle connaissance, un nouvel amour, une nouvelle possession du monde par les yeux.

Jusqu'à ces toutes dernières années et presque jusqu'à ces tout derniers mois, la piste sonore, vouée aux vieilles formes de la parole et de la musique, ne nous révélait, de l'univers acoustique, rien que ce que l'oreille était, elle-même, depuis toujours habituée à entendre. Noyé dans cette surabondante banalité, le murmure précurseur des roues du train qui emportait Jean de la Lune, dut longtemps attendre des continuateurs. Cependant, aujourd'hui, plusieurs films étrangers témoignent d'une recherche qui tend à perfectionner l'enregistrement du son — comme s'est perfectionné en cinquante ans l'enregistrement de l'image — dans le sens d'une véritable haute fidélité, psychologique et dramatique, d'un réalisme plus profond et plus exact que celui des moyennes d'une audition *omnibus*, tenue pour indérégable. Déjà, il ne s'agit plus d'entendre seulement parler, mais aussi penser et rêver. Déjà, le micro a franchi le seuil des lèvres, s'est glissé dans le monde intérieur de l'homme, s'est installé à l'affût des voix de la conscience, des rengaines du souvenir, des cris du cauchemar et des mots que personne n'a prononcés. Déjà, des chambres d'écho traduisent, non plus l'espace d'un décor mais des distances dans l'âme.

Dans cet affinement du cinéma sonore, il paraissait évidemment nécessaire d'expérimenter ce qu'y pourrait ajouter le procédé du ralenti qui ne cesse d'enrichir le règne visuel de tant d'aspects non encore vus. Je posai ce problème, du point de vue technique, à un ingénieur de son, M. Léon

Vareille, qui s'y intéressa et le résolut d'une façon simple et élégante, comme disent les mathématiciens. Ainsi, tout au long du *Tempestaire*, j'ai pu me servir de bruits de vent et de mer, réenregistrés à des vitesses variables, allant jusqu'au rapport quatre.

L'effet de ce ralenti du son, de cet étirement des vibrations acoustiques dans la durée, est double. D'une part, avec l'abaissement de la fréquence des vibrations, la tonalité s'aggrave en descendant d'une octave chaque fois que le rapport du ralenti s'accroît d'une unité. Ainsi, le même bruit peut se trouver enregistré dans plusieurs tessitures différentes. Ce qui permet, par montage et mixage, la création d'une véritable partition purement sonore. Le compositeur Yves Baudrier qui a réalisé cette partition avec beaucoup d'intelligence, a eu aussi le talent de ne faufiler, à travers cette musique naturelle, qu'une ligne mélodique instrumentale extrêmement sobre, qui laisse toute son importance à l'expérience sonore et ne tend pas à fausser le jugement du public sur celle-ci.

L'autre effet du ralenti sonore est un effet d'analyse des bruits complexes. Comme l'œil, l'oreille n'a qu'un pouvoir de séparation très limité.

L'œil doit faire appel à un rapprochement et à un grossissement dans l'espace, obtenus par une lunette, pour apercevoir qu'une clôture, qui paraissait une surface continue, se trouve faite de pieux, plantés à intervalles. L'œil doit user d'un ralentissement, c'est-à-dire d'un grossissement dans le temps, pour voir que le direct d'un boxeur, qui semblait un mouvement simple et rectiligne, à vitesse constante, est en réalité une combinaison de mouvements musculaires multiples et infiniment variés. De même, l'oreille a besoin d'une loupe à grossir le son dans le temps, c'est-à-dire du ralenti sonore, pour découvrir que, par exemple, le hurlement monotone et confus d'une tempête se décompose, dans une réalité plus fine, en une foule de bruits très différents, jamais encore entendus : une apocalypse de cris, de roucoulements, de borborygmes, de piailleries, de détonations, de timbres et d'accents, pour la plupart desquels il n'existe même pas de noms. On peut aussi bien prendre un exemple moins riche : le bruit d'une porte qu'on ouvre ou qu'on ferme. Ralenti, ce bruit si humble, si ordinaire, révèle sa nature compliquée, ses caractères individuels, ses possibilités de signification dramatique, comique, poétique, musicale.

Certes, ce langage inarticulé des choses n'est, la plupart du temps, pour notre oreille, qu'un bruit neutre ou crispant, parfois à peine perceptible. Les indentations normales de la piste sonore récitent trop de discours en trop peu de temps : emmêlés, comprimés, écrasés les uns sur les autres dans un brouhaha indéchiffrable. 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. Ainsi, ce contresens des

latinistes qui ont fait dire à Lucrèce que les choses pleurent, deviendra une audible vérité. Nous savons déjà voir, nous allons entendre l'herbe pousser.

Livre d'or du cinéma français, 1947-1948.

POURQUOI NOMBRE DE FILMS VIEILLISSENT-ILS SI VITE ?

Pourquoi le cinéma échapperait-il à cette alternance historique du goût ou du dégoût, selon laquelle toute œuvre, tout style, subissent des phases successives d'admiration et de mépris, quand ce n'est pas le mépris qui inaugure la série en précédant l'admiration ? Et plus une mode a pu être vive et poussée, plus profondément et plus impérieusement, elle se démode. Mais, ce vieillissement ne fait qu'annoncer un renouveau d'engouement rétrospectif. Et ainsi de suite.

Au cinéma, ce va-et-vient de la faveur à la défaveur, n'apparaît que plus rapide, d'abord parce que tout film qui, par ses décors, ses costumes, ses comportements, rassemble toutes les modes d'une actualité, totalise aussi leur inconstance ; ensuite, parce que, depuis son origine jusqu'à aujourd'hui, la technique du cinéma a évolué plus rapidement que celle de la plupart des autres moyens d'expression ; enfin, parce que le rythme de notre vie et des transformations de celle-ci s'est considérablement accéléré, au cours, justement, de ce dernier demi-siècle.

Le Figaro, 5 mai 1949, réponse à une enquête.

CINÉMA, EXPRESSION D'EXISTENCE

Où ? Quand ? questions auxquelles tout informateur doit d'abord répondre précisément, s'il veut mériter créance. Pour que nous puissions penser une chose comme advenue et nous en émouvoir comme d'une réalité, il faut que cette imagination combine deux sortes de références fondamentales : celles d'espace et celles de temps. Et toute technique d'expression sait être d'autant plus convaincante qu'elle a le pouvoir de mieux figurer ses modèles, à la fois, dans leurs rapports spatiaux de coexistence et dans leurs rapports temporels de succession. Des techniques qui se trouvent capables de représenter seulement l'une ou l'autre de ces deux catégories de relations — des états à l'exclusion de toute évolution ou des durées, des passages, à l'exclusion de toute perma-

nence — demeurent évidemment infirmes. On peut en admirer la spécialisation, mais celle-ci entraîne une limitation et un déséquilibre de la culture correspondante.

« *La peinture et la sculpture — écrivait Cabanis — qui ne peuvent saisir dans les objets et dans leurs expressions qu'un seul moment indivisible, forcées d'y mettre tout le passé et tout l'avenir, ont un grand désavantage, comparées à d'autres arts qui peuvent disposer une série de faits, d'images ou de sentiments, les développer dans un ordre successif et préparer ou fortifier l'impression de chaque trait, par l'impression de ceux qui le précèdent, et dont il peut, en quelque sorte, être regardé comme le résultat.* »

Certes, la fréquentation de statues, de dessins, de tableaux, nourrit, de façon presque directe, cette imagination visuelle qui se montre excellente inductrice d'émotion en général et spécialement d'émotion poétique. Et, comme les œuvres de tels arts portent, à la volonté de leurs auteurs, des significations ou très définies ou très vagues, les spectateurs trouvent à y puiser une extase ou étroitement dirigée ou largement adaptable, selon les besoins et les facultés de chacun. Pourtant, la vraie foule s'ennuie à visiter les musées. C'est qu'il y a une faiblesse constitutionnelle dans ces vieux arts plastiques, spatiaux, paralysés, dont les signes ne parviennent à bien figurer qu'une demi-existence, parce qu'il leur manque de pouvoir dire une autre condition de la réalité : le temps, la différence des durées, le mouvement.

Sans doute, la sculpture et surtout la peinture ont voulu s'évader du cadre naturellement et purement spatial de leurs représentations, en s'efforçant à l'anecdote. Même, c'est dans cette extrapolation que ces deux techniques donnent le plus de plaisir au grand public, lorsque celui-ci accepte comme le spectacle d'un événement, d'une harmonie d'actions, d'une synthèse de mouvements, ce qui ne lui est fourni que comme une juxtaposition d'immobilités, une mosaïque d'états inertes. Cependant, d'autres spectateurs découvrent la tricherie et la maladresse d'une figuration qui se dénature en prétendant raconter les formes aussi dans leur histoire. En effet, comme les deux grands arts plastiques ne disposent d'aucun signe de durée, d'aucune conséquence, ils ne savent, non plus, indiquer cette direction logique, ce rapport causal, qui est notre troisième moyen de penser et sans lequel nous ne nous sentons pas autorisés à bien comprendre, dans l'ignorance où nous restons devant ce qui peut être fin ou commencement, sens ou contresens.

Ce défaut est devenu plus visible, plus gênant, par contraste avec l'accélération progressive de la vie, avec le développement d'une conscience de la mobilité et d'un culte de la vitesse. Néanmoins, au jugement des puristes, la vraie sculpture et la vraie peinture doivent se limiter aux effets nus de confrontation de volumes et de couleurs. Pour dédaigné qu'il soit ainsi par une élite, l'effort de la sculpture et de la peinture

romancées garde une signification : il accuse l'étroitesse des moyens propres du sculpteur ou du peintre ; il affirme le besoin d'aller au-delà de ces techniques, pour réussir à bien imiter la vie.

Lorsque, dans cet au-delà, Cabanis opposait, à la peinture et à la sculpture, d'autres techniques qui peuvent développer des images, des sentiments, des idées, dans un ordre successif, c'est-à-dire temporel, il entendait parler de musique, de littérature, de théâtre.

Quant à la musique, si elle ne constitue pas — malgré une opinion répandue — un « art de pure durée », si les valeurs d'espace (dimension des cordes et des tuyaux, stationnement des ondes, amplitude des vibrations, distance des sources sonores, etc.) y jouent un rôle essentiel aussi, il est vrai que ce rôle s'accomplit en coulisse et reste ignoré de la plupart des auditeurs. Ceux-ci sont, par contre, extrêmement attentifs à la succession des trains d'ondes acoustiques, à des successions de successions de vibrations. Comme l'ont noté les musicographes, la mentalité du public, dans une salle de concert, est caractérisée par une attente, par la sensibilisation à une certaine mobilité, à un certain devenir. Mobilité et devenir, qui demeurent invisibles et qui, de ce fait, semblent se produire dans le seul cadre d'un temps quasi immatériel.

Le manque apparent de réalité spatiale n'empêche pas l'expression et l'impression musicales d'être de puissants agents d'émotions et de poésie. Mais ces expressions, ces impressions, ces émotions restent de signification imprécise, instable, susceptible d'une foule de transformations fugitives et confuses. Flou qui peut aider à obtenir l'adhésion des auditeurs, en permettant une grande latitude d'adaptation du message musical aux climats sentimentaux individuels, comme il peut aussi nuire à l'effet poétique, en l'empêchant, par flottement, par indétermination, de se confirmer dans un accord juste avec telle ou telle disponibilité de l'âme.

C'est pourquoi beaucoup de gens n'aiment vraiment, en fait de musique, que la chanson ou l'opéra, et à condition d'en bien comprendre les paroles qui orientent l'émotion, induite par le flux sonore, et la lient à quelque situation assez exactement et réellement imaginable, à quelque événement visible en pensée ou visible à la scène. Ici encore, au jugement des puristes, l'opéra ne peut être que « la soupe à l'eau de la musique ». Mais les protestations que murmure l'audience quand, dans un music-hall, un chanteur use d'une langue étrangère, montrent bien qu'il y a une insuffisance dans l'expression musicale dont la technique est aveugle, impuissante à fournir des représentations accréditées dans l'espace.

Longtemps, la littérature fut seule capable d'exprimer avec un soin égal les données d'espace et celles de temps, le visible aussi bien que l'audible et même, généralement, tout le sensible. Toutefois, l'expression littéraire cache une technique de représentation indirecte, l'une des plus compliquées qui soient. La transmission des images mentales ne peut s'y faire que par l'intermédiaire du système verbal, qui est une

algèbre. Des groupes de mots sont agencés en équations dont la résolution logique doit permettre, au cerveau récepteur, de déterminer les inconnues et de retrouver ainsi le concept formé et chiffré par le cerveau émetteur.

Qu'il s'agisse de susciter une notion d'étendue ou de durée, de repos ou de mouvement, de couleur ou de sonorité, la littérature y parvient certes, mais elle ne peut jamais le faire en fournissant directement, aux sens, des qualités d'étendue ou de durée, d'état ou de mouvement, de couleur ou de son ; elle ne sait que proposer à l'intelligence une organisation rationnelle de symboles abstraits de ces qualités. Symboles que l'intelligence doit rationnellement examiner, trier, reconvertir en imaginations de sensations et de sentiments. Son universalité d'expression, la littérature la paye par la complexité, le poids, la lenteur de son appareil de transmission, dont le fonctionnement ne va pas sans perte considérable de l'énergie émouvante des idées transmises. Sans doute, le truchement verbal permet de régler à volonté, avec beaucoup de finesse, la précision ou le flou de la représentation communiquée, mais celle-ci ne touche plus le destinataire qu'avec une force de conviction bien atténuée, comme par ricochet. Chaque jour, sans sourciller, on lit un plein journal de catastrophes ; mais quel émoi, quand le moindre fait divers est donné en direct, en clair, par un message des sens : quand seulement on aperçoit une grange flamber, on entend les appels des sauveteurs, on respire l'odeur de brûlé...

Parlé ou chanté, mimé ou dansé, le théâtre, qui fut à l'origine de presque tous les moyens d'expression, est devenu aussi leur fin, leur amalgame, et donne des imitations de la vie très persuasives. Représentations qui seraient encore plus convaincantes si tout pouvait y être signifié par des attributs immédiatement sensibles, surtout plastiques et musicaux, dans une association de renseignements, déjà capable de définir suffisamment une réalité comme état et comme mouvement, en espace et en durée, donc aussi en logique. Mais, par son instrumentation de décors, de costumes, d'acteurs, par les dimensions de sa salle, par l'horaire de son spectacle, de cent façons, tout théâtre se trouve contraint et limité, au point qu'il est impuissant à concrétiser entièrement la figuration d'un événement, sinon minime ou minimisé, choisi, émondé tout exprès.

D'où, les trois règles d'unité, qui érigeaient le défaut technique en occasion de prouesse. D'où, aussi l'abus de l'information indirecte par la parole, employée de manière presque continue, avec une abondance tout à fait irréaliste, pour faire comprendre aux spectateurs tout ce qu'il est matériellement impossible de leur faire constater : un fait vieux de quinze ans ou distant de cent lieues, ou perceptible seulement par le tremblement d'une écriture. Sans doute — sauf, toujours, les réactions, les fidélités et les surenchères des puristes — le théâtre s'est efforcé d'assouplir

ses limites locales et historiques, de diversifier et de mobiliser ses mises en scène, de réduire l'usage du récit, de la confidence, du monologue et de l'*a parte*, de simplifier tout son discours, dans le sens d'une exposition de moins en moins littéraire, de plus en plus directe, de l'action. Mais il n'est pas dans les ressources de la technique théâtrale de pouvoir s'affranchir, ne serait-ce que pour trente secondes, de la relation par dialogue, c'est-à-dire par le détour et le filtre des mots.

C'est le cinéma qui réalise le genre de spectacle, vers lequel le théâtre tend vainement dans son mouvement le plus général. Dans les transpositions et les refontes d'une autre technique, le cinéma constitue un autre théâtre, libéré au maximum de ses attaches de lieu comme de ses entraves de temps, et, par là même, très souvent dispensé du recours au témoignage par relais verbal. L'optique cinématographique fait voir une heure d'un autre siècle, le contenu d'une seconde étirée en trois minutes, le dedans d'une chambre toujours fermée, une foule aux antipodes, la colère sur un visage soudain amené à quarante centimètres de l'œil du spectateur. Cette richesse d'information directe du sens permet de réduire considérablement l'information parlée indirecte, devenue là, non seulement moins nécessaire qu'au théâtre, mais même moins utile que dans la vie quotidienne.

Ainsi, c'est bien la valeur plastique des images animées qui domine toujours l'art complexe du film, à l'inverse de la complexité de l'art théâtral, dominée généralement par la valeur du texte dont le système abstrait exige une retraduction concrète. Grâce à sa liberté à l'égard de la symbolique verbale, qu'il peut n'employer qu'avec une juste économie, le cinéma se trouve capable de composer des figurations d'un effet de réalité, plus étendu et plus intense que l'effet auquel parviennent les représentations théâtrales. La différence numérique entre les publics attirés par chacun des deux spectacles atteste ce résultat. Celui-ci est bien d'origine psychologique et non pécuniaire. Ce n'est pas parce que les places y sont moins coûteuses que le cinéma draine les foules ; bien plutôt, c'est parce qu'il draine les foules, qu'il peut leur offrir de la poésie à meilleur marché. La preuve en est qu'il existait, avant le cinéma, un théâtre populaire avec des salles de quartier à bas prix, que le cinéma a fait disparaître.

Cependant, c'est un résultat qui étonne, si on songe que la scène produit certaines présences entièrement réelles, alors que l'écran n'en produit pas ; que le réalisme visuel et auditif des images animées ne copie pas fidèlement, souvent contredit, le réalisme issu de notre expérience ordinairement vécue. Comment se fait-il donc que le monde filmé, notoirement fantômal, où règne, en défi au sens commun, une physique scandaleuse, puisse obtenir, du public, une adhésion et une participation mentales, plus vives que la conviction et l'émotion suscitées par bien des rencontres dans le monde réel ?

Pour essayer de répondre, récapitulons les vertus cinématographiques. D'une part, le film fournit ensemble les données d'espace et de temps, les états des formes et les modes des mouvements. L'esprit peut tenir pour complètement valables de telles figurations, car, dans le jeu des notions d'étendue et de durée, de coexistence et de succession, se produit automatiquement l'apparence complémentaire, nécessaire à une impression de parfaite réalité : l'apparence de la raison suffisante, de l'orientation par cause. D'autre part, dans les catégories du visible et de l'audible — celles des deux principaux sens culturels — la technique cinématographique reproduit les phénomènes dans leur catégorie réelle, sans être obligée de leur faire subir en chemin la dénaturation rationnelle en paroles. Cependant, si besoin est, le film sait aussi user des confirmations indirectes et des perspectives lointaines du langage articulé. De plus, les signes inscrits sur la pellicule vont, d'une précision absolue, sachant désigner une chaise unique entre toutes les chaises existantes et imaginables, à l'indétermination la plus accueillante, celle d'un cri pouvant exprimer toutes les angoisses. Ainsi, le film peut, soit transmettre une pensée extravertie, très concrètement déterminée, soit susciter une pensée intravertie, une rêverie dont le développement reste offert à toutes les fantaisies.

Riche de tant de facultés, le cinéma ramasse, sur un seul véhicule, tous les différents pouvoirs d'expression, qui n'appartiennent que partiellement ou séparément à chacune des autres techniques. Cette condensation de moyens d'information crée un premier caractère tout à fait particulier à l'expression filmée : la surdétermination par une abondance de données, qui dépasse le degré habituel de notre connaissance naturelle de la réalité ; qui introduit l'impression d'une autre réalité, plus qualifiée, plus vive, plus perceptible, que la réalité coutumière.

Autre particularité du monde figuré à l'écran : une certaine désorganisation de l'égoïsme et de l'anthropomorphisme, qui gouvernent nos perspectives et nos jugements. Dans l'expérience quotidienne ou théâtrale, le spectateur connaît sa position par rapport aux faits observés, qu'il situe, en conséquence, facilement dans son propre système d'espace ; c'est-à-dire dans l'espace, dans lequel cet observateur accomplit lui-même tous ses mouvements et qu'il transporte partout avec lui, comme une large sphère d'influence, dont un corps humain constitue le centre et l'étalon de mesure. Il en va tout autrement pour le spectateur de cinéma, qui n'a qu'une vue seconde de la réalité, une vue déjà une première fois ordonnée par rapport à un système et, même à une multitude de systèmes d'espace étrangers. Ces systèmes ont été créés par l'appareil enregistreur ; ils comportent une foule d'inconnues et d'inconnues souvent variables.

La mère Gigogne de ces inconnues pour le spectateur, c'est la position de la caméra (c'est-à-dire la position assignée d'office au spectateur

lui-même) par rapport à l'objet cinématographié. Cette position est sans cesse modifiée arbitrairement et n'est jamais exactement repérable, parce que l'estimation s'en trouve indéchiffrablement compliquée par l'emploi d'objectifs différents et par la mobilité des prises de vues. Ainsi, le spectateur reste souvent incapable de reproportionner avec précision, avec assurance, les disparates perspectives de l'écran, selon la norme de sa propre vision, selon sa propre grandeur centrale. Dans le même décor d'une chambre, quinze prises de vues différentes, fixes et mobiles, montrent quinze sortes d'espace différentes, ordonnées selon des axes variés, admettant des échelles de grandeur non pareilles. Pierre y paraît tantôt plus grand, tantôt plus petit que Paul, bien que tous deux puissent être de taille égale et tous deux plus petits et tous deux plus grands l'un que l'autre, devenus comme incommensurables. Car le cinéma n'apporte pas sa propre unité de mesure, mais il en donne une infinité : chaque plan a la sienne, d'ailleurs conjecturale, sans relation définie avec la mesure d'aucun autre cadre, ni même, absolument, avec la taille étalon du spectateur.

Il en résulte, d'une part, une certaine confusion, une instabilité hypothétique, dans la connaissance que le film donne de cette chambre, de ce Pierre, de ce Paul. D'autre part, il y a que trois minutes de projection ont fourni, de ce décor et de ces personnages, une richesse d'aspects divers et remarquables (enregistrés de très bas, de très haut, de très près, très vite, très lentement, etc.), que l'œil nu aurait été incapable de recueillir fût-ce en trois heures d'observation normale. L'écran montre, d'un objet, une telle masse d'images non superposables, que, très vite, les spectateurs le connaissent trop pour n'y considérer qu'une identité schématique, simple et claire, toujours égale à elle-même. S'il y a flou, c'est donc encore un effet de surdétermination, de construction cumulative d'une réalité excessivement fondée.

Ne sachant pas décrire les choses autrement qu'à la fois, dans une étendue et dans une durée, le cinéma ne peut que surdéterminer ses représentations du réel aussi dans les deux ordres de références. Ainsi, la caméra découvre et inscrit la mobilité de tout ce qu'on croyait immobile, et, par l'accélération, elle dépiste les remuements les plus secrets. En outre, elle se déplace elle-même et contamine son univers de ce mouvement subjectif supplémentaire. Déjà, le fait de changer tous les états en passages, de montrer tous les êtres en train de devenir continuellement, constitue la plus générale des surdéterminations : celle qui ajoute à la description de tout objet, photographié à un moment donné, les descriptions successives de cet objet, saisi à d'autres instants, dans la suite desquels se révèlent des formes et des relations nouvelles, de plus en plus nombreuses.

Surdétermination que le cinéma peut accentuer, en créant des perspectives de temps différentes et inhumaines, en accélérant ou en ralentissant.

tissant la durée des événements représentés à l'écran, par rapport à la durée de ces événements dans le temps normalement vécu. A l'écran, la cinématographie du même mouvement de chute de la même feuille morte, enregistrée simultanément à des cadences différentes par plusieurs appareils, dure huit secondes comme elle en dure aussi vingt-quatre ou huit cents. Est-ce le même phénomène que le film nous montre deux ou trois fois, ou sont-ce des phénomènes différents ? Strictement, d'après le principe d'identité, il s'agit de phénomènes différents, et, en un sens, cela est vrai. Selon un jugement plus réaliste, il s'agit du même phénomène, et, en un sens, cela est vrai encore. Un phénomène est ici, à la fois, lui-même et deux ou trois autres, autant qu'on voudra se donner la peine d'en fabriquer. C'est un phénomène surdéterminé par une pléthore d'aspects que différencient des rythmes de succession inégaux.

Dans les rencontres ainsi décrites en termes de multiples espaces-temps, il n'est pas surprenant qu'apparaisse aussi une logique spéciale. Nous en avons déjà aperçu le grand signe : cette difficulté qu'éprouve l'expression cinématographique à fixer une identité. Or, le principe d'identité est la source de tous les développements logiques. Aussi, la distension et le flottement, que la représentation filmée impose à ce principe, se communiquent à tous les postulats et théorèmes corollaires. Dans les comparaisons entre les images animées de Pierre et de Paul, la non-contradiction, le tiers-exclu ne fonctionnent pas sans hésitation, sans à-peu-près. Les scénaristes se font un devoir de tricher avec la non-ubiquité et non-simultanéité. Le film inversé ou l'interpolation de montage substituent la fin, cause-traction, au commencement, cause-poussée ; montrent la fumée nécessitant le feu. De tout ce jeu, introduit dans l'articulation logique, on attendrait une figure d'univers incertaine, peu croyable.

Mais ce relâchement de la logique ne provient que d'un excès d'évidences. Si celles-ci ne concordent pas toujours, s'opposent parfois, se compensent, cependant elles se complètent aussi et, finalement, confluent en un faisceau massif de persuasions concrètes, peu raisonnées, peu discutables. Preuve par le sens, par le sentiment, qui l'emporte sur la netteté et la rigueur de la démonstration selon les principes. Le cinéma n'enregistre pas les abstractions, les absolus, les perfections, les essences. D'une essence, il ne connaît que les innombrables façons dont elle est existence, c'est-à-dire imparfaite, relative, impure, éphémère, toujours différente d'elle-même. Ce peuple de créatures, dues aux mouvements des objectifs, des objets, des lumières, ne contient pas deux individus qui coïncident dans l'espace et dans le temps. Tant de formes, presque toutes, devenues mobiles et coulantes, créent un univers comme visqueux, qui s'accorde plus difficilement à la logique d'identité, que ne le fait le monde solide, où cette logique est née. Dans son domaine, le cinéma souligne et prolonge en toute conséquence le caractère réelle-

ment analogique de l'opération fondamentale de la connaissance : l'appariement.

Aujourd'hui, dans le monde civilisé, des millions de spectateurs subissent, avec plaisir mais sans autrement s'en rendre compte, une réorientation de leur esprit profondément rationalisé, dans le sens d'un retour à l'usage — d'ailleurs naturel, facile, prompt, fécond — d'une compréhension par analogie avec un minimum de contrôle purement logique. Quel que soit le sujet d'un film, chaque mètre de pellicule exerce discrètement, sournoisement, cette influence antirationnelle, car, de par sa technique, le cinéma ne peut rien raconter, sans dire cette leçon aussi et d'abord. Leçon qui tend à ébranler le classique essentialisme statique, assise d'un rationalisme devenu écrasant ; leçon qui répand un courant de pensée plus concrète, aussi plus inventive, plus libre dans l'interprétation, plus attentive aux inégales réalités individuelles des existences.

Mercur de France, n° 1045, 1^{er} septembre 1950.

Les trois derniers articles ci-après : « Civilisation de l'image » (inédit), « Le Monde fluide de l'écran » et « Le Film et le Monde », publiés dans les nos 56 et 65 de la revue *Les Temps modernes*, devaient s'intégrer à un ouvrage nouveau auquel Jean Epstein songeait et qui devait s'intituler *Le Film et le Monde* (N.D.E.).

CIVILISATION DE L'IMAGE

Nous vivons une civilisation qui multiplie sans cesse les formes visibles et qui reproduit mille fois cette multiplicité en figures reportées partout sur toute surface accessible, imposées à tous les regards, distribuées à tous les passants, imprimées jusque dans la poussière et la boue des trottoirs, lancées en fumée et en feu jusque dans le ciel. Et certaines de ces images sont capables d'imiter, de dépasser même, la mobilité de leurs modèles. Ce foisonnement présent des truchements visuels se trouvait annoncé depuis longtemps. Vieilles de vingt ou quarante millénaires, on connaît les gravures, les peintures, laissées par les races fossiles du paléolithique supérieur. Dans un passé bien plus reculé encore, quand l'homme n'était qu'une lointaine et informulée conjecture, portée par des sortes de musaraignes dans les chances de leur destin, l'importance qu'a prise pour nous l'information par la vue, dépendit d'un choix de l'évolution, dans lequel l'activité du cerveau visuel commença à égaler, puis à dominer, l'activité des lobes olfactifs. La plus grande affaire devint, non de flairer, mais de voir. Entendre, non plus, n'était pas si continuel-

Civilisations de l'Image - Actuelle -	
ère paléolithique -	
2ème Prédominance de la vision	15 p.
↳ winter count	
3ème → idéographique workscript	M. de F.
Prédominance culturelle du visuel	1
Difficulté de transmission - obstacle social	
Le ciné assure communication images mentales	
La représentation du mouvement	
Où quand = mouvement	M. de F. (2 et 3)
Hierarchie de l'art vers le ciné	30 p.
Fluide de l'écran	
Espace et temps mobiles	T. H. 1. 20 p.
Expérience cinématographique	T. H. 2 25 p.
Psychisme du Film -	
	T. H. 1 et 2 20 p.
	M. de F. 3
'Iconic' mentale (synthétique, consistante)	40 p.
Ensemble de caractères résonants -	
Convenant à fatigue rationnelle	M. de F. 2 20 p.
Convenant à pratique de poésie tendant universelle par	
fatigue intellectuelle -	T. H. et P. 5 10
Novale	P. 15.

lement important dans un milieu naturellement silencieux la plupart du temps. Parmi les sens à longue portée, la vue excella comme le récepteur le plus fréquemment et le plus rapidement renseigné au plus loin, et l'irrégulière alternance animale des veilles et des assoupissements tendit à s'ordonner en couples d'activité diurne continue et de sommeil nocturne ininterrompu, pour suivre la périodicité de l'emploi et de l'emploi des yeux. La fonction directrice de la vue, fonction de supervision par rapport aux rôles des autres sens, se confirmait ainsi dans l'un des rythmes qui marquent toute la physiologie. Dans tout le psychisme aussi, car la forme et la couleur perdurables — mais non le bruit intermittent — servaient à composer l'essence et la substance inhérentes aux choses ; car le monde des relations extérieures se configurait dans une participation d'autant plus marquée de la pensée visuelle, que l'activité extravertie prenait davantage d'ampleur, de diversité et de finesse.

Aussi, la plupart des communications reviennent toujours à faire voir en esprit, à propager des images mentales, dont il est permis de croire que longtemps elles furent, avant la formation des mots, entre toutes les représentations sensorielles, le moyen le plus récent et le plus commode de penser. S'entendre, on ne le pouvait et on ne le peut encore qu'en voyant ou en imaginant les choses de façon analogue. La voie assurément la plus courte et la plus certaine était et souvent reste de montrer ce dont il s'agit, soit directement, soit par des imitations : gesticulées, mimées, dessinées, gravées, peintes, visibles de façon ou d'autre. Voie instinctive, calculée par cette paresse dont la physique a fait la raison de l'action la plus aisée. Selon cette raison et ces calculs, ceux des théâtres de l'Antiquité, qui offraient surtout à entendre des récitation, n'attiraient qu'un public plus restreint et n'étaient construits que pour dix ou vingt mille auditeurs, alors que les cirques, qui donnaient surtout à voir, se trouvaient prévus pour des foules de spectateurs dix fois plus nombreuses. Selon la même règle, aujourd'hui, les cinémas l'emportent en nombre sur les salles de concert et de comédie, et cette prédominance ne serait pas si les films ne tenaient de leurs images une efficacité plus facile que l'efficacité de leurs dialogues ; si, en chaque homme, le spectateur, par droit d'aisance et de paresse, ne dominait et n'entraînait l'auditeur.

De l'aplatissement du musée à la pullulation des cinémas, la fonction visuelle a toujours marqué sa force dans le devenir humain, mais non pas toujours par des réussites incontestées. Si c'est bien par une civilisation de l'image, que les hominiens semblent avoir ouvert l'ère plus humaine de l'invention et de l'usage des garde-pensée, cette imagerie archaïque paraît avoir subi ensuite une régression assez marquée. On admet que cette relative éclipse des intermédiaires visuels a pu être due à la concurrence du langage articulé, qui se serait alors développé à partir des vociférations du paléolithique. Ce fut donc là probablement le début

de la guerre intime, de la querelleuse collaboration, qu'on découvre habituellement entre les systèmes de l'image et ceux de la parole, entre l'originelle et intuitive pensée des sens, dont la part généralement la plus consciente est visuelle, et la plus jeune et plus abstraite traduction déductive de cette pensée en pensée verbale. Rivalité et soutien mutuel, qui apparaissent plus nettement que jamais dans le film, où les lents et lointains symboles des dialogues se trouvent opposés à des représentations plus proches de la réalité visible et plus rapides, dans une association dont la simplicité, par exclusion de la plupart des autres données sensibles, fait ressortir les différences entre les deux seuls associés-antagonistes.

Cependant, l'imagerie primitive a survécu et elle survit dans les écritures dites synthétiques, par exemple chez les Esquimaux ou les Indiens d'Amérique ; aussi dans les bariolages commerciaux modernes, qui accompagnent la plupart des denrées et en vantent l'origine ou l'emploi, par des sortes de *winter-counts*. De la famille des *winter-counts* encore, ces anecdotes en images sans texte et ces feuillets en images sous-titrées, que publiaient et que publient tant d'almanachs, d'albums, de journaux, vieux et récents, et non pas seulement à l'usage des enfants. D'une part, les *winter-counts* qui exposent les phases successives et les diverses circonstances d'une action en des suites d'esquisses, préfigurant rudimentairement le découpage des films, marquent un progrès sur le premier art fossile, dont les représentations, bien plus synthétiques encore et plus isolées, témoignent d'un moindre souci d'analyser et d'ordonner la donnée visuelle par distinction et enchaînement de lieux et de temps. D'autre part, la facture nécessairement rapide et sommaire des nombreuses figures qui constituent un *winter-count*, est en recul sur la précision explicite des gravures et des peintures du pléistocène, et ne parvient plus à suggérer sûrement les notions que ces *graffiti* sont chargés de transmettre.

Tous les garde-pensée visuels ont toujours rencontré ce problème : être suffisamment détaillés et ressemblants pour pouvoir indiquer immédiatement leur modèle, mais rester cependant d'une exécution facile, n'exigeant ni beaucoup de temps, ni un talent exceptionnel. A cette difficulté psychologique, technique, économique, la photographie et ses dérivés apportèrent tardivement le premier remède de grande efficacité. Mais la vieille écriture imagée fut obligée, par la pauvreté et la difficulté de ses moyens techniques, de renoncer à la plénitude de figuration, qu'exige le procédé des substituts visuels, et de se réduire à l'à-peu-près de tracés de plus en plus simples et généraux, qui indiquaient non plus tant des aspects individuels que des catégories de similitudes. Ainsi se sont organisées les grandes écritures dites idéographiques, des Sumériens, des Egyptiens, des Chinois, dont les caractères faisaient encore appel à deux manières de concevoir : par images mentales et par mots. Ce

système de garde-pensée à double compréhension, visuelle et verbale — qui n'est pas sans analogie avec le système du film parlant — s'accordait sans doute à des mentalités où la réflexion formulée n'était pas encore parvenue à soumettre l'imagination sensorielle au point de la presque masquer.

Cependant, l'image, comme telle, se trouvait déjà bien dépouillée, bien affaiblie dans ce système, et son pouvoir d'évocation formelle s'évanouissait dans des incertitudes, auxquelles on dut porter remède ou par adjonction d'autres signes, déterminatifs de sous-groupes de ressemblances, mais encore plus abstraits, ou par rattachement à la symbolique verbale avec soumission au morcellement logique et phonétique du système parlé. Aujourd'hui, c'est tout juste encore si on peut apercevoir, dans la courbe de la lettre O, un vestige du contour de l'œil, ou reconnaître, dans la double arcade de la lettre M, un souvenir de l'ondulation des vagues marines. Le réalisme de l'information par substituts visuels, la moins traduite, la moins trahie, s'était comme dissous dans les généralisations et les analyses de l'information par mots.

Ainsi, la transmission simplement visuelle de la part visuelle, si importante, de l'information nécessaire à la vie en groupes, semblait, depuis des millénaires et encore au siècle dernier, vouée paradoxalement à l'abandon ou limitée à des domaines techniques spéciaux, réservés à l'usage d'un nombre restreint de connaisseurs. Durant des milliers d'années, sans que la vue cessât de surveiller la construction théorique et pratique de l'univers humain, la pensée de la vue échouait cependant à rencontrer, dans sa propre catégorie visuelle, un moyen direct de s'exprimer généralement et couramment. Cet échec et le défaut de rendement social qui en résultait, expliquent en bonne partie ce rang clandestin d'infériorité, auquel les concepts verbaux ont relégué les images mentales, puisque celles-ci, pour se communiquer d'un homme à un autre, ne pouvaient que se soumettre à leur dénaturation en paroles. Toute communication se ramène à une sorte de télépathie visionnaire, même si le caractère visuel du phénomène est devenu secret et presque inconscient, comme savent les bons reporters de la radio, qui se préoccupent de dire à leurs auditeurs de quoi concevoir un spectacle. Cette essentielle télévision mentale, pas plus l'organisme humain que la civilisation humaine n'avaient, jusqu'à hier, grands moyens populaires de la provoquer, sinon par des relais plus ou moins vocaux et littéraires, c'est-à-dire généralement téléphoniques. Or, que deux interlocuteurs échangent des répliques par téléphone, à cinquante centimètres ou à cinq mille kilomètres l'un de l'autre, il y a une distance non mesurable qui les sépare et qui ne change guère : celle qui fait la différence entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entend ou lit.

Sans doute, les mots parlés ou écrits permettent, par leur détour, de faire imaginer, de rappeler, à un auditeur ou à un lecteur, tout ce que

cet auditeur ou lecteur a déjà lui-même au moins vu de façon fragmentaire. Mais, chez qui n'a jamais rien aperçu d'une orchidée, d'une avalanche, d'une prison, d'une aciérie, des phrases et des phrases ne suffisent pas toujours à susciter une imagination exacte de ces réalités, faute d'animer assez de souvenirs sensoriels dont la densité et la vivacité fassent des substituts d'objets. Or, ce ne fut qu'en marge de l'usage courant, comme moyen d'exceptionnelle qualité, que l'information par substituts visuels put se maintenir et se développer là où des hommes convenablement doués trouvaient la liberté de consacrer beaucoup de temps et de soins à la confection de messages-simulacres, afin que l'apparence de ceux-ci donnât de mieux en mieux l'illusion de la réalité. Parfois il arrivait à ces artistes de seulement se complaire dans leur virtuosité à exécuter des formes compliquées, de s'abandonner à des créations ornementales sans souci d'y signifier rien de précis. Mais, principalement, l'œuvre d'art plastique tendait à ressembler aux choses, à retracer les événements, de façon plus fidèle et plus convaincante que ne savait le faire l'éloquence.

Toutefois, jusqu'à une date fort récente, ce devoir majeur de reproduction s'est toujours heurté, dans toutes les techniques même les plus minutieuses, à une sorte d'impossibilité : celle de donner aux copies du monde la mobilité de leur modèle. Déjà dans les figures de l'art paléolithique, on remarque l'effort des auteurs pour exprimer le mouvement des sujets. Et, aussi bien chez les peuples primitifs que dans les grandes civilisations asiatiques et méditerranéennes de l'Antiquité, [on mesure le progrès des artistes à leur habileté croissante à figurer des torsos et des membres moins raidis, des visages moins endormis, des vêtements moins empesés. Tout cet art tendait à apporter, comme solution, des portraits aussi exacts qu'il serait possible de les faire, de fractions aussi petites qu'il serait possible de les saisir, d'un mouvement qu'on devait décomposer à cette fin en une suite d'arrêts ponctuels. C'était un procédé, un calcul, d'art infinitésimal ou différentiel, qui fut repris par quantité de moyens graphiques mineurs et qui resta généralement et exclusivement pratiqué jusqu'à ce siècle. De ce système, la photographie instantanée vint constituer un état de perfection, du moins quant à la finesse et à la plénitude de l'analyse.

Mais le vrai problème, celui de reproduire un mouvement dans l'intégralité de sa nature, dans la continuité de son évolution, demeurait irrésolu et semblait insoluble. N'était-ce pas une utopie, en effet, de songer à représenter une mobilité au moyen d'immobiles rigidités ? un changement par des assemblages de blocs inertes et de lignes invariables ? On chercha bien à faire réellement mouvoir certaines figurines, et le puissant attrait de curiosité et d'inquiétude, qu'ont exercé et qu'exercent toujours les automates, les homuncules, les robots, les Adams et les Eves artificiels, dont on attribue la fabrication à de grands alchimistes,

de grands saints, de grands philosophes et savants, s'explique en partie par cela que l'homme y devine les efforts, y souhaite et y craint la réussite d'un art d'imitation parfaite, qu'il a fini par croire interdit. Mais, ceux de ces essais, qui ne furent pas seulement chimère et duperie, ne donnèrent que des résultats qui, pour piêtres qu'ils fussent, exigeaient déjà une décourageante complication mécanique *].

Sans doute, la représentation gestuelle et théâtrale pouvait figurer le mouvement par du mouvement, mais non sans schématiser, déformer et rejeter dans la symbolisation indirecte quantité d'imitations, non sans être limitée par les occasions plus ou moins rares, capables de réunir le nombre nécessaire et important de protagonistes et de spectateurs. En l'absence de tout autre système plus pratique d'exprimer visiblement la mobilité visible, les civilisations passées ne connurent que des images en repos, qui, avec toute la force de conviction propre aux témoignages visuels, propageaient la conception d'un univers figé. La leçon automatiquement fixiste, répandue par les figures fixes, est assurément une explication du long triomphe des philosophies de la permanence, des cultes de l'immutabilité, de la logique d'imperdable identité, de la géométrie selon les solides, sur tous les concepts d'évolution, sur toute idéalisation d'un univers instable et fluide, ne vivant que de dissemblances. Et il semble juste que la civilisation de l'ancienne Grèce, qui s'est montrée si habile à fixer les formes dans le marbre, ait été marquée aussi, dans la pensée générale, par la victoire du statisme des éléates et des catégorèmes d'Aristote, sur les intuitions ioniennes d'une perpétuelle métamorphose de confluences contradictoires. Aujourd'hui, c'est une harmonie analogue mais opposée, qu'offre notre civilisation dans la conjonction de ses efforts pour extraire et exploiter le plus possible de mouvements, de ses tendances à penser des rapports variables, des dialectiques ondoyantes, des sciences de flux et de vibrations, aussi de sa réussite d'une instrumentation qui produit en masse des images animées.

* *Esprit de Cinéma*, chap.
« Rapidité et Fatigue de
l'Homme Spectateur ».

LE MONDE FLUIDE DE L'ÉCRAN

Quand quelques réalisateurs inventèrent de pousser ou de traîner l'appareil de prise de vues sur des roulettes, de le hausser, de le baisser, de l'incliner, de le porter, de le balancer, de le faire tourner en rond, la plupart de ces expérimentateurs pensaient seulement rechercher un style descriptif plus artistique, amusant et orné ; ils ne songeaient pas qu'ils entreprenaient de s'habituer, d'habituer le film et le public, à mieux néantir le mouvement, le choisir et le cerner, à en former une nouvelle

conscience. Dans celle-ci, la prédilection du cinéma pour les aspects mobiles, de l'univers en est vite venue à transmuter presque toutes les formes stables en instables. L'image animée, quand elle est animée autant qu'elle a la faculté de l'être par le mouvement de l'objectif, des objets ou de la lumière, montre partout diversité, transition, inconstance.

Tous ses mouvements, cachés ou apparents, l'appareil les accomplit, en effet, pour le compte de l'œil humain. Celui-ci en devient, tantôt comme un œil fixe à facettes, comme un multiple d'yeux, dont chacun possède une perspective particulière ; tantôt comme un œil mobile d'escargot, un œil monté sur une tige extensible et rétractile, un œil pouvant recueillir ses informations, non plus toujours à distance plus ou moins fixe, plus ou moins grande, mais aussi au proximum de la visibilité, presque au contact de l'objet, et pouvant maintenir ce contact si l'objet se déplace. La variété et la mobilité, ainsi conférées au point de vue du spectateur, viennent multiplier la variété et la mobilité propres aux objets cinématographiés. Il en résulte à l'écran un monde où l'attention de l'observateur se trouve appelée, bien plus fréquemment et plus vivement que dans le monde réel, sur la diversité et le changement.

Si mobile et mobiliste que soit devenu le monde vécu et vivant, l'expression cinématographique surenchérit par son univers dont il faut freiner les fugacités, limiter les métamorphoses, filtrer la virulence, pour ne pas heurter les habitudes, selon lesquelles une grande partie du public veut continuer à voir, entendre, imaginer, comprendre. Les aperçus les plus originaux n'ont pu être introduits dans les films que très progressivement et ne sont encore acceptés qu'à faibles doses. De ces instants de surprise, les spectateurs éprouvent cependant aussi l'attrait, au moins confusément, comme d'un danger frôlé et apprivoisé, d'un vertige traversé et acquis. Mais, nombre d'expressions purement cinématographiques restent inemployées, même non essayées, interdites, parce que chargées d'étonnements scandaleux.

Mobilisation et décentralisation de l'espace

Voici une table que l'objectif — en sautant, en glissant, en volant — approche, éloigne, grandit, rapetisse, étale, incline, abaisse, élève, élargit, étire, illumine, obscurcit, reforme et retransforme chaque fois que cet objet se présente dans le champ et jusque dans le cours des plans. Sans même tenir compte ici d'autres évolutions qu'un exemplaire table peut subir par maquillages en vue d'un rôle dans une fiction dramatique, sans vouloir considérer plus que la variété des aspects accidentels que

ce meuble reçoit à l'écran, on en vient déjà souvent à douter qu'il s'agisse d'une seule et même table, à douter de la reconnaître, à ne pas savoir la définir, à se demander si on n'a pas vu deux ou trois tables différentes.

Cette incertitude nous surprend, car, dans notre expérience et notre conception habituelles de l'espace, la plupart des formes notables restent jugées égales à elles-mêmes. C'est que, dans cet espace, conçu à l'usage prédominant des solides, un seul ordre peut toujours présider à toute mesure que chaque observateur rapporte finalement à lui-même, considéré comme centre unique et étalon constant. L'espace ainsi employé présente en permanence, partout, les mêmes vertus ; il est homogène et égocentrique. L'identité y est rigoureusement démontrable et se trouve accréditée pour servir de grand principe à tout le développement logique.

Dans l'univers révélé à l'écran, il en va autrement. La grandeur et la position du spectateur ne valent plus absolument comme étalon de mesure et comme centre de repères, parce que cet observateur se trouve incapable de rapporter directement et exactement, à ce centre et à cet étalon, la situation et la dimension des objets que la reproduction cinématographique a pris pour modèles. En effet, entre l'œil humain et l'objet réel, s'interpose le résultat d'un autre acte visuel : la vision préalable par un appareil dont la situation, par rapport à l'objet, n'est pas suffisamment définie pour permettre de fonder par ce relais un système précis de comparaison. D'ailleurs, chaque nouvelle position de l'appareil, chaque plan, révèlent une autre ordination d'espace, toujours imparfaitement déterminée, souvent compliquée par une évolution arbitraire, due au mouvement — mal connu lui aussi — de l'objectif pendant l'enregistrement.

Que l'on considère cet espace cinématographique, varié et variable, dans la multiplicité discontinue de ses cadres fixes ou dans la continuité d'un de ses champs mouvants, on voit que la plupart des formes n'y restent égales à elles-mêmes, ni à la suite de leur transposition d'une cellule à une autre de la discontinuité, ni au cours de leur passage d'un moment à un autre d'une perspective en évolution continue. Extérieur aux objets et invisible, le mouvement de l'appareil d'observation s'est reporté dans les figures des objets, où il est devenu visible comme une mobilité propre, animant chaque forme et lui permettant de se modifier. Ces figures inconstantes, non superposables, sont objets dans le monde filmé : objets seconds d'une réalité seconde ; mais celle-ci est bien toute la réalité sensible en fonction du spectateur. De tels objets indiquent un espace non homogène, non symétrique, où l'égocentrisme habituel, avec sa proportionnalité humaine, se trouve désorganisé. Parmi ces spectres, aussi évasifs dans leurs relations réciproques que dans leur

conformation individuelle, comme visqueux, aucune identité ne peut être entièrement établie.

Diversification du temps

La mobilité que nous lisons dans le monde de l'écran ne provient pas seulement de la mobilisation des dimensions et des directions spatiales, mais aussi d'une variabilité particulière de la dimension temporelle. Dans le monde réel, nous ne savons modifier la vitesse, donc la durée, que de certaines espèces de mouvements, dans une zone limitée d'influence et dans des proportions restreintes ; et nous nous sentons incapables de rien changer aux cadences d'une immense majorité de phénomènes que nous distinguons hors de nous et en nous. Parmi ces cadences qui nous paraissent très stables, sinon immuables, nous avons repéré plusieurs échelles de temps, dont la plus commode pour mesurer la vitesse et la durée de nos propres actions fait prime. Dans la réalité seconde de l'écran, l'organisation des vitesses et des durées est beaucoup plus malléable ; nous y pouvons varier le mouvement de la presque totalité des phénomènes produits, et cette variation peut être bien plus accusée que celle qu'il nous est donné, dans certains cas, d'imposer aux phénomènes modèles. Prolifération de rythmes, qui ne va pas sans mettre de la confusion dans les comparaisons de vitesses et les règles de temps, précédemment conçues, mais qui apporte aussi une foule d'apparences auparavant inconnues.

Ainsi, aux instrumentations de télescope et de microscopie, qui distinguent les objets spatialement très éloignés ou très petits, et en suscitent une immense floraison de connaissances, le cinéma ajoute le moyen de discerner, dans le très lent ou le très rapide, ce qui y est temporellement trop séparé ou trop resserré pour notre vue, en le resserrant ou en le desserrant à notre vue. Grâce à l'accélération (c'est-à-dire resserré), dans une somme annuelle de changements, contractée en trois minutes de projection, l'observateur peut se constituer une vue d'ensemble, saisir une conséquence, une harmonie, une loi, qui, autrement, ne se seraient pas révélées. Grâce au ralenti (c'est-à-dire desserré), dans une seconde d'un mouvement réel, étirée, décomposée, analysée en soixante secondes de projection, le spectateur peut nommer et dénombrer un contenu phénoménal fin qui, autrement, ne se serait pas manifesté. Cette tachyscopie et cette bradyscopie, dont on a commencé seulement à se servir méthodiquement, promettent un énorme enrichissement de l'expérience visuelle, et l'expérience auditive bénéficierait d'une extension analogue,

si on se décidait à user aussi de l'accélération et du ralentissement des sons, comme la technique cinématographique le permet facilement.

Mais la vulgarisation de telles images et de tels bruits rencontre un obstacle dans l'esprit du public. En effet, si les spectateurs, plus ou moins habitués à changer de latitude, de longitude, d'altitude, admettent, sans trop regimber, la grande élasticité spatiale des représentations cinématographiques, ils se montrent beaucoup plus soupçonneux à l'égard de la souplesse que le film accorde si largement à ses durées mais dont les durées du monde naturel n'offrent que peu d'exemples. Ce n'est qu'à l'écran qu'on peut voir une même pierre tomber d'une même hauteur, soit dans le temps-nature d'une seconde, soit dans un grossissement de ce temps-nature en dix ou cent secondes. Dans la construction terrestre de l'espace-temps, une telle information paraît contradictoire intérieurement, contredite extérieurement, trompeuse, ridicule, effrayante, incroyable. Ce désarroi contraste avec la tranquille confiance que nous accordons à l'image d'une puce spatialement agrandie dix ou cent fois, sans rien y voir d'injurieux pour la réalité.

Ce désarroi, pourtant, chacun l'a plus ou moins éprouvé devant des images qui confondent ce qui avait été classé en immobile et mobile, constant et inconstant, inerte et vivant, selon les trois états de la matière, les trois règnes de la nature, les trois catégories d'organismes animés. Les dunes rampent ; les minéraux fleurissent et se reproduisent ; les animaux s'engluent en eux-mêmes et se pétrifient ; les plantes gesticulent et expérimentent vers la lumière ; l'eau colle ; les nuages cassent. De plus, le film peut modifier un mouvement réel en l'inversant et en lui donnant alors un aspect encore plus inquiétant, tout à fait vicieux, auquel le public le moins averti se montre extrêmement sensible. Il semble, par exemple, qu'il ne doive pas y avoir grande différence entre des boules de billard, qui roulent et s'entrechoquent dans un sens plutôt que dans un autre. Cependant, quand l'écran montre une phase de ce jeu, enregistrée à l'envers (même si le départ des coups ne se trouve pas donné dans les images), la plupart des spectateurs (même s'ils ne se sont jamais beaucoup intéressés à ce jeu) remarquent, à d'infimes détails, une répugnante étrangeté dans l'évolution des boules ou éprouvent plus vaguement un malaise, une intimidation, dont ils ne savent pas expliquer l'occasion.

Aussi bien, la variation de la perspective temporelle peut être obtenue, quoique de façon plus sommaire, par un simple effet de montage, dont le principe est d'ailleurs le même que celui de la projection accélérée, mais où le resserrement dans le temps, au lieu d'être réparti régulièrement entre tous les passages d'une image à une autre, est réservé irrégulièrement à certaines soudures entre des groupes d'images normalement enregistrées et reproduites. On trouve des exemples de ce procédé dans la plupart des films et jusque dans le cinéma d'amateur, qui permet aux familles de collectionner des portraits animés de leurs membres, filmés

à l'occasion de réunions, au cours desquelles aussi on projette volontiers ces bandes-albums. Alors il apparaît que le petit Paul, jouant au cerceau, n'avait pas grand-chose de commun avec le bébé Paul qui tétait son biberon ; et que Paul, sur sa première bicyclette, fut encore un autre garçon, qu'il eût été légitime de renommer Jacques ou Pierre, pour le distinguer du précédent ; que ce Paul, ou Jacques, ou Pierre, en bachelier, en soldat, en fiancé, n'ont vraiment été ni Paul, ni Jacques, ni Pierre ; qu'ils ont été aussi des individus distincts, auxquels le prétendu Paul qui se réjouit maintenant de la naissance de sa première fille, ne ressemble pas plus qu'il ne ressemble à l'un ou à l'autre de ses cousins germains. Où caractériser le Paul de l'état civil, et en existe-t-il seulement un dans ce continuel changement ?

Sans doute, le regard, avec l'aide de la mémoire, peut aussi constituer une série des transformations d'une personne, mais il ne sait le faire avec autant de minutieuse précision, de concrète évidence, de choquante continuité. Sans doute, on sait de mille façons — banales, juridiques, scientifiques — que, d'années en années, l'homme se prescrit lui-même, mais, tout à coup, cette lapalissade devient une certitude prodigieuse, à peine compréhensible : une révélation, à peine réfléchie, du sens.

Par la projection accélérée, ralentie, inversée, par les discontinuités et les interpolations du montage, le cinéma décrit un monde dont les durées ne reproduisent nécessairement les durées du monde réel, ni en grandeur naturelle, ni dans un rapport de transformation constant avec cette grandeur. Dans telle séquence d'un film, les mouvements des personnages occupent et définissent un ensemble de durées, un temps, à peu près identifiable à celui que le spectateur a conscience d'occuper et de définir par ses propres mouvements ; dans une autre séquence, des danseurs se meuvent en consommant trois ou quatre fois plus de temps qu'il n'en faut pour accomplir normalement les mêmes gestes dans la réalité directement vécue. On voit que le temps qui règne à l'écran n'est pas plus homogène que n'est homogène l'espace configuré à l'écran. Il s'agit d'un temps varié et variable, qui, uni à un espace varié et variable, révèle un continu dont les quatre dimensions, en continue évolution, représentent, de notre habituel système de référence, comme une caricature par liquéfaction. Qu'on introduise là un étalon quelconque de grandeur, il est lui-même remodelé d'image en image, privé de sa forme et doté de cent formes, incapable de conserver sa mesure et d'assurer des comparaisons exactes.

Logique de point de fusion

D'événements touffus et extraordinaires, on entend souvent dire : c'est du cinéma ! Le public situe à l'écran un monde de rencontres surabondantes et de possibilités quasi illimitées, où un décapité peut parfaitement se promener en portant, à bout de bras, sa tête qui continue à invectiver. A cette grosse fantaisie dramatique, concourent, comme à leur aspect de groupe, des parallogismes élémentaires qui résultent de l'insoumission des objets filmés aux règles géométriques et mécaniques, valables dans la réalité. Dans un espace-temps différent de celui qui fait l'usage général des solides à mouvements restreints, se constitue aussi une logique différente.

Le plus décisif des symptômes qui marquent la résistance du monde filmé à une construction purement rationnelle, est la difficulté qu'éprouve le spectateur à définir les caractères permanents d'un objet ou d'une personne à l'écran. Le film montre tant de particularités et de changements, parmi lesquels on doit se guider si vite, qu'il faut bien se contenter d'appariements approximatifs, de reconnaissances sommairement devinées. L'application soigneuse du principe d'identité est un luxe savant, et l'homme qui participe mentalement à une action filmée a encore moins les moyens de se le permettre, que l'homme qui vaque à ses occupations quotidiennes. Logiquement, l'espace-temps cinématographique apparaît d'abord comme un champ à identité très virtuelle, très conjecturale, où l'identification se fait carrément sur des analogies, par une suite d'hypothèses d'attente, qui sont toujours à refaire, comme la création d'une vérité toujours relative et menacée d'inachèvement, comportant un degré d'incertitude supérieur à celui des constatations dans le monde réel.

Par les voies associatives de la logique elle-même, ce jeu dans la mise en œuvre du principe d'identité se communique aux principes et aux déductions corollaires. Quand on ne mesure bien la taille ni de Pierre ni de Paul — chacun d'eux se trouvant arbitrairement approché et éloigné, avantagé et désavantagé par la mise en scène — on hésite à décider lequel des deux est plus grand que l'autre. Symptomatiques à cet égard sont les questions que de nombreux admirateurs posent aux rédactions des journaux spécialisés, sur la nature et la corpulence des acteurs célèbres. Ceux-ci, à l'écran, apparaissent dans un flou d'incomensurabilité, dans lequel la comparaison s'émousse, échoue. La contradiction et la non-contradiction d'une identité vague ne peuvent être que vagues aussi, et l'effet du tiers exclu ne peut plus se produire ou ne se produit qu'avec un caractère plus ou moins probable.

Logiquement encore, le relâchement de la non-contradiction se transmet à la dérivée de ce principe : la règle de non-ubiquité et non-simultanéité. Le triple critère du possible ne peut plus agir qu'avec tolérance.

Ainsi les spectateurs admettent, sur le même plan actuel d'une réalité visible et audible, des actions qui se répondent immédiatement et qui sont pourtant d'un bout et de l'autre de la terre ; des événements qui se rejoignent, ayant supprimé des années et des siècles ; des personnages qui traversent l'espace et le temps, plus vite que la lumière : un jeune homme ouvre la porte pour sortir de sa chambre d'étudiant à Paris, et, franchissant le seuil, c'est un vieillard qui entre, acclamé, dans une salle de congrès à Edimbourg. Ces licences à l'égard de la convention logique qui règle l'occurrence, le séjour, la circulation des phénomènes directement vus et entendus, constituent une autre convention qui accorde aux phénomènes de l'écran une présence dispersée et accumulée, une existence avancée et retardée, un cours bondissant et culbutant. Et cette extension du possible permet un peuplement plus confus mais plus dense de la conscience.

Dans un champ d'actualité si notablement distendu et encombré, les successions trouvent à se produire avec une ambiguïté qui peut en compromettre la validité rationnelle. Un spectateur entre dans une salle au moment où, à l'écran, passent des images d'une auto, puis d'une locomotive haut-le-pied, qui roulent vite dans la même direction ; puis, de nouveau, de l'auto, de la locomotive, etc., dans un de ces effets de poursuite qui, traités en rapide et approximative simultanéité-succession, constituaient naguère l'apogée dramatique de nombreux films. Mais, poursuite de qui par qui ? Le spectateur qui n'a pas vu le début de ce montage, peut attribuer la progéniture soit aux images de la locomotive, soit à celles de l'auto, avec l' inexplicable vertu, attachée à cette aïnesse, d'expliquer ou même de créer les images puînées. Pendant quelques secondes ou minutes, les automobilistes du film sont tantôt des poursuivis, tantôt des poursuivants ; des personnages tantôt logiquement ambivalents et contradictoires, tantôt logiquement nuls et non avenus, attendant de pouvoir revêtir une raison suffisante d'être et d'agir, selon que la présence leur sera finalement reconnue ou refusée.

Dans un sens d'un montage, nous voyons un homme s'exercer dans un stade, puis ce même homme, étendu sur une chaise-longue dans une clinique, et nous comprenons que la pratique du sport a été la cause d'un surmenage, d'un accident. Retournons l'ordre des images et nous construirons : la maladie fut la cause de la pratique du sport régénérateur. Dans ces deux cas, nous admettons que les faits se succèdent à l'écran dans le sens d'une découverte progressive de l'avenir, qui est aussi le sens résultant dans la plupart des circonstances réelles. D'autres fois, le film prétend nous montrer des événements dans l'ordre contraire : celui d'une exploration du passé, partant des faits plus récents, et remontant aux faits plus anciens. Ainsi, on voit un homme au bain, puis jugé, puis arrêté après son crime, puis jaloux de son rival, puis amoureux de la femme disputée, etc. Plus ou moins, l'esprit du spectateur est alors

partagé entre deux consciences de temps de sens opposés : le temps vécu et le temps vu-entendu du film ; et, ne serait-ce que par intermittence, ce spectateur doit dissocier la signification d'effet ou de cause des faits observés, de l'ordre dans lequel ces faits apparaissent : dans le temps vu-entendu du film, les effets du temps vécu restent effets, seulement ils sont anticipés ; et les causes restent causes, seulement retardées. Le très grand public s'égare encore dans cette sorte de représentation qui, pourtant, est souvent symbolisée schématiquement, lue, pensée, mais qui a été jusqu'ici peu réalisée de façon suffisamment concrète pour pouvoir gêner la conscience par une rivalité entre deux présences équivalentes en force mais différemment ordonnées. Un autre public apprécie ces brouillages d'une perspective temporelle par l'autre, comme des effets spécialement cinématographiques.

Quand l'inversion est obtenue, non plus par interpolation de quelques groupes d'images au montage, mais par renversement de l'ordre de succession de toutes les images entre l'enregistrement et la projection, les effets de la réalité viennent occuper à l'écran la place des causes dans une suite très serrée, dont le tête-à-queue heurte beaucoup plus vivement encore les routines logiques. Le spectateur a beau savoir qu'il peut user aussi de l'explication finaliste en attribuant le pouvoir déterminant aux phénomènes apparus en dernier ; il a beau comprendre qu'une fumée exige un feu, beau voir que la fumée précède l'explosion à l'écran, il ne parvient pas à quitter l'interprétation scientifique de la fumée causée par la combustion. Tout de même, il finit par admettre qu'il y a deux déterminations possibles de cette fumée et de ce feu : par les causes d'impulsion arrière et par les nécessités de traction avant. Quand un film inversé montre les décombres d'une maison s'envolant et se regroupant en forme du bâtiment explosé, si absurde que paraisse ce spectacle, il ne fait que parodier l'autre mode logique, selon lequel Cuvier retrouvait les espèces disparues à partir de leurs débris fossiles ; selon lequel les détectives des romans reconstituent le criminel à partir de ses traces.

Passé ce moment de confusion, le spectateur retrouve sa construction logique habituelle en séparant soigneusement la signification érudite de cause ou de fin du contenu de chaque image, de la valeur purement ordinale de ces images dans leur suite déroulée par le film. Comme cette valeur ne provient pas directement des successions du monde réel, la logique rassurante conseille de ne pas lui attribuer de pouvoir réellement et directement déterminant. Et le spectateur se trouve guéri de son léger vertige.

Il en reste, cependant, que le film tend — et tendrait bien davantage si on le laissait faire — à vulgariser cette incertitude dans laquelle nous sommes à l'égard de la poule et de l'œuf, dont nous ne savons qui est l'origine ou l'effet de l'autre, ni même s'il s'y trouve une origine ou un effet. Ce n'est évidemment pas en invitant à une gymnastique de disso-

ciation des rapports de causalité et des rapports de préséance que le film rend les données du problème aussi simples et claires que la logique verbale nous les présente couramment. Dans la représentation cinématographique, la causalité n'apparaît plus tellement inhérente ni à la nature ni à l'ordre des choses, auxquelles elle semble plutôt signifiée, tantôt plus, tantôt moins, parfois d'une façon, parfois d'une autre, quelquefois refusée. Discrètement, sournoisement, les films habituent le public à penser un univers plus lâche, surveillé de plus loin et plus distraitemment, plus accueillant à la neutralité statistique.

Réalité seconde mais surqualifiée

Dans son espace désuni et inégalitaire, dans son temps désynchronisé, dans l'à-peu-près de sa logique, il semblerait que le film dût produire des imitations de la réalité, elles aussi disparates et vagues, donc faiblement convaincantes. Cependant, l'étiollement du théâtre populaire, le recul du théâtre moyen et du music-hall coïncidant avec la pullulation décuple des salles de cinéma, montrent que le public tient le film pour le moyen de fiction dont le rendement dramatique et poétique est le meilleur ; que le public trouve au cinéma de quoi se faire les réalités de remplacement les plus capables de l'émouvoir et de le distraire de la réalité vécue. Et cela, bien que l'écran n'offre aucune présence réelle directe, alors que, sur la scène, agissent des êtres vivants.

Le paradoxal réalisme du spectacle cinématographique vient d'abord de ce que la parole n'y constitue pas le moyen d'expression exclusif, ni même prédominant. Les images portent une foule d'informations qui frappent directement la vue, le plus actif des sens culturels, sans être obligées de transiter par la longue, lente et complexe voie des neurones qui cryptent du concret à l'abstrait, décryptent de l'abstrait au concret, le symbolisme logique des mots et de leurs assemblages plus ou moins littéraires. Au théâtre, un comparse doit raconter un incendie ; un héros, monologuer ses comportements passés ; une héroïne, déclarer son trouble *a parte*. A l'écran, le spectateur constate lui-même l'incendie, les comportements et, sur un visage quinze fois agrandi, le moindre trouble. En fait, au cinéma, ne sont bien écoutés et appréciés que les jeux de mots, pour leur valeur, non de renseignement ni de persuasion, mais, tout à fait supplétive, de performance. Quant au sens dramatique des mots, il arrive un peu tard ; il ne fait que confirmer une compréhension déjà établie par le témoignage oculaire. Cette constatation *de visu*, cette preuve par évidence, a force de conviction décisive dans tous les procès et aussi dans ce débat, où le spectateur est à la fois témoin et

juge ; où, s'il y a désaccord entre l'image et la parole, la véracité sera accordée au document vu plutôt qu'au commentaire, à la mimique plutôt qu'au discours d'un personnage.

Si, au cinéma, la parole n'a que le rôle secondaire d'explicitier l'information visuelle, cependant le film donne en général cette explicitation plus abondamment que ne la donnent les occasions de la vie réelle. Comme le théâtre, très limité visuellement, est tout à fait parlant ; comme le cinéma, extrêmement visuel, parle moins que le théâtre ; comme la vie, moyennement visible, parle encore moins que le cinéma, c'est donc ce dernier qui, en somme et d'ordinaire, fournit la représentation du monde signifiée concurremment par le plus grand nombre de moyens et visuels et parlés : la représentation la plus qualifiée, la plus réalisée, aussi la plus réalisable par le public.

Sans doute, l'information visuelle du cinéma, par suite même de son abondance et de sa diversité, compose sa réalité d'êtres un peu confus et diffus, de choses empâtées et ennuagées qui rappellent les monstres des plaques impressionnées plusieurs fois au lieu d'une, et dont, en plus, le trouble est toujours remué d'enrichissements. Mais l'imprécision de telles formes ne vient pas de ce qu'on les connaisse peu ; elle vient de ce qu'on les connaît trop. Il est vrai qu'un objet qui a une position sans durée ou un temps d'apparition sans largeur ni hauteur échappe plus ou moins à la conception logique ; mais un phénomène qui présente de nombreuses références d'espace-temps différentes, non réduites ou non réductibles à un groupe unique de mesures dans les quatre dimensions, résiste aussi à son installation dans le système de la connaissance classique. Celle-ci ne se produit donc bien qu'à un certain degré — comme de nette mise au point — de la détermination, en deçà et au-delà duquel il y a tout ce qui existe sans avoir encore été ou sans pouvoir être rationalisé, pour cause soit d'inqualification, soit de surqualification. C'est parce que les images animées se trouvent surqualifiées par la multiplicité de leurs interprétations visibles (et accessoirement audibles) de la réalité brute que ces images n'acceptent pas la structure logique sans la disloquer à proportion de leur surcharge de significations concrètes. C'est parce que cette surcharge fonde à l'écran un monde luxuriant de différences que le film donne une plus forte impression de réalité, à proportion de son refus d'admettre les typifications rationnelles en schémas de parfaite ressemblance.

Rééducation par l'absurde

Dans la mesure où les hommes sont obligés à une existence de plus en plus ratiocinée et ratiocinante, ils éprouvent davantage le besoin

d'accorder des moments de repos relatif à leur appareil cérébral de coordination rationnelle. Et ces détentes du contrôle cortical abandonnent plus librement la pensée aux influences sentimentales et instinctives. Il s'établit alors une pensée de raison assoupie, de passion éveillée, de poésie. Appuyant cet effet de fatigue intellectuelle chronique, la longue imprégnation alcoolique de l'homme civilisé favorise, elle aussi, l'occurrence d'activités mentales de caractère onirique, où le visuel abonde et où foisonnent les possibilités d'association. Aux crises de somnolence des civilisés, le film apporte des images mentales préfabriquées, un *digest* de rêveries toutes cuisinées.

Engourdi mais non éliminé, le contrôle rationnel se trouve cependant alerté dès que l'écran télégraphie quelque remarquable exception à la routine des phénomènes verbalement exorcisés, logiquement domestiqués : un œil géant qui tient de l'huître et de la lune ; une fleur qui rentre dans son bourgeon. Vite, l'injure doit être lavée dans le rire, annulée pour absurdité. Or, quand les metteurs en scène et opérateurs de prise de vues ou de sons n'y veillent pas assez, et même en dépit de toutes leurs précautions, le cinéma, de lui-même, pêche énormément d'absurdités, discrètes ou éclatantes, dans une réalité non-vue et non-entendue, et les amène à une réalité visible et audible, comme les filets des océanographes tirent des profondeurs marines une foule de monstres dont les formes sont d'abord invraisemblables. Plus profondément se fait la pêche, plus elle est miraculeuse. Plus l'instrument cinématographique réussit à se libérer de l'égoïsme du point de vue directement humain, à s'éloigner de la zone C.G.S. d'échelle humaine, plus il peut rencontrer et révéler de figures non encore taillées en classes et sous-classes, provisoirement innommées ou définitivement innommables, stupides et merveilleuses.

Le mobilisme du discernement par le cinéma, la photogénie du mouvement (sans oublier les mouvements acoustiques) aboutissent à ces éruptions de l'absurde qui transpire des limbes de la réalité à travers la logique affaiblie du monde de l'écran. Sans doute, la plupart de cet insolite est destiné à être plus ou moins vite apprivoisé rationnellement, comme ont été apprivoisés les prodiges apparus dans les microscopes et les télescopes. Cependant, grâce à sa faculté exceptionnelle de désorganiser l'étalonnage anthropomorphique de l'espace et du temps, le cinéma peut choisir des aspects inaccessibles à toute autre expérience et particulièrement difficiles à normaliser selon les standards immobilistes de l'expérience courante. Il arrive que l'effort de normalisation réussisse surtout à ébranler la règle du monde rigide.

Quel que soit le scénario, chaque mètre de chaque film enseigne d'abord, implicitement, ésotériquement, cette expérience d'une réalité renouvelée et encore sauvage : réalité d'en deça et d'au-delà de la bonne vue et du temps juste ; d'ailleurs, passé le centre qui est n'importe où

et l'inertie qui n'a plus de système ; d'avant les noms et d'avant la loi des mots. Qu'il y ait là un très puissant moyen de culture, le développement du cinéma éducatif le confirme. Mais cette culture cinématographique n'est pas sans contrarier la culture classique. L'invention de l'imprimerie n'apportait rien de profondément révolutionnaire par rapport à la mentalité de son époque. Quel que soit son sujet, toute lecture est d'abord un exercice grammatical de raisonnement, et le livre n'a fait que considérablement aider à la propagation d'une façon de penser et de connaître, verbalement et logiquement, qui était en mouvement ascendant depuis des millénaires et déjà parfaitement assurée de son triomphe. L'invention du cinéma présente un caractère plus dramatique parce qu'elle contient une menace pour le rationalisme devenu totalitaire. Sans doute, celui-ci a connu et connaît de nombreuses dissidences, mais, ici, pour la première fois, il rencontre une arme de propagande irrationnelle à très grande puissance de vulgarisation.

En lisant « Pierre a pris le couteau de Paul », un enfant n'apprend qu'une compartimentation presque vide, où il ne reçoit le moyen de rien imaginer. Tous les couteaux du monde se ressemblent assez pour pouvoir être le couteau de Paul, et des millions de garçons peuvent être indifféremment désignés par n'importe quel prénom. Mais, si c'est l'écran qui annonce un écolier prenant le couteau d'un camarade, il s'agit d'un couteau-à-manche-de-corne-à-lame-ébréchée-etc. qui diffère de tous les autres couteaux ; il s'agit d'un gros-blond-à-taches-de-rousseau-à-voix-de-fausset-etc. et d'un petit-noir-à-nez-en-trompette-à-accent-marseillais-etc. : deux garçons dont on ne saura jamais les noms, mais dont chacun est un être unique, qu'il est impossible de confondre avec l'autre. Le livre enseigne d'abord des catégories abstraites ; le film, d'abord des individus concrets. Au cinéma, enfants, adolescents, adultes apprennent et réapprennent continuellement la géographie, l'histoire, les techniques professionnelles, la morale, la physique, la sociologie, etc., en commençant ou en recommençant non pas, à rebours, par les syllogismes et les théorèmes dans lesquels la typographie présente le résultat final d'une longue et laborieuse transposition des faits, mais dans le sens naturel, par les faits eux-mêmes, présentés dans un état encore assez inculte, offerts ainsi à une connaissance illettrée, plus rapide, plus riche et souvent plus pratique que la connaissance théorique. Beaucoup de ces faits n'entrent qu'avec peine et perte dans les cases et les filières de leur élaboration en faits scientifiques et ne donnent finalement que des syllogismes boiteux et des théorèmes branlants ; d'autant plus boiteux et branlants que la donnée d'écran a pu être moins bien épurée de sa forte charge concrète de particularités, moins soigneusement distillée en entité. Le réel ne peut se former en rationnel qu'ayant pris, par rapport à lui-même, une certaine distance dans l'esprit. Le film désorganise cette perspective en amenant ou en ramenant tout à coup, du

lointain au premier plan de l'attention, un réel assez brut pour avoir conservé son goût originel d'absurdité. Alors, dans le brusque rapprochement qui peut se faire entre les images d'une chute de pierres et l'expression algébrique des lois de Newton, resurgit avec force l'arbitraire propre de ces lois et l'arbitraire général, l'absurde absolu, du fait qu'il y a loi. Sur la foi des étymologies, des réminiscences, des sens figurés et des œuvres d'art, des foules d'amoureux s'embarquent chaque jour pour Cythère. A l'écran, Cythère, c'est un rocher aride. Evidemment, l'action du livre exige la réaction du film.

Les Temps modernes, n° 56, juin 1950.

Les quelques mètres carrés de tout écran constituent un lieu exceptionnel, dont la vertu vient, en partie, du fonctionnement de la machine cinématographique, qui propose là sa version spéciale du monde naturel, et, en même temps, d'un fonctionnement humain spécial, limité là à l'emploi direct d'un ou, au plus, de deux des multiples investigateurs sensoriels au moyen desquels se récoltent d'ordinaire les caractères d'une réalité.

Espace impénétrable

Le regard du spectateur de cinéma est un regard du mouvement et un regard en mouvement, mais c'est un regard qui ne se meut pas lui-même, c'est un regard qui se trouve mû par l'intermédiaire de la caméra. L'autonomie de déplacement appartient, non au spectateur, mais à la caméra qui présente et parcourt des fragments d'espace de son choix. Comme un enfant qui ne sait pas encore marcher et qu'un adulte porte de-ci de-là, le spectateur est amené à contempler une succession de chambres et de paysages, qu'il ne lui est permis ni de lier entre eux, ni de pénétrer, par ses propres gestes. Encore l'enfant, en accommodant ses regards à des distances variables, en portant sa tête avec ses yeux et ses oreilles dans des directions différentes, en étendant ses bras, peut-il commencer à sonder musculairement ces panoramas, à les orienter et à les équilibrer selon la pesanteur, à en franchir au moins le seuil, pour y saisir les formes les plus proches, les mesurer à sa propre forme, les

LE FILM ET LE MONDE

palper, les flairer, les goûter. Mais les espaces de l'écran der absolument impénétrables aux mouvements du spectateur, dont reste accommodée à la profondeur de la salle ; dont le cou, les yeux, l'appareil auditif ne connaissent guère qu'une position, qu'une direction, dont les statocystes n'enregistrent aucun déplacement dans le champ de la gravitation.

Ainsi limité, l'observateur hésite à assortir ce relief pluri-sensoriel et sensori-moteur, qui donne aux concepts élaborés en rapport avec des milieux plus praticables, la consistance et la netteté de l'ensemble qualitatif caractérisant généralement la réalité. En perspective d'écran, il arrive au spectateur de douter s'il voit un cratère de volcan ou un chancre, une ferraille ou un trésor, un carré ou un losange. Cela, d'abord parce que, de chacune de ces choses, le film apporte un riche surcroît d'interprétations optiques très diverses, reconnaissables et non reconnaissables ; ensuite parce que le spectateur est ici privé de tous ses moyens de renseignement direct, autres que visuels, qui réussiraient sans doute à ramener très vite, à des types déjà catalogués, la plupart des traits situés en non-reconnaissance par la vue seule. Connues seulement du dehors, référencées seulement dans une ou peut-être deux sortes de données sensibles, les formes de l'écran n'atteignent que difficilement, par emprunts aux souvenirs d'autres impressions et d'une autre réalisation, la définition orthoscopique et la rationalité géométrique, lesquelles normalement exigent et résument le plein emploi d'une nombreuse équipe de détecteurs-sélecteurs-enregistreurs fonctionnant en plongée dans un milieu.

Cinématographiquement, toute direction et toute dimension n'existent que comme un signal lumineux, et qui a traversé un système interprétatif au jeu fort variable. Distinguées non plus par expérience personnelle de stabilité ou de déséquilibre, mais seulement et inconstamment par aperçu du comportement d'autrui, la verticale et l'horizontale perdent, dans le cadre de l'écran, beaucoup de leur autorité privilégiée. Ainsi, tout un temps, des opérateurs purent s'adonner à la mode de représenter monuments et personnages arbitrairement axés sur une oblique, inclinés tantôt à droite, tantôt à gauche, comme sur une terre désorientée par on ne savait quelle transe. D'ailleurs, les objectifs ne connaissent exactement ni droites, ni parallèles ; ils ne voient que des courbes concourantes et ils ignorent les pratiques d'arpentage et d'architecture, qui réimposent les géodésiques en format d'orthoscopie euclidienne. Celle-ci, proportionnée par le pas et la coudée, reproporionne si bien les images selon la distance d'où elles viennent, que l'esprit lit sans faute, dans le disparate dimensionnel du brouillon rétinien, les vrais rapports d'égalité ou d'inégalité des objets dans leur réalité de volumes solides. Mais, de deux figures de l'écran qu'aucune démarche ne vient échelonner, le spectateur pourra ne jamais savoir s'il s'agit

d'une montagne ou d'un monticule, ou de deux monticules, ou de deux montagnes.

L'usage par seule contemplation laisse l'espace de l'écran dans un état d'inachèvement, d'imperfection du point de vue de la logique de plein emploi, mais aussi, et en même proportion, dans un état de liberté à l'égard de cette logique. Ce degré de liberté permet la survivance, plus ou moins discrète, de formes qui, en admettant l'indéfinition, la contradiction, la transduction, gardent des possibilités étendues et qui se trouvent là partiellement protégées contre les entreprises de normalisation, comme dans une réserve où l'emploi de certaines armes trop destructrices, de certains sens trop constructeurs, est interdit.

Temps non ouvrable

Dans ce domaine audio-visuel du film, le spectateur-auditeur recueille un temps vu-entendu, qui reste physiologiquement incomplet, sensoriellement pauvre, puisque établi dans la quasi-absence de toute succession d'ordre squelettique, musculaire ou peaucier, dans l'oubli de tous les rythmes de nutrition, de respiration et de circulation, dans une limitation de la conscience aux seuls changements signalés par la rétine et le tympan. Cette économie de moyens horlogers organiques fait un temps imparfaitement et légèrement vécu, moins concrètement fixé que le temps habituellement et plus lourdement formé dans le plein usage de tous les sens. La stabilité du temps général vient aussi comme effet de moyenne d'un grand nombre de rythmes-références peu variables, empruntés au champ de l'activité extérieure, alors que le champ cinématographique multiplie, démultiplie et inverse les mouvements de tous les garde-temps visibles et audibles avec une facilité qui s'accorde et ajoute à l'inconsistance du temps d'écran et aux libertés que ce temps peut prendre à l'égard du temps légal.

Si le temps d'écran se montre relativement libre, cette liberté n'est pas à la discrétion du spectateur. Celui-ci, pas plus qu'il ne se meut de lui-même dans l'espace de l'écran, n'agit à sa guise dans le temps de l'écran. En temps normal, dans l'épreuve d'un ennui, d'une attente, de toute stagnation des durées, chacun peut avoir recours à une activation, peut se mettre à remuer, à lire, à compter, pour se créer des successions supplémentaires de participation à la marche du temps, afin de rendre celle-ci plus sensible, plus réelle. De façon analogue, des brindilles, jetées à la surface d'une rivière paresseuse, réalisent davantage l'écoulement de l'eau, c'est-à-dire l'accélérent, en permettant au regard de

prendre plus souvent part à ce mouvement. Mais, au spectateur de cinéma, il est impossible d'intervenir dans le temps du film, impossible de l'activer, impossible d'ajouter ou d'enlever la moindre succession aux séries présentées par l'écran. Sans doute, le temps du film est un temps agi par la vue et l'ouïe, par la pensée et l'émotion des spectateurs, mais aussi c'est un temps préfabriqué, dicté, imposé à l'adhésion du public qui ne peut l'accomplir qu'en le subissant tel quel. Que les événements sur la pellicule traînent ou se précipitent, on n'y peut rien changer ; on peut seulement quitter le temps qui se fait à l'écran, pour revenir au temps qui se laisse davantage faire dans la salle.

Parce que le spectateur ne peut, lui-même, ni organiser ni désorganiser les successions, pas plus d'ailleurs que les coexistences, fixées sur la pellicule, il ne se soucie guère des cohérences qui existent, ou n'existent pas, entre phénomènes d'écran. En pratique générale, chacun sait qu'il n'y a pas d'illumination sans mise en œuvre préalable d'une source lumineuse. Imbus de ce déterminisme, la plupart des opérateurs prennent minutieusement soin de justifier leur éclairage des décors, de donner, ou tout au moins de supposer, à tout jeu de lumière et d'ombre, une cause logique, soit visible, soit facilement imaginable. Cependant, le public, lui, prête peu d'attention à cette rationalité de l'éclairage, car il sait bien qu'il n'a qu'à prendre et à laisser cet éclairage tout fait, sans jamais devoir, ni pouvoir, rien y allumer, rien y éteindre. Le professionnel, parce qu'il juge les images en restant dans la logique de l'action, se trouve choqué par le paradoxe d'un grand jour venant d'une petite fenêtre, mais la communauté purement contemplative des spectateurs admet cet arbitraire sans remarque, comme elle admet, passivement et gratuitement, quantité d'autres conjonctures fantaisistes, offertes par les images, parce qu'aucune responsabilité de faire ou de défaire ne lui incombe là. Dans cette impuissance pratique et ce corollaire désintérêt logique, les adultes abdiquent : pour une heure de vacances, ils déposent leur âge de raison et leur souci de se gouverner en gouvernant le monde ; ils laissent aller, comme font les enfants auxquels une fatalité familiale apporte des moments, les uns de plaisir, les autres de désagrément, dans une suite où il n'y a rien à construire, rien à changer.

Sans doute, subir une fatalité, c'est encore une manière d'y participer. Mentalement, le spectateur assume la peine que les personnages d'un drame représenté semblent éprouver pour obtenir leur avenir, mais ce n'est là qu'une façon très atténuée de connaître l'effort que chaque instant d'une pareille action, réellement vécue, exige pour en amener l'instant suivant. Cette faible expérience cinématographique des forces qu'il faut dépenser pour atteindre un vrai soir à partir d'un vrai matin, ne peut que faiblement attacher aux transformations de l'écran le sens d'une constante poussée créatrice et d'une perpétuelle usure de cet élan. Comme la verticale et l'horizontale, et par la même insuffisance

d'utilisation sensible, la temporelle se trouve là plus ou moins disqualifiée : trop peu marquée comme vecteur de fatigue croissante, la durée cesse de participer nettement à l'orientation et à la mesure de l'universel accroissement d'entropie. Plus elle est chômée, plus cette temporelle se prête facilement à des jeux de discontinuité, de resserrement, de dilatation, de dédoublement, de retour sur elle-même : antériorité ou postériorité, longueur ou brièveté, peuvent être attribuées à toutes images de moment, par rapport à toutes autres, d'autant plus librement que la valeur réelle, en degrés de dispersion d'énergie, des divers moments représentés, échappe mieux à tout contrôle.

Passé et futur actuels

Dans une histoire vécue, dont l'évolution est liée à la hiérarchie énergétique des phénomènes, les moments successivement actuels gardent, dans leur vieillissement, l'ordination et le rythme du travail où ils furent créés. La régularité d'ensemble de ce travail permet de distinguer et de comparer avec précision des strates plus ou moins profondes de passé produit : passés parfaits ou plus que parfaits par rapport au présent ou par rapport à d'autres passés plus ou moins récents, plus ou moins antérieurs. Mais, s'il s'agit d'une histoire qui se fait à l'écran, l'ordre dans lequel les divers moments de l'action se trouvent actualisés par les sens du spectateur n'est pas nécessairement l'ordre d'entropie croissante dans cette histoire, c'est-à-dire pas nécessairement l'ordre dans lequel ces moments doivent être historiquement classés comme plus ou moins anciens les uns par rapport aux autres. Dans le monde de l'écran, ce classement des passés doit tenir compte de ce que l'actualité sensible peut avoir une valeur autre que celle d'un présent historique. L'image présente à l'écran peut être l'image d'un passé ou d'un futur d'écran, même très lointains, par rapport aux images présentes immédiatement avant ou immédiatement après. En outre, la ruptilité et la mutabilité du temps cinématographique font qu'aucun moment de ce temps ne se produit avec une valeur, d'emblée certaine et pure, de passé, de présent ou de futur.

Par exemple, un film donne dans un plan : un homme regardant la photo d'une femme, et dans le plan suivant : cette femme dansant avec cet homme. Les images des deux plans peuvent actualiser pour le spectateur une conséquence plus ou moins directe de deux présents historiques du film ; ou les images de la danse peuvent être une actualisation, historiquement décalée, d'un fragment de passé ou d'un fragment d'ave-

nir par rapport au moment atteint dans l'action principale. Ainsi, lorsque l'épisode de la danse commence à l'écran, le spectateur a à choisir de le situer ou dans le présent ou dans le passé ou dans le futur de la chronologie du scénario, et le scénariste doit avoir prévu de guider rapidement ce choix par des références d'âge, tantôt portées par les images à dater elles-mêmes, tantôt annoncées par des images et des dialogues précédents.

S'il y a une forte histoire à l'écran, c'est-à-dire s'il y règne un temps suffisamment ordonné par un semblant de logique énergétique, tous les moments du film s'en trouvent comme aimantés et précipités à leur place d'enchaînement dans ce temps, même aberrante. Dans d'autres films, notamment beaucoup de documentaires, où les successions n'ont pas grand sens historique, où elles montrent le château, l'église, le marché d'une bourgade, comme elles montreraient le marché, l'église, le château, le temps reste faiblement indiqué, paresseux et hésitant dans un champ trop pauvrement agi, trop peu polarisé par causes et par fins. Et les moments de tels films n'exigent plus si vivement de se trouver casés et liés dans un ordre temporel rigoureux. Ils sont des instants dont le spectateur ne se préoccupe de savoir bien ni les antécédents ni les suites ; des instants sans passé ni futur déterminés, et que rien n'empêche d'être rattachés à de multiples passés et futurs possibles ; des instants comme gratuits et neutres, toujours en chance d'être englobés dans une comptabilisation historique ou une autre, mais ne s'attachant bien fortement à aucune.

A vrai dire, toutes les images cinématographiques naissent avec une certaine indétermination temporelle, dont elles ne sortent qu'après inventaire et lorsque le spectateur a accepté de synchroniser le temps de sa conscience avec le temps historique du film, pour être affectées soit au présent-présent (présent vu-entendu coïncidant avec le présent historique), soit au présent-futur ou au présent-passé (présents vus-entendus, décalés en futur ou en passé historiques). En tout cas, n'importe quel temps historique du film est aussi une actualité sensible et actualité — si on peut dire — la plus actuelle, la plus instantanée, puisque les images de l'œil jouissent du maximum de simultanéité, physiquement et physiologiquement possible, avec leurs modèles du monde extérieur. C'est pourquoi, dans les découpages, la colonne de l'image ne peut s'écrire que dans le mode et le temps qui expriment la coexistence d'un objet et de l'effet de cet objet sur la vision, c'est-à-dire à l'indicatif présent. Ainsi, une rédaction telle que « Jacques a sauté en selle, il galope à bride abattue, en quelques foulées il rejoindra les fuyards » serait un non-sens. Ou il est nécessaire de montrer Jacques sautant en selle et rejoignant les fuyards, alors il n'a pas sauté mais il saute, il ne rejoindra pas les fuyards mais il les rejoint ; ou ces images sont inutiles, alors il n'y a pas à les mentionner.

Malgré leur puissante actualité qui — on le sait bien tout de même — ne concerne que des objets fictifs, les images d'un événement d'écran admettent, en surcharge, une seconde valeur historique quelconque. Mais non pas toujours facilement. En pleine réalité, ce qui se voit avec les yeux, ce n'est ni ce qui a eu ni ce qui aura lieu, mais seulement ce qui a lieu. Bien que la réalité d'écran ne soit pas pleinement concrète, elle l'est déjà trop pour ne pas constituer une présence difficile à antidater ou à postdater entièrement. Beaucoup de spectateurs se sentent gênés d'avoir à tenir pour événements inactuels les données de certaines images qui prétendent exprimer des anticipations ou des souvenirs, mais qui sont des messages concrètement semblables aux messages annonçant des faits extérieurs actuels. C'est pour affaiblir la charge concrète de telles images, pour aider le spectateur à les déréaliser et à les désactualiser, qu'on les rend souvent moins visibles, qu'on les fait floues.

Mais ce flou est un moyen insuffisant pour simuler la différence d'espèce entre les images de présence rétinienne, de simultanéité avec leurs modèles extérieurs, et les rappels de telles images en images de présence seulement mentale, dispensées de coïncider dans le temps avec les modèles du dehors. Aussi, à moins de faire appel à la parole, le cinéma tend toujours à confondre tous les modes de temps, concevables en esprit, dans le seul mode et temps du présent visuel. Et, quelle que soit la valeur historique de passé ou de futur, dont l'actualité d'exposition se trouve surchargée, cette surcharge reste toujours un peu nominale. Néanmoins, il se constitue ainsi un temps vague, où l'objet peut à la fois être et avoir été ou devoir être ; temps ambivalent, hybride, admettant des contradictions et des transductions de date, que refusent les autres temps. Sans doute, le monde de l'écran n'a pas le monopole d'un tel temps à double ou multiple datation, mais le cinéma produit cette sorte de temps avec abondance, en montrant bien l'inégale concurrence entre la variété comme la variabilité des dates repensées de surcharge et la netteté de la date des impacts rétinien.

Non sans analogie avec le monde de l'écran, tous les mondes de la rêverie et du jeu englobent et unissent aussi des représentations de passé et d'avenir dans une façon de présent vague, comme stationnaire et distendu. Dans ce temps non utilitaire, l'esprit est ouvert à une pensée très visuelle, qui se constitue au moins autant par images mentales que par symboles verbaux, et qui possède, peut-être en rapport avec cette visibilité imaginaire mais réaliste, une grande force d'actualisation. Comme certaines images cinématographiques, ces images mentales forment, dans la plupart de leurs moments de conscience, des instants sans valeur énergétique appréciable, plutôt juxtaposés dans un espace de temps nul que capables de s'ordonner et de compter dans la construction d'une conséquence historique, cohérente et irréversible. Le monde de l'écran, les états de poésie, l'univers des jeux d'enfant — si différents

qu'ils puissent être aussi — ont en commun un certain vague de leur organisation espace-temps, que le défaut ou l'insuffisance d'utilisation sensorielle ont laissé inachevée. Dans ce climat de nulle peine, de causes et d'effets faiblement éprouvés, toute histoire ne peut avoir que peu d'horaire, quand elle n'est pas effritée tout à fait en fragments d'aucun âge, ayant tous le même droit de venir et de revenir à l'actualité, de prétendre à la simultanéité.

Paroles d'expérience générale, images de vision spéciale

Toute scène de théâtre forme aussi un lieu réservé où le profane ne peut ni se mêler d'agir, ni seulement pénétrer. Une rampe, cependant, marque une frontière un peu plus perméable que celle du cadre bordant un écran, et la fosse de l'orchestre protège un monde qui diffère moins du monde d'usage quotidien, que n'en diffère l'univers révélé par le film.

Une scène est un espace fixe, de dimensions et de directions constantes, que le spectateur peut, à vue, situer exactement par rapport à lui-même et où toutes les mesures de la plus habituelle géométrie égocentrique restent valables. Le sens musculaire, le sens d'orientation et d'équilibration peuvent contribuer, ne serait-ce qu'un peu mieux, à définir cet espace scénique, puisque l'œil a à y suivre des personnages et à accommoder la vue sur eux — dont les déplacements, entre cour et jardin, entre fond et devant, possèdent une amplitude et une profondeur inconnues sur la toile des écrans ; puisque l'oreille a à recevoir des sons venant, non pas d'un haut-parleur unique et immobile, mais de plusieurs sources inégalement distantes et différemment dirigées. Sans doute, il n'est pas donné aux spectateurs de théâtre de collaborer bien activement à la création du temps spectaculaire ; néanmoins ce temps ne se trouve pas à l'abri de toute intervention du public, qui peut, en sifflant, écourter les durées ennuyeuses ou, en applaudissant, faire répéter et prolonger les moments agréables. Les communications ne sont donc pas tout à fait aussi restreintes au théâtre, entre le spectacle et un spectateur qui exerce un plus grand nombre de sens dans l'espace-temps de la scène, dont il respire aussi l'air frais ou lourd, les odeurs et les poussières.

Certes, il s'agit, en général, d'un exercice limité par la distance d'un monde toujours peu approchable, et, en ce qui concerne surtout la vue, d'un exercice beaucoup plus sommaire que l'inspection cinématographique, mais il s'agit d'un exercice direct : le monde de la scène se fait d'une mise en sensations immédiate des objets mêmes qui jouent, tandis que le monde de l'écran provient d'une rumination complexe, où les

objets acteurs sont d'abord distingués, triés et représentés par l'optique et l'acoustique d'un robot, avant d'être repris par la vue et par l'ouïe humaines. Alors que le spectateur de cinéma ne connaît jamais le modèle directement sensible des choses dont il n'exploite toujours qu'une révélation partielle et artificielle, extrêmement dénaturée, le spectateur de théâtre peut utiliser, non sans réserves mais sans autre intermédiaire, les mêmes matériaux concrets que ceux du monde ordinairement manifesté. Aussi, sauf les dépaysements et les anachronismes supposés *grosso modo* par les décors, les costumes, les dialogues, le monde de la scène confirme généralement l'expérience du milieu ordinaire : les privilèges de la verticale et de la temporelle, les enchaînements de cause à effet, les critères de non-contradiction, de non-ubiquité et non-simultanéité, etc. Il ne peut guère en aller autrement puisqu'en présence même du public, l'espace-temps scénique est immédiatement habité et défini par des acteurs vivants, qui y usent de tous leurs sens ou y témoignent verbalement de cet usage.

Cependant, ce témoignage verbal prend une très grande importance par suite des limites que la scène impose matériellement aux actions des personnages et aux constatations du public. La difficulté fondamentale du théâtre vient de ce qu'il ne peut guère se servir d'une autre géométrie, d'une autre physique, d'une autre mécanique, que celles du monde normal, et de ce que, néanmoins, la donnée sensible de la scène reste, quoique directe, faible et lacunaire par rapport à la donnée de la pleine expérience habituelle. Pour pallier cette contradiction interne de son système, pour suppléer la grande part d'information concrète, dont il est incapable, le théâtre doit user continuellement d'une information symbolique, continuellement parler. Aussi, dans le plan d'une action théâtrale, tous les temps sans parole se trouvent prudemment signalés, comme des creux sur une route, des ponts fragiles, des passages dangereux. Que l'un de ces temps tus vienne à être un peu trop marqué par les récitants, à deux ou trois secondes près, il devient un vide non mesurable, un gouffre sans contenu, qui rompt la continuité dramatique et désorganise la vie sur la scène. Tant qu'un acteur, surpris par une défaillance de sa mémoire ou par une faute d'un partenaire, trouve à improviser des mots qui continuent à meubler et à tisser l'espace-temps théâtral, celui-ci tant bien que mal subsiste ; mais un mutisme d'un quart de minute répand un néant irréparable, qui oblige à baisser le rideau. Le monde de la scène ne vit que de sa perpétuelle activation par la parole.

Au cinéma, la parole a un rôle facultatif, intermittent, souvent seulement ornemental et tardif : dans bien des cas, le public a déjà jugé à vue le principal, quand le dialogue en est à la première syllabe de son argumentation. Une absence de mots ne suffit pas pour détruire le monde de l'écran, qui sait vivre aussi, et peut-être surtout, d'une exis-

tence tacite. Si cette vie muette est possible, assurée presque exclusivement par l'occupation du sens de la vue, avec l'aide parfois d'une vague présence musicale à l'ouïe (le dialogue n'a souvent que cette valeur de musique), c'est que le cinéma sait développer la donnée visuelle à ce point que le jeu de l'œil parvient à suppléer le jeu de la plupart des autres instruments sensoriels, comme le grand pouvoir d'expression d'un soliste virtuose réussit à faire oublier, à rendre inutile, l'accompagnement de l'orchestre.

Le monde de l'écran tend donc à réaliser cette sorte de théâtre, que souhaitait Diderot et qu'il prévoyait plus convaincante, capable d'oublier les mots et d'imposer sa vérité par des moyens mettant en œuvre comme directement la sympathie ou l'antipathie des assistants : la mimique, les intonations d'un langage jaculatoire, le mouvement et le tumulte de masses de figuration. La parole, en effet, ne persuade bien que par le détour de ses correspondances avec des représentations sensorielles et émouvantes, qui, même oubliées, sous-tendent les mots, en sont la signification fondamentale et certaine. Le cinéma donne au public l'occasion de se composer un monde subsidiaire, non plus à partir des abstraites superstructures verbales des concepts, selon la magie laborieuse de la parole qui se réaccrédite chair, mais à même les produits vifs de la vue et de l'ouïe, à partir des racines sensorielles des concepts, selon la voie aisée et rapide de la conviction par évidence concrète.

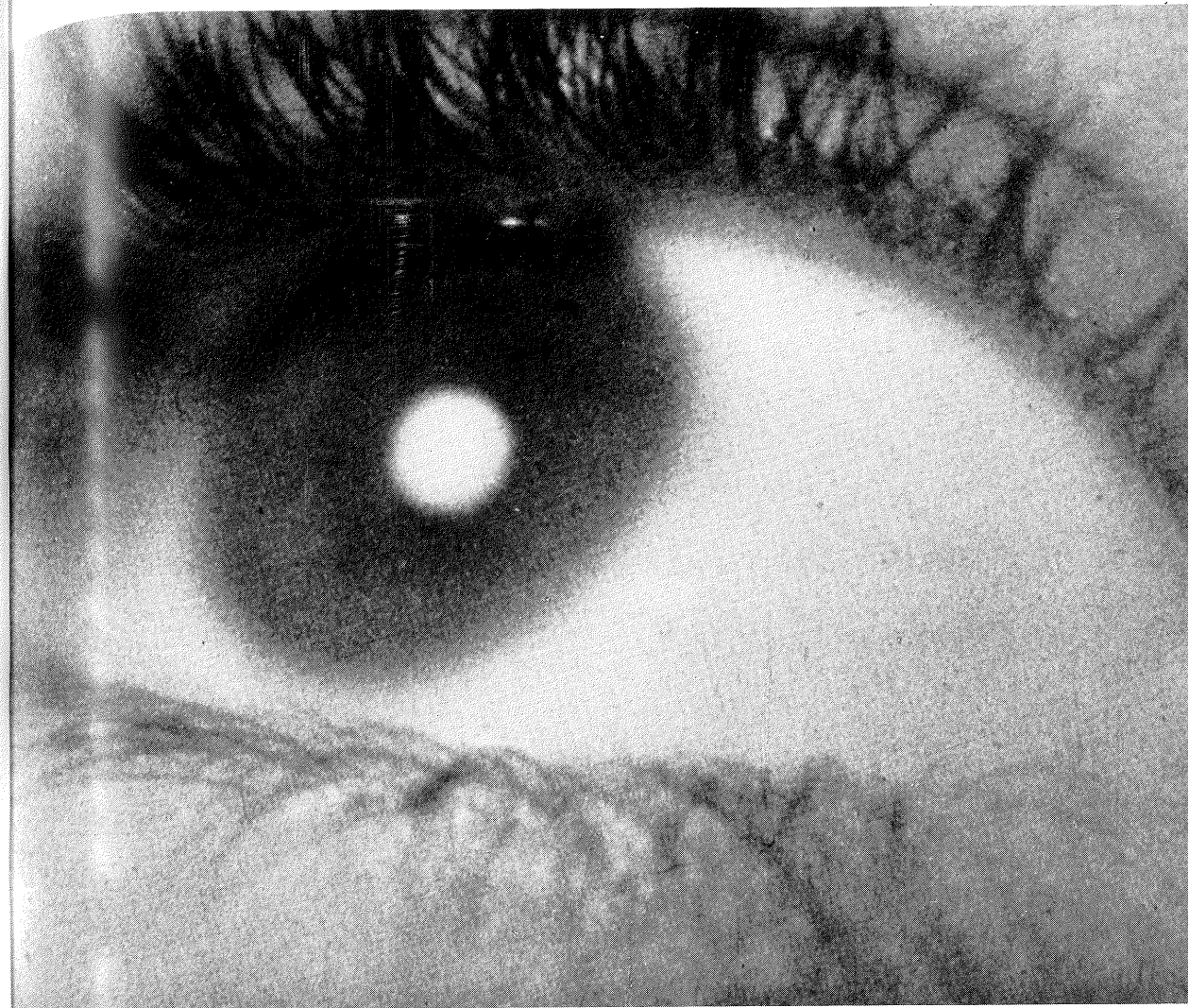
Cependant, parce que ce concret d'écran n'est authentifié que par un ou deux sens et ne peut donc pas tout certifier, on a trouvé profit à lui adjoindre, par analogie avec le monde de la scène, une certaine proportion de témoignages verbaux : « Film 100 % parlant », promettaient les affiches dans les débuts de cette loquacité. Au théâtre, c'est une union bien assortie, de complète et même raison, que forme la collaboration nécessaire de la parole et de la donnée concrète, toutes deux traduisant l'univers de l'emploi général et le plus direct des sens. Mais cet emploi général est aussi un emploi médiocre de chaque organe — dont l'activité se trouve limitée par le partage de la place, du temps et de l'énergie, globalement disponibles, entre les activités concourantes de tous les révélateurs sensoriels. Très différente de cet emploi moyen est la spécialisation unisensorielle du cinéma, dont la donnée visuelle, exceptionnellement, monstrueusement développée, ne peut jamais s'accorder qu'à peu près avec la raison à tout faire dans l'équilibre de toutes les sensations, avec la logique du vocabulaire et de la grammaire. Et la coopération de l'image et du dialogue cinématographiques, où s'étaient mais aussi où rivalisent deux mondes de construction sensorielle différente, ne s'obtient pas toujours sans difficulté.

Bien apparente est une disparité de rythme. Le film fait passer si vite des nœuds de grouillements simultanés de formes si nombreuses, si enchevêtrées, que l'esprit n'a pas le temps de constituer de mots pour

elles toutes. Il faut quatre à cinq secondes pour entendre une phrase telle que : « Au bord d'une rivière, des voyageurs allument un feu, préparent leur campement de la nuit », et, en quatre à cinq secondes, au moyen de mots, on ne peut guère signifier davantage. Dans le même temps, un plan de deux mètres indique le nombre, les âges, les vêtements, les bagages, les véhicules ou les montures, les professions des voyageurs et quelque chose de leur comportement, de leurs relations réciproques, de leur humeur, de leur origine, de leur but ; aussi le paysage et la saison, les portraits du cours d'eau, du rivage, de la végétation, de l'horizon d'arrière-plan, des nuages, des flammes et de la fumée du foyer, du vent, d'une atmosphère de détente après des fatigues ou de fièvre dans un danger. Pour analyser et pour traduire toute cette information en sujets, verbes, attributs, compléments — ceux-ci seraient-ils non pas prononcés mais seulement pensés — il faudrait un temps quarante ou soixante fois plus long, alors que le spectateur se trouve sommé sans répit d'accuser découverte de nouveaux plans, tout aussi brefs, tout aussi peuplés. La connaissance de chaque plan reste donc à l'état d'image et d'émotion, pour s'associer, par ressemblance ou opposition, aux autres successives connaissances-express de même état, en des ensembles qui ont aussi leur précision, et même surabondante, leur cohérence, et souvent infrangible.

La rapidité est si naturelle à cette connaissance brute qu'un plan muet fixe, si encombré de documentation qu'il puisse être, ne peut guère dépasser deux mètres ou deux mètres et demi, sans risque d'ennuyer. Et, si le champ est plus restreint, donc moins meublé, le plan, pour ne pas lasser, doit être réduit de moitié ou des trois quarts, jusqu'à une seconde de projection. Sinon, un temps d'inoccupation se produit à la pensée de la vue ; temps visuellement mort, qui ralentit, qui suspend la vie du monde de l'écran, comme un temps vide de mots arrête la vie du monde de la scène. De tels moments de vision peu active sont cependant imposés aux films par la parole qui y déploie sa lente méthode et contribue à assurer, à sa façon, la continuité des existences d'écran, dans le déséquilibre inévitable des deux moyens, visuel et verbal, de concevoir.

Naguère, le film muet prétendait éliminer les sous-titres qui le retardaient par à-coups et qui surprenaient, fatiguaient les spectateurs, en les obligeant à passer brusquement d'un régime mental à un autre. Aujourd'hui, entre les images et la piste sonore, si elliptiquement dialoguée qu'on la fasse, un véritable synchronisme est sans doute encore plus difficile à obtenir, car écouter parler prend plus de temps que lire, des yeux seulement, un texte. Désormais, le film porte deux temps entrelacés et marche boiteusement d'une image qui ne peut jamais se ralentir assez et d'une parole qui ne parvient jamais à s'accélérer suffisamment. Il est vrai que le temps normalement vécu est aussi une composition et bien plus complexe, mais la gêne du temps du film parlant vient de



(Photographie de Jean Epstein.)

« Deux cents fois grossi, occupant tout l'écran, notre propre œil qui nous regarde, nous frappe d'inquiétude, de malaise. »

Jean Epstein, « La Féerie réelle » (*Esprit de cinéma*).



*...la frêle
mais prodigieusement
imposante figure
de Lady Madeline,
dans sa blanche robe
maculée et déchirée,
trainant encore
après elle
quelque lambeau
de soie légère...*

ce qu'il associe et oppose, sans rythme intermédiaire (sinon d'une musique dont c'est souvent le grand rôle d'être un rythme tampon), le temps le plus rapide, le plus peuplé, qui puisse de toute façon se faire, le temps visuel suralimenté du monde de l'écran, et l'un des temps les plus paresseux, les plus schématiques, celui du monde parlé. De là, le soulagement qu'on éprouve, quand le commentateur d'un film se résigne à laisser les images filer leur train, à ne plus intervenir que par des remarques occasionnelles, marginales en quelque sorte et asymptotiques, sans davantage s'évertuer vainement à suivre, mot pour vue, l'incessant jaillissement des formes.

Souvent, même quand le spectateur, après une projection, a tout loisir de repenser ce qu'il a vu, l'assortiment de mots aux images cinématographiques se trouve encore gêné par une insuffisance, une impropriété du vocabulaire. C'est d'abord que ce vocabulaire a été façonné pour symboliser, de manière en principe invariable, les aspects les plus moyens, stables ou stabilisés, obtenus dans la vision ordinaire ; aspects, dont les produits plus divers, plus changeants, moins typifiables, de la vision spéciale à travers le cinéma, diffèrent considérablement. Dire qu'un village tourne autour de son clocher, ce n'est pas donner à quelqu'un grand moyen de s'imaginer ce spectacle, mais ce ne serait pas sans peine qu'on rassemblerait des mots capables de bien faire connaître un paysage de maisons pivotantes, diminuant et croissantes, de rues qui emportent leurs passants, d'arbres en nutation, de jardins contractiles et déployables, de monuments à phases et à éclipses, de places basculantes, d'un peuple de transfigurations en balancement, en glissement, en révolution, en perpétuelle séparation, en continuels regroupement.

C'est aussi que chaque sens propre du vocabulaire s'est épuisé à alimenter des générations de sens dérivés, plus ou moins romancés, plus ou moins vivaces, dans la symbiose desquels on ne sait plus de quoi réellement on parle. Le cœur, c'est l'estomac, la mémoire ou la tête, l'amour, une couleur de cartes, le centre ou le fond, la charité, le courage, etc. L'écran montre un sac de chair, un nœud de muscles et de tubulures béantes, un viscère conique mais globuleux, lisse mais boursofflé, d'une asymétrie inquiétante, d'une barbarie irréductible à aucun volume, aucune courbe calculables. Il faut, aux anatomistes, des pages de morphologie infinitésimale pour tenter de décrire cet être cavernicole et de l'assimiler à une configuration raisonnablement intelligible. Cet authentique cœur-là, parce que le vocabulaire l'a presque oublié dans ses transcendances, est devenu comme étranger à son propre nom. Sans doute, il n'est pas rare d'apercevoir un cœur à l'étalage d'une triperie, mais le fait est qu'on ne l'y remarque guère, tandis que si c'est l'écran qui le montre en l'isolant, l'éclairant, l'agrandissant, et l'impose, déjà préenanti, à l'attention, on est bien obligé de le prendre ou reprendre en considération, de le réinstaller dans son nom, le quel s'en trouve bru-

talement rechargé d'un massif, voire excessif et indigeste, contenu sensoriel.

Le film peut donc aussi servir la parole, en donnant ou en rendant force et richesse aux significations concrètes du vocabulaire, en corrigeant ainsi les effets des jeux d'abstraction : amphigourie, inanité, égarément dans les labyrinthes d'archaïsmes. Cette influence revigorante, le monde de l'écran l'exerce sur la parole, dans la mesure où il peut s'opposer à elle et la refuser, dans la mesure où il met en œuvre un autre mode de pensée, une sorte de connaissance ancienne et juvénile, prélogique autant que préverbale, qui se fait par impressions et représentations visuelles, justement les principales mères des concepts nominaux.

Pratique de poésie

Toutes ces remarques concourent à indiquer combien l'expérience du spectacle cinématographique est proche de l'expérience des imaginations dont se composent tout rêve, toute rêverie, toute pensée abandonnée à un courant émotionnel de souvenirs ou de souhaits. Parmi les divers systèmes de représentation, parmi les différents arts, dont les hommes disposent pour s'aider à penser fortement de la poésie, à vivre mentalement une existence meilleure, la technique cinématographique paraît être actuellement celle qui offre les préconfections les plus aptes à participer à de tels fantasmes. La féerie intérieure est marquée autant par le réalisme émouvant de ses évocations visuelles que par sa liberté irréaliste à l'égard de la logique d'extraversion. De toutes les figurations du monde, préparées en vue de leur utilisation féerique par l'esprit, le monde de l'écran propose le compromis à la fois le plus riche en réalisme visuel et le plus capable d'irréaliste désobéissance à la raison d'action extérieure.

Le monde de l'écran est une représentation de représentation du visible et de l'audible naturels, dans laquelle, tout spécialement, le temps peut être représenté à volonté par une autre valeur de temps avec une latitude dont il n'y a pas d'exemple ailleurs. De tous les aspects du monde, le monde de l'écran donne ainsi la figure à la plus haute puissance de représentation que l'on sache obtenir. A cette représentation exponentielle, le cinéma doit de pouvoir si facilement transcender tout ce qu'il photographie, et cependant, presque contradictoirement, signifier tout le subjectif en objectivité visible. Soudain, un téléphone approche et grandit à la mesure de son importance dramatique ; pourtant, ce miraculeux téléphone géant, comme on n'en a jamais rencontré et comme on n'en rencontrera probablement jamais, on en voit jusqu'à la moindre éraflure de son ébonite. Un cheval qui saute, plane au-dessus

de l'obstacle, et ce sont là les véritables mouvements du véritable animal qu'est cette jument volante. Dans ses deux catégories concrètes, le monde de l'écran est un monde de féerie non seulement réaliste, mais réelle.

Parce que cette invraisemblable réalité de formes n'est cependant que partiellement sensible, elle reste, sauf camouflage par la parole, dans un état d'immaturité rationnelle, qu'on peut apprécier, par rapport à la logique formelle, comme infantile et débile, aussi comme un stade plus général. En effet, dans la fluctuation de ses espaces et de ses temps d'application, dans la fragilité de sa caractérisation vectorielle, la logique d'écran s'ouvre au choix d'une multiplicité de coexistences et de conséquences possibles, de priorités et de fins mal récusables, avec une tolérance inconnue en régime de pleine discrimination sensorielle. Sans doute, la pensée de poésie naturelle peut se refuser davantage et plus franchement à l'ordination rationnelle, tandis que le canevas cinématographique est souvent tenu, malgré qu'il en ait, de sérier ses informations, d'après leur appartenance à des lieux, des époques ou des personnages, selon certaines règles qui ont beau être surtout d'esthétique et de dramaturgie et plutôt ressortir à la paralogique de sentiment, mais qui introduisent aussi des déterminations logiques au moins superficielles et approximatives. Cette grosse continuité de raison mêlée et faible suffit bien à toutes les « ficelles » de cinéma comme de théâtre, mais elle embrasse mal toute la donnée fine de l'écran. Celle-ci, à cause de sa référenciation qualitative, à la fois incomplète et surabondante, à cause de son apparition massive et précipitée, offre peu de prise à l'analyse raisonnée, ne reçoit guère que des affectations de groupement sentimental, et, sauf cet engagement qui est de nature poétique, demeure fort libre de se prêter à des arrangements de fantaisie.

D'ailleurs, que les fantômes tressautants de l'écran fussent naturellement de connivence avec tous les monstres de l'imagination, cela a été le secret un peu de tout le monde dès le début du cinéma, et le courage des précurseurs qui, pendant quelque vingt ans, ont persévéré à produire des images décevantes, doit s'expliquer par ce pressentiment du mérite que le film allait acquérir comme instrument de grande vulgarisation pragmatique de la poésie. D'abord, on ne songea à se servir du concret d'écran que pour remplumer de vieux modèles de féerie conventionnelle, pour réaccréditer des illusions d'opéra et de carnaval. Peu à peu, cependant, la caméra indiqua à ses utilisateurs comment elle-même pouvait, non plus seulement copier des surréalités laborieusement agencées selon d'autres techniques, mais exercer une très puissante fonction surréalisante propre, mettre automatiquement en œuvre son propre système de féerie. Ce système se résume dans le pouvoir qu'a le cinéma — en multipliant la productivité d'un sens aux dépens de celle de la plupart des autres, en déséquilibrant la formule de l'habituelle coordination sensorielle — de désorganiser les perspectives spatio-temporelles

normales, d'en brouiller l'anthropomorphisme et l'égoïsme coutumiers. Dans cet espace et ce temps désapprivoisés et maintenus tels, à l'abri de l'effet normalisateur qu'obtient d'ordinaire une coopération des sens autrement proportionnée, ne peuvent que foisonner des aspects insolites, d'autant plus émouvants qu'ils restent moins raisonnables. La pensée poétique trouve là l'espèce de concret qui lui est la plus assimilable.

Ainsi le spectacle cinématographique vaut comme le moyen le plus aisé de susciter une poésie intense. En vivant une heure dans l'intimité de Tarzan, si près du héros que presque en lui et par lui, avec sa vue de géant, ses gestes d'hercule, sa prestance d'Apollon, le spectateur le plus malingre et le plus humilié peut se faire, d'un moi idéal, un poème extrêmement convaincant et consolant. Que ce spectateur sorte de la salle étourdi par l'orgasme de revanche, mais plus désolé que jamais de se retrouver ce qu'il était et ce qu'il sera, cette tristesse accrue poétise encore, à sa manière, l'insatisfaction habituelle en tragédie. Exemple simple et gros, mais il s'agit bien, d'abord, d'une poésie simple et grosse de première et générale nécessité. Les films préparent la fantasmagorie sur de grands types moyens, capables d'amorcer brutalement l'adhésion du plus grand nombre. Cette préfabrication industrielle d'éléments de construction poétique, très actifs et très commodes, répond sans doute à un état de besoin du public, devenu plus avide de se créer de forts et fréquents mondes subsidiaires d'individualiste négation du monde pleinement vécu, dont le surpeuplement et l'accélération imposent un rigoureux rationnement des activités personnelles selon une primauté des intérêts collectifs.

En contraste avec cet univers mûrement rationalisé, logiquement vieilli, le monde de l'écran, par ses naïvetés et ses fougues comme de toute jeunesse, apparaît régressif. Cela aussi fut découvert dès les débuts du spectacle cinématographique, qu'on disait une école d'abêtissement. Depuis, les films sont devenus artistiques et diserts ; cependant, quoi qu'on fasse, ils continuent et continueront à exercer principalement une connaissance instinctive et illettrée, à habituer à déraisonner. Non seulement le cinéma remédie, comme à des migraines, aux symptômes névrotiques de la civilisation, en favorisant l'emploi visionnaire et la dilapidation poétique d'énergies affectives raisonnablement interdites d'extraversion, mais encore, plus profondément, plus généralement l'influence du film ronge le système d'interdiction lui-même. Si ce système est le grand organisateur de la culture savante, le cinéma prend l'importance d'être le propagateur le plus efficace d'un contre-courant romantique à effet de freinage, d'un courant aussi de jouvence, renvoyant le savoir à l'école de l'étonnement, à un recommencement perfectionné d'une expérience radicale : celle de la vue.

Les Temps modernes, n° 65, mars 1951.

alcool et cinéma

(inédit)

« Dans Alcool et Cinéma, le cinéma est considéré comme un instrument de résurrection de la vieille pensée visuelle, prélogique, à caractère plus ou moins onirique, qui s'est trouvée étouffée par l'immense développement de la pensée verbale, abstraite, logique. »

« L'imprégnation alcoolique de l'humanité civilisée tend aussi à ranimer un certain onirisme qui peut être considéré comme un remède contre trop de raison, mais qui n'agit pas sans dommages physiologiques graves et qui n'apporte pas d'enrichissement original de la culture. »

« L'onirisme qui s'installe chez les spectateurs de cinéma est inoffensif physiologiquement et plus nuancé. De plus, il est surabondamment riche en données nouvelles, apparues à l'écran, qui obligent peu à peu l'esprit à rejuger les concepts même le plus profondément enracinés. »

« Par suralimentation de l'imagination visuelle, par réveil de la pensée analogique correspondante, le cinéma crée donc mondialement un nouvel état d'esprit, une culture caractéristique, dont on commence seulement à apercevoir les incidences sur le comportement des individus et des collectivités. »

JEAN EPSTEIN.

Resté inédit jusqu'à ce jour, le manuscrit de *Alcool et Cinéma* a été rédigé pour l'essentiel parallèlement à *Esprit de cinéma*.

Nous avons éliminé du texte ci-après les chapitres repris intégralement dans ce dernier ouvrage.

Nous avons en revanche conservé certains paragraphes — ou suites de paragraphes — repris, eux aussi, dans *Esprit de cinéma* — ou parfois dans des articles indépendants — pour de nouveaux développements, mais dont l'absence ici nuirait gravement à la cohérence du texte. Chaque fois que l'importance de la reprise le justifie, ces paragraphes sont signalés, à leur début et à leur fin, par le signe [— avec renvoi au texte publié auquel ils ont été incorporés.

(N.D.E.)

FINALITÉ MÉCANIQUE

[On ne se demande pas assez *pourquoi* le cinéma est apparu dans le monde. Le problème n'est d'ailleurs pas d'analyser les séries d'inductions et de déductions, de rencontres et d'emprunts, au moyen desquelles de nombreux chercheurs ont édifié la pyramide de petites inventions, couronnée par la mise au point de l'appareil, auquel l'un au moins des frères Lumière a attaché son nom. Des brevets nouveaux sont enregistrés chaque année par dizaines de milliers, qui sombrent dans l'inutilisation, comme aurait pu y sombrer la lanterne à images mouvantes. La question est de comprendre pourquoi un instrument qui était né au rang d'une amusette, comme on en voit des douzaines à tous les concours Lépine, s'est développé, atteint de gigantisme, s'est multiplié plus vite que l'ivraie, s'est répandu en peste victorieuse, est devenu un monstre omniprésent, un polype qui creuse partout ses cavernes où des foules viennent se repaître d'un étrange brouet de lumières et d'ombres, d'un grouillement de fantômes.

[Cette pullulation, cet envahissement irrésistibles doivent nous faire soupçonner que le spectacle cinématographique est profondément nécessité et qu'il réalise quelque chose de ce qu'on appelle dessein providentiel en termes chrétiens et devenir historique en langage hégélien. C'est le mécanisme de ce moment du dessein ou du devenir, qu'on peut tenter de faire transparaître et de situer dans le mouvement de la civilisation *.]

Si finalité il y a, elle n'est pas simple. D'abord, parce qu'au cours de ses dix premières années d'existence au moins, l'instrument cinématographique n'apporte presque aucune justification de sa survie et de son entêtement à se développer. Il fatigue la vue et il reste voué — en toute équité semble-t-il — au mépris de l'immense majorité des honnêtes gens. Il faut bien deux autres lustres, avant qu'il ne fournisse les premières preuves de sa qualité et de son efficacité. Ainsi, pendant près d'un quart de siècle, une machine qui ne produit que des malfaçons, suscite néanmoins assez d'intérêt, de sollicitude, d'engouement, pour qu'on ne cesse de travailler à son perfectionnement, de la gaver d'argent

* *Esprit de cinéma*, chap.
« Finalité du cinéma ».

et d'idées, tant qu'enfin, la grenouille devient bœuf. Ce n'est qu'à partir de ce moment que quelques-uns commencent à deviner la véritable mission du nouveau moyen d'expression ; encore restent-ils si peu nombreux et si peu écoutés que, jusqu'aujourd'hui, la plupart des travailleurs et même des zélés du film ignorent quasi totalement le but essentiel de leurs efforts.

Au début, les inventeurs eux-mêmes ne croyaient pas au succès, c'est-à-dire à l'utilité de leur machine. Avec un désintéressement souriant, les Lumière disaient : c'est une vogue passagère ; le public se lassera. Actuellement, s'il n'est plus personne qui conteste l'expansion du spectacle cinématographique comme un acquis durable, combien se soucient de savoir à quelle nécessité ce phénomène répond ? Il semble tout à fait que, depuis son origine, le cinéma, loin d'être poussé par les hommes dans une voie dont ceux-ci, d'ailleurs, ne connaissent rien d'avance, les entraîne, lui, par une force irrésistible, vers sa prédestination. Sans doute, maintenant, on peut apercevoir cette fin au moins en partie, mais après cinquante ans de cheminement aveugle, après cinquante ans pendant lesquels elle a agi sans se montrer, elle a existé sans se réaliser. Assez bel exemple de téléfinalisme et de justice à crédit, où un être mécanique se trouve honoré d'avance pour des mérites futurs et inconnus.

Toutes les grandes inventions techniques sont des œuvres collectives, c'est-à-dire qu'en bonne partie elles se font elles-mêmes. En matière de science ou d'art purs, on peut encore admettre qu'un homme qui a façonné une statue ou composé un poème ou conçu un nouveau système d'univers, garde, jusqu'à un certain point, l'illusion d'en être le créateur. Mais, cet égotisme devient beaucoup plus discutable quand il s'agit de la marche essentiellement additive, qui caractérise la réalisation d'un outillage dont les états successifs, par leurs qualités déjà acquises, par leurs manques et leurs excès, dirigent d'abord les efforts des chercheurs occupés à reprendre sans cesse l'ouvrage. Dès qu'on la suit d'un peu près, la formation de tout mécanisme un peu complexe rappelle la culture d'une plante par des générations de jardiniers qui se lèguent, les uns aux autres, les recettes de leurs progrès comme les avertissements de leurs déconvenues, et poursuivent leur tâche de faire produire, à une espèce végétale, des fleurs de plus en plus belles ou des fruits de plus en plus savoureux. En étudiant la naissance de l'instrument cinématographique, on voit bien aussi comment celui-ci a peu à peu fixé ses caractères héréditaires, les uns dominants, les autres récessifs, comment il s'est adapté à un milieu puis à un autre, comment il a toujours maintenu son obscur vouloir, son sourd mais tenace génie propre, pour redresser les erreurs de ses découvreurs, pour instruire leur ignorance, pour atteindre sa forme spécifique.

Ce n'est pas, non plus, que les grossiers forains du début du siècle, ni les riches producteurs et exploitants d'hier et d'aujourd'hui, ni même la plupart des artistes, aient aiguillé le spectacle cinématographique sur la voie de sa véritable vocation. Eux aussi ont d'abord manié au hasard un instrument dont ils se demandaient à quoi il consentirait à servir : à reproduire des manières de tableaux vivants, à projeter des sortes de cartes postales géantes, de dioramas mouvants, à photographier du théâtre, du cirque, du music-hall, à illustrer des conférences, des récitals, des concerts ?... Enfin, ces fondateurs de l'art du film ne firent que le dérouter sur des orientations fausses ou secondaires, que l'obliger à être une plate copie de ce que l'œil peut voir, en même temps que le plus vulgaire des amuseurs publics et un bon gagnant d'argent.

Mais c'était ne pas tenir compte de la personnalité de la machine cinématographique, qui commença à révéler — alors que personne ne l'en sollicitait, que personne ne l'en soupçonnait capable — qu'elle se trouvait faite pour donner du monde une représentation très différente. On attendait et on comprenait si peu cette faculté originale du cinéma, que les premiers jeux de perspective plongeante ou montante, les premiers grossissements, les premiers flous, les premiers accélérés furent tenus pour des défaillances de la mécanique ou des maladrotes des opérateurs qu'on pénalisait. Le spectateur n'ayant pas l'habitude de voir les choses de cette façon-là, ce ne pouvait être qu'un scandale de lui prêter un regard différent du sien. Un peu plus tard, quelques auteurs hardis s'avisèrent que ces effets cinématographiques, utilisés à faible dose, suscitaient le rire qui est la façon dont l'homme manifeste, le plus agréablement pour lui, son incompréhension devant ce qui lui paraît une absurdité. Avec ce caractère, toujours un peu bas, d'élément comique, la photogénie s'introduisit subrepticement dans les œuvres filmées et parvint à tenir déjà une bonne place dans les comédies de Mack Sennett.

D'ailleurs, la photogénie, longtemps, ne désigna qu'un mystère, car personne ne se montrait capable de définir quand, comment, pourquoi une figure était photogénique ou ne l'était pas. Or, comme la photogénie consiste dans la propriété d'une apparence d'être mieux visible, de sembler plus belle au regard de l'objectif qu'au regard de l'œil, ce n'était pas l'homme qui pouvait indiquer les lieux et les modes de cette qualité, mais la caméra elle-même. Il fallut une infinité de sondages, pratiqués d'abord au hasard, au cours desquels on demandait à l'instrument de voir, de retenir, de juger et de donner sa réponse à l'écran, souvent imprévue et décevante.

Progressivement, la prospection devint moins aléatoire et elle aboutit à la reconnaissance d'une règle très générale : la photogénie est liée au mouvement soit de l'objet cinématographié, soit de l'appareil, soit de la lumière. Cette première grande loi esthétique du cinéma, ce ne sont ni les metteurs en scène, ni les opérateurs, qui l'ont inventée ; c'est l'ins-

trument qui l'a expressément dictée, imposée. En quoi, il a uniquement obéi à sa nature, à son tempérament, à une sorte de raison interne : puisque le cinéma est le seul moyen d'expression, qui soit capable de traduire du mouvement par du mouvement, il apparaît logique que ce soit cette capacité qu'il doit exercer par excellence.

La photogénie du mouvement est un exemple fondamental, mais c'est tout au long de son évolution qu'on voit le cinéma se découvrir lui-même, en apportant aux hommes ce qu'ils n'espéraient pas de lui, en tentant de s'arracher à leurs erreurs et à leurs routines, de les obliger à le rejurer chaque fois sous un jour nouveau. Sans doute, des techniciens ont agi, ont saisi au vol des possibilités fortuitement apparues (comme le montage, né d'un accident de laboratoire) ou en ont patiemment développé d'autres (comme le ralenti), dans un but d'ailleurs étranger au destin essentiel du cinéma, tel que ce destin se caractérise par la suite. Mais, toutes ces contingences préexistaient dans l'instrument, puisqu'elles en ont surgi ou en ont été tirées, et, donc, en dernière analyse, c'est bien l'instrument qui permet ou suggère ou ordonne leur échéance. Un organisme végétal ou animal porte, inscrites dans ses cellules, les ordonnances de son développement futur, et, pareillement, dans ses éléments, une machine contient, à l'état latent, le potentiel de son perfectionnement à venir. Il existe ainsi une prédestination mécanique, qui se montre d'autant plus riche et plus précise, que le mécanisme lui-même se trouve composé avec plus de richesse et de précision, c'est-à-dire qu'il met en œuvre des constituants plus nombreux dans un jeu d'interactions plus fines.

Sans doute aussi, le cinéma continue à se laisser employer, et de façon immensément prépondérante, à la narration d'épisodes dramatiques ou comiques, qui sont traités, en général, avec le moindre souci du propre des images animées ; qui sont parlés, comme dans un livre ou sur une scène, de sorte qu'ils conservent un caractère littéraire ou théâtral. Cependant, sous le couvert de cette apparente soumission aux impératifs commerciaux, de cette impuissance ou négligence à se réaliser, de cette divulgation de faits divers et de leçons d'orientation professionnelle, le film, sans qu'on y ait bien pris garde jusqu'ici, trompe tous ses grands patrons et reste fidèle à son devoir : répandre l'enseignement ésotérique, qui sourd de la nature et de l'organisation foncières de n'importe quel discours cinématographique. Ainsi, les abandons et les compromis, qu'impose la recherche du plus grand succès public, se justifient, en fin de compte, sur un plan plus général, car ils permettent la diffusion la plus vaste de la fondamentale doctrine secrète et l'infiltration insidieuse de celle-ci dans le plus grand nombre d'esprits.

Tous ces drames, ces comédies, ces policiers, ces burlesques, ces voyages, qui drainent les foules, n'apportent pas seulement les sourires et les pleurs des vedettes aimées, la curiosité des intrigues, la poésie de

l'exotisme, mais aussi, sous cet appât voyant, sous ce pavillon bigarré, une subtile marchandise comme de contrebande, une drogue spirituelle, qui échappe aux douaniers des censures, parce qu'elle est consubstantielle à l'image. A la longue, quelque chose de ce trafic a fini par transpirer et semer une certaine inquiétude, mais mal informée et tout à fait incapable de susciter une réaction efficace. En effet, le venin, s'il s'agit de venin, que distillent les images animées et qui n'a rien de commun avec la moralité ou l'immoralité de l'anecdote que colportent ces images, ce ne sont pas du tout les producteurs de films, qui le mettent dans la pellicule ou qui peuvent l'en enlever ; c'est la machine elle-même qui fabrique le prétendu poison, comme le résultat inévitable de son fonctionnement, comme son expiration la plus naturelle.

Dans l'histoire de la civilisation, le cinéma n'est certes pas le seul cas de téléfinalité mécanique, qui, en se réalisant, paraisse gouverner l'évolution des mentalités, même en en contrecarrant le courant jusque-là dominant, plutôt qu'obéir à des directives humaines. Le comportement de bien d'autres instruments, comme par exemple, de la lunette devenue télescope, de la loupe devenue microscope, confirme la téléfinalité des choses qu'on qualifie d'inanimées et qui, pourtant, animent et réaniment sans cesse l'intelligence, créent des apparences non encore vues, imaginent des figures d'univers, obligent le philosophe, le savant et, enfin, l'homme de la rue, à repenser toute la philosophie, toute la science et, même, toutes les données du sens commun.

Dans tous les domaines, une œuvre née viable, même la plus simple, commence aussitôt sa carrière selon sa propre ligne de chance, qui non seulement échappe plus ou moins au contrôle du créateur mais encore réoriente la destinée de ce dernier. Aujourd'hui, certaines de ces œuvres se sont développées en instruments d'instruments, multipliant leur action les uns par les autres ; en appareillages monumentaux, qui ont élevé exponentiellement leur pouvoir d'ajouter ou d'opposer leur arbitraire et leur imagination à la volonté et aux spéculations de l'homme. Dans leurs laboratoires, des expérimentateurs décident d'obtenir tel résultat qui confirmera une harmonieuse théorie, et, parfois, ils réussissent : Neptune se trouve au rendez-vous que lui avait fixé Le Verrier. D'autres fois, les raisonnements et les calculs les plus justes s'avèrent irréels : le rayonnement d'un corps noir désobéit au système de Lorenz, aux lois de Rayleigh et de Jeans. C'est que la machine qui, en définitive, fait l'expérience, a vu et calculé autrement ; elle a découvert le quantum d'action, dont personne même ne rêvait. Bon gré, mal gré, les physiciens doivent donner raison à la machine contre eux-mêmes et engager leur branche, sans doute la plus importante, de la science, dans une voie nouvelle et parfaitement imprévue. Cependant, la quantification est une donnée si profondément illogique que le public peine encore à se l'assimiler et que

les professionnels eux-mêmes n'auraient, plus que probablement, jamais pu la concevoir si elle ne leur avait pas été révélée par l'instrument.

Parmi les interprétations du monde, fournies par des mécanismes atteignant un degré élevé de complexité, beaucoup refusent de se laisser inscrire dans le strict cadre de la logique pure, et la microphysique offre des exemples de cette discordance qu'on découvre aussi dans l'astrophysique et la mécanique des plus grands lointains. Ces représentations admettent et proposent plutôt des paralogiques particulières, qui ne s'accordent d'ailleurs pas mieux entre elles qu'avec le rationalisme et le déterminisme, régnant à l'échelle humaine. Paralogiques, qui, de ce fait, restent encore mal saisies et risquent même de ne pouvoir jamais être comprises tout à fait. Néanmoins, le peu qu'on devine dans la multiplicité des ordres et des désordres profonds, contient déjà un ferment si révolutionnaire qu'il suffit à remettre la règle cartésienne et kantienne, qui se croyait maîtresse universelle de droit divin, au rang plus modeste de servante locale de droit commun. Ainsi, la machine ne crée pas seulement sa science, mais aussi sa philosophie. Elle ne le fait que par l'intermédiaire humain, objectera-t-on. Elle le fait, bien davantage et presque toujours, contre la volonté des hommes qu'elle surprend, qu'elle étonne, qu'elle déroute, qu'elle dérange dans leurs habitudes, qu'elle découvre dans leurs erreurs, qu'elle moque dans leur prétention, qu'elle contraint à la suivre.

Le cinéma, qu'on appelle souvent l'usine aux images, est effectivement un complexe de machineries superposées, à trois étages au moins : appareils d'enregistrement de vues et de sons ; laboratoires de développement, de tirage, de trucage ; installations de projection ; plus les dispositifs de montage, de sonorisation postérieure, de mixage, etc. Par analogie avec le comportement d'autres machines d'organisation élevée, on peut déjà prévoir que l'espèce de pensée personnelle, produite par l'activité d'un ensemble d'une telle importance mécanique, optique, chimique, doit aussi suivre un ordre assez différent de celui de la logique pure. Prévision confirmée par l'impuissance des nombreux servants qui s'affairent autour du mécanisme cinématographique et qui prétendent en régir le mouvement selon des standards si minutieux que quoi que ce soit d'étranger à ces normes ne puisse jamais apparaître dans le résultat de la fabrication. Or, malgré ces rigoureuses précautions, malgré la faiblesse des complicités qui interviennent parfois, une étrangeté spécifique sature plus ou moins tous les films.

Si cette spécificité parvient à traverser les barrages d'interdits, de structure rationnelle, qui lui sont opposés, on peut croire que c'est grâce à une nature surtout irrationnelle, difficilement saisissable dans les rêts de la critique qu'exerce la raison. On peut penser aussi que, si spécificité il y a, et si obstinée à percer, c'est qu'elle est le moyen essentiel, dont

le cinéma dispose pour remplir sa mission, atteindre sa fin, justifier son occurrence dans l'histoire de la culture.

TÉLÉVISION PARLÉE

En rhétorique, les professeurs enseignent volontiers qu'il est impossible de penser sans se servir mentalement de mots. Il est vrai que la pensée verbale constitue, de l'activité de l'esprit, la forme la plus consciente et la plus utile apparemment, tant par elle-même que par son extériorisation en langage parlé, pour assurer les rapports de l'homme avec son entourage. Ces qualités donnent aux signes verbaux une importance qui peut faire paraître que le rôle de ceux-ci absorbe toute la faculté de penser.

Cependant, chaque mot isolé ne correspond jamais qu'à un concept vague et suffit rarement à définir une action ou à désigner un objet. Lorsqu'on dit « chaise », il s'agit d'un schéma qui peut s'appliquer à mille réalités différentes, mais qui n'en choisit vraiment aucune. Pour devenir intelligible, on doit dire, par exemple, « la petite chaise rouge du salon », parce qu'ainsi on fournit à l'interlocuteur un nombre nécessaire et suffisant de signes, chacun toujours schématique, mais dont le groupement permet d'imaginer plus précisément un objet, d'évoquer un souvenir surtout visuel, qui reproduit la représentation que, soi-même, on a dans l'esprit et qu'on désire transmettre. « Je vois ce que vous voulez dire », c'est une expression courante pour signifier à quelqu'un qu'on en a bien compris les paroles. Dans la plupart des cas, les mots, aussi bien parlés que pensés, ne servent donc qu'à provoquer un phénomène de télévision psychique, ne jouent que comme intermédiaires, d'un cerveau à un autre, entre deux images mentales, entre deux représentations de caractère éminemment sensoriel, formées par une autre pensée et plus profonde que la pensée verbale, par la pensée visuelle.

Les représentations visuelles ne constituent qu'une variété de la pensée qui procède par évocation d'impressions sensorielles, et dans laquelle on peut distinguer, selon le sens dont elles tirent leur qualité dominante, des formes : auditive, tactile, olfactive, douloureuse, gustative, cénesthésique, sensuelle même. Au contraire de ce que des psychologues, rhétoriciens encore, prétendent, ce n'est pas que les concepts de nature sensorielle soient toujours confus. Pour un dégustateur de vins, la représentation d'un certain goût signifie tel millésime de tel cru, aussi précisément que si on l'avait prononcé ou écrit. Le rappel d'une odeur ou d'une intonation désigne souvent un lieu, un événement, une personne, avec une vivacité, une justesse, une infaillibilité extraordinaires. Beaucoup de telles

résurrections sont, d'ailleurs, des combinés de plusieurs données sensibles différentes, auxquels la donnée de la vue reste rarement étrangère. De leur multiplicité mixte, les évocations sensorielles n'acquièrent que davantage d'exactitude.

Mais il faut reconnaître que, chez l'homme moyen, la pensée des sens ne se trouve pas très développée en conscience. Seule, une minorité d'individus, particulièrement doués ou déshérités ou exercés (peintres, musiciens, aveugles, etc.) devient, naturellement, accidentellement ou professionnellement, apte à penser directement par imagination de couleurs, de sons, de touchers, etc., de façon organisée et habituelle. Dans les mentalités ordinaires, les souvenirs des sensations sous-tendent certainement toute la vie de l'esprit, mais ils émergent plus rarement, de l'inconscient ou du subconscient, comme centres d'attention. Ils représentent, en effet, un mode de penser, très ancien et fondamental, instinctif et intuitif, qui apparaît déjà dans la série animale, qui se développe d'abord dans la préhistoire de l'humanité, qui marque toujours le comportement de la première enfance, mais qui a été soudain freiné par sa propre dérivée : la pensée verbale, et refoulé par elle à l'arrière-plan de l'activité intellectuelle.

En général, à ce refoulement de la pensée préverbale, ce sont les représentations visuelles, qui ont le moins mal résisté, et, si obnubilées qu'elles puissent être, il y a tout de même bien peu de gens qui en soient complètement ignorants, qui se trouvent incapables de ce minimum d'introspection, dans lequel on constate facilement que toute narration a, pour premier but, de *faire voir*, aux yeux de l'esprit, les objets, les êtres et les faits décrits. Le rêve constitue aussi une expérience courante de pensée visionnaire.

La relative survivance des images mentales, perceptibles comme en filigrane dans les mots pensés, s'explique par l'importance que possède chez l'homme le sens de la vue, dont les données ont joué, soit ouvertement, soit discrètement, un rôle capital dans la formation de l'intelligence et de la civilisation. Au cours du développement de l'espèce comme de l'individu, c'est l'œil qui constitue longtemps la plus riche et la plus sûre source des informations dirigeant les rapports de l'être avec le milieu extérieur. Sans doute, les autres sens ont collaboré et collaboreront, tous, plus ou moins, avec ce grand éducateur, mais, dans l'immense majorité des circonstances, dans tous les problèmes qui intéressent le monde environnant, c'est à l'œil qu'il appartient de fournir la précision et la certitude, qui emportent la décision. Le sens de l'effort musculaire, l'ouïe, le tact, l'odorat, peuvent bien nous permettre, les yeux fermés, de cheminer, de supposer des distances, de deviner un relief, de supputer notre position, d'accomplir même un travail, mais avec quelle lenteur, combien d'hésitations, de maladresses et d'erreurs ! Levons les paupières, et un seul regard nous suffit pour corriger nos fautes, remplacer les approxi-

mations et les hypothèses par des définitions sûres, agir en toute efficacité.

A cause de l'utilité supérieure des données vues, l'image mentale a pris d'emblée le pas sur les autres représentations sensorielles, surtout dans des états de civilisation aussi extravertie, d'activité aussi intensément extérieure, que ceux dans lesquels vivaient les premiers hommes, continuellement aux prises avec une nature dont ils ne savaient prévoir que très peu. Ainsi, cette vieille et précieuse faculté de penser par images a marqué l'esprit d'une profonde habitude qui n'a d'ailleurs pas cessé de rendre des services éminents, comme premier mode spéculatif, à d'autres époques de civilisation déjà plus assurée contre les dangers du dehors, plus préoccupée de vie intérieure. Mais, il semble paradoxal qu'au cours de toute la période historique, marquée par une mécanisation, d'abord lentement puis rapidement croissante, des conditions de l'existence, par une multiplication et une complication énormes des soucis matériels, et, donc, par une tendance, de nouveau dominante, à l'extraversion, la pensée visuelle, loin de conserver ou de reprendre sa primauté jusque-là évidente, se soit, au contraire, laissé apparemment dégrader, refouler dans une pénombre de l'âme, sans doute pour y poursuivre son œuvre, mais dans le secret et presque dans l'oubli.

Cette manière de déchéance admet au moins deux raisons. D'abord, l'homme est spécifiquement un animal social, et, dès ses débuts, il manifeste sa tendance à une organisation grégaire. Celle-ci suppose un chef qui commande et se fait obéir, c'est-à-dire qu'il doit pouvoir faire comprendre aux autres membres de la tribu ce qu'il attend d'eux. L'homme est aussi un animal intelligent et artisan, qui sait allumer des feux, tailler des silex en armes, cuire des aliments, assembler des peaux en vêtements. Cette science primitive, les vieux doivent la léguer aux jeunes, c'est-à-dire encore se faire comprendre de ces derniers. La compréhension mutuelle serait certes instantanée et parfaite, s'il était possible de faire passer les images mentales des actes à accomplir, d'un cerveau dans d'autres, mais cela n'est pas directement faisable. L'homme se trouve donc amené à utiliser des truchements, toujours encore d'ordre surtout visuel. Le geste, la mimique — qui montrent ce qui s'est produit ou ce qu'il y a à faire — constituent le premier langage, comme de sourds-muets, ne s'adressant qu'au regard.

Mais, la pantomime ne peut pas tout exprimer et ses messages ne sont pas facilement transmissibles à distance. Le dessin, la gravure, la peinture, apportent alors leur secours, dont témoignent tant de pierres et d'os travaillés par l'homme du néolithique. Toutefois, si les signes pantomimiques constituent « la véritable langue universelle, antérieurement à la connaissance de toute langue parlée » (comme l'observe Cabanis), les signes gravés ou peints représentent un langage visuel qui ne peut être mis en circulation que par une élite moins nombreuse, à l'usage d'un public limité de connaisseurs. Et, si un message dessiné

peut se transmettre à travers l'espace et surtout le temps, avec beaucoup plus de fidélité qu'une gesticulation, s'il peut désigner des espèces et des attitudes animales avec beaucoup plus de précision, il ne possède cependant encore qu'un registre de significations, autrement mais plus étroitement, restreint. Enfin, défaut majeur et commun à toutes ces extériorisations visibles de la pensée visuelle, elles sont inutilisables, parce qu'imperceptibles, justement lorsque l'homme peut avoir le plus urgent besoin de communiquer avec ses semblables, aux heures des ténèbres et des dangers de la nuit.

L'autre sorte de difficultés et de mécomptes, la pensée visuelle la rencontre dans ses tentatives d'application à la gouverne, non plus de l'homme par l'homme, mais, en général, du phénomène par l'esprit humain. Certes, les images mentales sont fort aptes à s'associer innombrablement les unes aux autres, pour constituer de vastes systèmes d'univers, dont il y a d'importants témoignages dans les mythologies de l'Antiquité, dans la culture des peuplades primitives encore actuellement vivantes et dans le folklore des nations les plus civilisées. Cependant, le lien qui assure la cohésion entre des concepts visuels, est presque toujours une simple analogie, soit d'effet physique ou moral, soit de circonstances locales ou temporelles. Un principe de ressemblance tient ici, à lui seul, lieu des principes d'identité et de causalité, qui régissent les enchaînements rationnels.

Selon ce principe de ressemblance, d'une part, dans la pensée visuelle, une image d'eau attire fréquemment une autre image d'eau, et, d'autre part, il doit en être de même dans l'univers matériel. L'analogicien conclut : en jetant des seaux d'eau vers le ciel, on parviendra à provoquer, à attirer la pluie. Ainsi naît la magie, préface analogique de la science logique. Et il est injuste de soutenir, comme on le fait souvent, que la magie échoue toujours et partout, car nombre de ses vues préfigurent d'immenses développements scientifiques, dont on s'émerveille aujourd'hui. Néanmoins, les résultats pratiques de la magie elle-même restent aléatoires. Ce rendement insuffisant indique que la règle de succession, qui fonctionne dans la pensée visuelle, ne ressemble pas assez et n'est pas assez applicable à l'ordre de succession, dans lequel s'inscrivent, en majorité, les événements du dehors. L'inexactitude de l'analogie fondamentale, entre le microcosme intérieur humain et le macrocosme extérieur, crée la seconde grande entrave à l'épanouissement de la pensée visuelle.

Sans doute, cette pensée ne se trouve pas tout à fait incapable de se réorganiser plus ou moins logiquement, de s'adapter, dans une certaine mesure, à l'ordre macroscopique, comme elle l'a prouvé dans les systèmes d'écriture hiéroglyphique et aux débuts de la géométrie, quand celle-ci, généralisant des procédés d'arpentage, procédait encore plus par évidences visuelles que par syllogismes (dont le rôle ne fut d'abord que de confirmation). Toutefois, les images mentales portent une telle richesse

de données concrètes et de valeurs affectives, selon lesquelles justement elles s'attirent ou se repoussent, qu'il ne leur est guère facile de se soustraire à ces mouvements de sympathie ou d'antipathie, pour obéir aux lois architecturales de la raison. Renonçant à vaincre directement cette irrationalité des images, trop encombrées, trop encombrantes, dont chacune constitue un cas sans pareil, on leur substitua des signes, plus simples et plus généraux, à la manière de l'algèbre qui, pour rationaliser au maximum le calcul, remplace les nombres, eux aussi parfois gênants parce que trop particuliers, par des symboles de généralité plus élevée. Le signe substitué à l'image a été la parole, venue du cri, transformé et varié par l'articulation.

Par sa nature sonore, la parole se rattache, cependant, elle aussi, à une variété de pensée sensorielle, d'origine auditive, dont les représentations brutes possèdent, comme les images, un caractère éminemment concret et émouvant. Ainsi, une difficulté se trouvait seulement remplacée par une autre de caractère analogue. Mais l'homme n'avait que ce choix. Il était obligé, pour se créer un moyen de compréhension mutuelle, sûrement utilisable de nuit comme de jour, de se servir de l'un de ses sens dont l'obscurité n'empêche pas le fonctionnement. Et, parmi ceux-ci, l'ouïe est bien le sens qui peut recueillir les informations sur le monde extérieur, les plus précises à la plus grande distance de l'observateur. D'ailleurs, sauf cas d'exception, la pensée auditive se trouve bien moins développée naturellement que le psychisme visuel, et elle résiste donc beaucoup moins à sa transformation en signes verbaux et à son effacement derrière ces signes, dont on oublie plus facilement la réalité sonore que l'image qu'ils symbolisent.

Pour se transmettre d'esprit à esprit, la représentation visuelle a dû s'attacher à un intermédiaire auditif, mais, dans le mot pensé, la vue confirme sa suprématie sur l'ouïe, car, lorsque nous formulons mentalement un élément du vocabulaire, par exemple : « maison », ce qui alors surgit d'abord dans notre mémoire, c'est rarement le rappel d'une tonalité ou d'une prononciation, rarement aussi le souvenir de quelque autre impression sensorielle invisible, rarement encore le fantôme d'un état affectif comme directement apparu sans introduction d'une autre donnée concrète ; c'est, généralement, une image visuelle, parfois tout de suite précise, plus souvent floue et lacunaire, au stade d'ébauche, attendant un apport complémentaire de mots et d'images pour se parfaire et se fixer. Par leur vitalité supérieure, les images auraient dû imposer à l'homme un langage directement visuel, mais elles furent contraintes de se soumettre à la parole, surtout parce que celle-ci jouit d'une transmissibilité plus facile, plus sûre, et possède donc une meilleure efficacité sociale.

Au début de la formation du langage parlé, à chaque représentation visuelle venait correspondre un signe verbal particulier. Ainsi, par exemple, la langue des Esquimaux, restée primitive, possède, aujourd'hui

encore, une vingtaine de mots différents pour désigner le même animal, le phoque, selon que celui-ci est gros ou petit, vieux ou jeune, mâle ou femelle, gris ou tacheté, couché sur la glace ou immergé dans la mer, en train de dévorer sa proie ou de dormir au soleil, etc. Tant que l'homme ne se préoccupait de transmettre à ses semblables qu'un nombre très limité de renseignements, concernant seulement les besoins immédiats de la vie matérielle, cette richesse de vocabulaire pouvait ne pas être gênante. Mais, bientôt, elle menaça de devenir une pléthore de millions de mots, chez les races qui développaient davantage leur intelligence et leur besoin de conversation. Dans le système d'un nouveau mot entier pour toute nouvelle image entière, que rappelle aussi l'écriture chinoise, seuls, quelques mandarins, doués d'une mémoire prodigieuse, seraient finalement restés capables d'être les porte-parole de l'humanité.

L'homme parlant dut donc découvrir une façon d'économiser les symboles verbaux, d'une part, en simplifiant et en généralisant simultanément leur sens, d'autre part, en les combinant les uns avec les autres, en les situant les uns par rapport aux autres, selon certaines règles. Employés ainsi, groupés et regroupés selon tous les modes possibles, quatre mots suffisent déjà pour constituer une centaine de formules différentes, dont une moitié peut se refuser à toute traduction concrète, mais dont l'autre moitié permet de composer des dizaines de visualisations caractéristiques. Il pourrait y avoir un mot « lapetitechaiserougedusalon » et d'innombrables autres mots uniques correspondant, un à un, à chaque objet de chaque couleur de chaque taille de chaque lieu, mais nous décomposons tous ces complexes visuels en éléments plus simples et plus généraux, par exemple : petitesse, chaise, couleur rouge, salon, parce que, dans une foule d'autres images mentales, il y a des chaises et des salons qui ne sont ni rouges, ni petits, et des petitesse et des rouges, qui s'appliquent à autre chose que des chaises ou des salons.

L'analyse crée donc des signes représentant des objets qui ne possèdent pas de qualités par eux-mêmes : des objets purs, théoriques, inexistantes, qui doivent attendre, pour prendre corps, d'avoir reçu leurs qualités d'autres signes verbaux. Et ceux-ci figurent des qualités qui ne possèdent aucune objectivité par elles-mêmes : qualités pures, théoriques, inexistantes, qui doivent attendre, pour se concrétiser, qu'un autre signe verbal leur attribue quelque support matériel. Ainsi, l'analyse et l'abstraction ont travaillé à constituer un langage, lui-même aussi articulé que le sont la prononciation et la formation de chaque parole.

Tout signe verbal a donc une signification intrinsèque si vaste et si sommaire, si peu définie, si relative, que, seul, il ne peut que rarement susciter une image suffisamment explicite. Les mots n'acquièrent leur capacité de représentation que de leurs relations réciproques, que de leur valeur de position dans le contexte. Et, comme ces mots se trouvent, chacun, épurés et éloignés, autant que faire s'est pu, de leur donnée

concrète et du puissant contenu sentimental de celle-ci, leur articulation en groupes ne subit plus tellement l'appel des profonds enchaînements intérieurs, dominés par la paralogique de sentiment. Aussi, cette articulation peut suivre plutôt la règle de raison, que la grammaire et la syntaxe codifient, et qui semble bien adaptée à l'ordre, selon lequel s'organisent apparemment les données du monde extérieur. De fait, c'est dans sa lutte pour se défendre contre la nature, dans son expérience sociale, dans son action et sa réaction à l'égard du milieu environnant et, par conséquent, dans son activité mentale la plus extravertie, que l'homme a peu à peu organisé son langage parlé et sa pensée verbale, comme les instruments essentiellement destinés à lui assurer la compréhension, c'est-à-dire la possession, de la réalité matérielle. Le système de cette organisation, on l'appelle logique pure ou formelle, et on croit volontiers qu'il est la loi même qui régit l'univers, puisque tout un immense édifice de connaissances a pu être élevé dans ce style déterministe. Quoi qu'il en puisse être de l'inhérence réelle de la logique au monde des faits, c'est grâce à cette logique, inhérente en tout cas au langage parlé et à la pensée verbale, que ceux-ci s'imposèrent comme les intermédiaires les plus commodes entre les concepts-images et l'univers extérieur. Intermédiaires si actifs, si sûrs, qu'ils en vinrent bientôt à occuper la première place et même, pouvait-il sembler, toute la place de l'esprit.

CRISE DE RAISON

En exception à l'universelle loi de paresse, la voie de l'action la plus aisée entre les pensées, par transmission directe des images mentales, restait physiologiquement interdite, et l'homme dut s'astreindre à l'exercice compliqué du langage parlé : traduire les images en mots et retracer les mots en images, en mettant en œuvre tout l'appareil logique : analyse et abstraction, critique et synthèse. Cette gymnastique intellectuelle du verbe devint progressivement une haute école de virtuosité, et, aujourd'hui, comme l'a noté Ribemont-Dessaignes, on ne trouve plus guère, sous les mots, que le sens des mots.

Lorsqu'on apprend à lire à un enfant dans son premier livre : « Pierre a un couteau. Paul a une maison », on ne lui apprend à lire rien, car on ne lui donne le moyen d'imaginer pas plus le couteau ou la maison que Pierre ou Paul. Les mots, de plus en plus éloignés, abstraits, de leur image-mère, sont devenus de purs noms d'espèces, de familles, de genres, dans une classification générale, non pas d'êtres et de choses, mais d'essences, d'entités. Parmi celles-ci, ont surgi d'innombrables chimères,

issues de découpages arbitraires de la donnée sensible, constituant de faux ensembles dont les éléments ne sont liés entre eux que par l'autorité prodigieuse d'une désignation. Les Ourses, ces prétendues constellations, ont-elles une autre réalité que celle du pointillé totalement imaginaire, par lequel on suppose réunis des astres quelconques, qui ne possèdent entre eux aucun rapport fonctionnel particulier et qui ne peuvent donc constituer que des faux objets, des leurres ? Tout le ciel, toute la terre, tous les domaines de la connaissance, la géographie comme la physique, l'histoire comme l'économie, se trouvent pareillement découpés en feintes unités d'appellation, en fantômes d'individus astucieusement baptisés.

Plus chimériques encore sont les mots qui correspondent, non plus à une falsification de la réalité concrète, mais à une absence de cette réalité. Telles, ces larves de néant, vénérées sous les vocables de perfection et d'infini, qui ne suscitent aucune image ; qui voudraient être des concepts sans contenu physique ; qu'on ne peut qu'à la rigueur comprendre un peu, en les traduisant en négation d'un caractère ou d'un fait observables : ce qui est sans défaut, ce qui n'a pas de fin. Utilisant le système en virtuose, Mallarmé, par besoin d'une rime à onyx, inventa, de toutes lettres, le mot *ptyx* ; mot dénué par lui-même de tout sens propre ou figuré, mais pouvant recevoir tous les sens qu'il plairait aux lecteurs de lui attribuer en vague accord avec le contexte ; en quelque sorte, un mot-zéro et un mot-infini, un pur opérateur logique, ne possédant strictement qu'une valeur de position et admettant toutes les valeurs possibles de sa position. Le cas *ptyx* constitue le cas extrême, le cas limite, vers lequel tend l'évolution du vocabulaire qui apparaît de plus en plus comme une table de symboles à l'usage d'une manière d'algèbre linguistique.

Plus se schématisait et s'abstrayait, se distendait et s'estompait, la signification intrinsèque d'un mot, plus la valeur de position de ce mot prenait d'importance nécessaire pour le rendre néanmoins intelligible avec une précision quelconque. Or, cette valeur de position du mot, c'est-à-dire la valeur qu'il acquiert de ses relations avec d'autres signes verbaux, se détermine par les règles de la grammaire et de la syntaxe, qui ne sont autres que les règles de la logique formelle. Vaguement connues et approximativement suivies tant que le langage fut seulement ou surtout parlé, ces règles, grâce à l'invention de l'imprimerie et à la diffusion de l'usage des textes écrits, se trouvèrent fixées de façon rigoureuse. Avec l'épanouissement de la littérature, la grammaire et la syntaxe étalèrent bientôt au grand jour leur mécanisme rationnel dans les longues phrases du style classique.

Puis, cette lourde structure logique parut évoluer, se simplifier. Mais, une bonne partie de cet allègement n'était qu'apparente, car, si la phrase, coupée et contractée, perdait l'habitude de se ramifier en de nombreuses subordonnées, elle trouvait une autre complexité, dissimulée, dans

son raccourci même, dans ses ellipses et ses synecdoques, dans une rhétorique d'abréviations, selon une sorte de sténologie qui devenait d'autant plus hardie que les lecteurs étaient mieux entraînés à décrypter l'ordre toujours foncièrement raisonnable de ces constructions. Ainsi, même la compréhension d'un texte du genre surréaliste, dont presque tous les mots peuvent n'être employés que dans un sens analogique, exige des tâtonnements, parfois nombreux et longs, par raisonnement : analyses, critiques, essais d'appariement des multiples interprétations possibles des analogies, pour découvrir enfin le rapport, logique ou non, qui est capable de lier ces analogies entre elles et de les doter d'une signification suffisante.

Pour dix personnes qui saisissent immédiatement, d'intuition, ce qu'un tel texte veut ou peut dire, il y en a cent qui ne parviennent à cette intelligence que par réflexion rationnellement conduite, et dix mille qui restent incapables de débrouiller la devinette, de découvrir un fil de discrimination entre les vingt ou cent hypothèses que suggère chaque métaphore. Car, s'il est déjà délicat de s'entendre exactement lorsqu'un mot, comme chaise, peut désigner n'importe lequel de tous les meubles de l'espèce chaise, existants ou imaginables, l'entente devient encore beaucoup plus difficile quand le sens de ce signe verbal s'étend à tout ce qui, de près ou de loin, matériellement ou moralement, rappelle la forme, la matière, l'utilité, même très particulières, d'un siège.

La collaboration de l'abstraction logique et de la symbolisation analogique dilate le sens d'un vocable jusqu'à lui faire perdre toute limite, toute portée définissables. Une limite, une définition de ce mot ne peuvent alors être retrouvées que par l'action d'autres mots sur lui. De plus en plus, le sens d'un mot est une affaire moins intérieure qu'extérieure à ce mot. Ce sens est une fonction réciproque de ce mot et de deux, quatre ou dix autres mots, ou de toute une page, de tout un chapitre. Or, cette fonction est généralement un mécanisme logique. Et cette logique fonctionnelle d'entre les mots se complique d'autant plus que la littérature tend davantage à se servir des mots eux-mêmes comme de vastes symboles intuitifs. Ainsi, il faut beaucoup de grammaire pour suicider la grammaire, pour l'effacer dans une fausse absence et l'en ressusciter à volonté. Il faut une grande habitude de raisonner, sans même plus savoir qu'on raisonne, pour suivre une pensée qui n'inscrit que l'essentiel de ses étapes, entre lesquelles elle néglige d'indiquer les voies de sa course.

La rationalisation marque évidemment aussi, de la façon la plus générale et la plus frappante, toute l'évolution historique de la culture. En philosophie, ce sont — après les premières catégorisations d'Aristote, après la syllogistique des scolastiques — Descartes et Kant qui fabriquent la déesse Raison dont le culte, inauguré officiellement en 1793, est devenu la vraie religion de tous les hommes civilisés. Les dogmes fondamentaux de cette foi reproduisent schématiquement le formalisme

du langage parlé ou écrit. L'ordre rationnel, selon lequel l'esprit se représente l'univers, paraphrase la règle logique, qui préside à l'assemblage des mots.

Cette généralisation de la logique verbale est déjà le résultat d'une longue expérience vécue, d'une adaptation réciproque entre la vie de l'intelligence et la vie, tout au moins superficielle, du milieu environnant. Car la correspondance entre l'agencement de la raison et le mécanisme de la physique la plus apparente est un phénomène de mutuel reflet. Encore avait-il fallu trouver ce système, comme d'un mirage, où la réalité extérieure ne fût pas tellement déformée qu'elle ne pût servir à rien prévoir, à rien commander. Fidèle ou infidèle à son objet, mais pratiquement suffisante, la représentation rationnelle parut à ses découvreurs et paraît encore à l'échelle humaine une merveille de précision et de sécurité, une grâce divine. Platon comme Descartes tenaient Dieu pour le suprême logicien, parce que toute la création physique leur paraissait n'être que selon une seule géométrie et une seule mécanique. Et les matérialistes dialecticiens d'aujourd'hui continuent à vénérer la rationalité la plus traditionnelle comme la clef-de-voute de leur réalisme.

La science aussi ne sortit donc de la magie et de l'empirisme qu'en se servant de la logique pour traduire les successions des contingences. Afin de justifier l'ordre de ces suites, le raisonnement scientifique développa tout spécialement l'hypothèse posant l'existence de rapports de causalité, en un article de foi tyrannique. Ainsi, le déterminisme — déjà, mais seulement, astronomique et physique chez les Anciens — envahit progressivement la chimie avec Lavoisier, la biologie avec Claude Bernard, la psychologie avec Ribot, la sociologie et la morale avec Durkheim. Aujourd'hui, enfin, la liberté de l'âme n'apparaît, elle-même, selon l'expression d'Achille Ouy, que comme un « déterminisme conscient ».

Sans doute, issue du formalisme verbal, la méthode scientifique s'en est ensuite un peu écartée, dans son effort pour s'appliquer aux faits expérimentaux plus exactement que ne le permettaient certains algorithmes invétérés. Jusqu'à ces dernières années toutefois, cet écart, loin d'être une évasion hors du rationalisme, renforçait ce dernier, en le replantant sur une assise d'objectivité matérialiste, qui semblait de plus en plus solidement armée.

Philosophique, scientifique, littéraire, le rationalisme ne s'est pas seulement épanoui dans l'esprit des philosophes, des savants, des littérateurs et des intellectuels de toute sorte ; il en a débordé, il a pénétré et transformé l'industrie, le commerce, l'agriculture, toute l'organisation économique et sociale, toutes les professions, chaque foyer, la vie privée et publique de tout homme. La mentalité la plus moyenne de notre époque apparaît profondément imprégnée non seulement de routine rationnelle mais encore d'idéal rationaliste.

[Qui parle — même si ce n'est pas de façon tout à fait correcte, mais du moins de manière à se faire comprendre clairement des autres — raisonne, et tout le monde, du cantonnier au membre de l'Institut, est cartésien sans le savoir, comme le bonhomme Jourdain, prosateur. Cela ne vient pas d'hier et date assurément de bien avant qu'il y eût *Le Discours de la méthode*. En ce fond millénaire, qui semblait ferme comme un roc mais stérile aussi, le progressisme scientifique actuel a, pourtant et tout naturellement, trouvé la base la plus solide et un terrain de culture d'une merveilleuse fertilité. Ainsi, il reste peu de gens qui ne croient qu'on puisse un jour dévisser et revisser tout dans l'univers comme une simple bougie dans une auto. Tout, la santé par l'hygiène et le sport, la prospérité par l'économie dirigée, le bonheur par répartition statistique, doit obéir à ce même déterminisme mécaniste, qui permet de construire des avions et des gratte-ciel, des Frigidaires et des poumons d'acier *.]

Successivement, l'humanisme et la Réforme, l'*Encyclopédie* et le positivisme ont travaillé à saper l'autorité des mythes légués, à propager la libre critique, à combattre « l'obscurantisme », mais, en même temps et sans le savoir, ces mouvements culturels préparaient l'avènement d'une autre tradition despotique, d'une autre formidable superstition. Grâce à l'instruction gratuite et obligatoire, tous les enfants de ce siècle, dès leur plus jeune âge, dès qu'ils commencent à syllabiser sur les bancs de l'école, se trouvent voués au culte du nouvel arcane : la toute-puissance et l'infailibilité de la raison. La mécanisation générale du travail impose ensuite, à beaucoup d'adolescents, un temps d'études professionnelles, qui sont, en partie, théoriques et livresques, c'est-à-dire qu'elles développent encore chez les élèves la foi dans la logique parlée, imprimée, dessinée, et l'habitude de considérer la vie comme une suite de théorèmes en action aux résultats parfaitement calculables. Enfin, tout homme fait, si peu qu'il ait le goût de lire, absorbe au moins son journal quotidien, qui, pour raisonner à tort et à travers, ne fait cependant que raisonner, que déduire, que conclure et qu'annoncer triomphalement de nouveaux progrès, de nouveaux espoirs d'une organisation de plus en plus rationnelle du monde.

Mais, en attendant de pouvoir transformer la terre en un paradis électrifié, ce glorieux planisme impose le travail à la chaîne, le minutage de la moindre distraction, la normalisation de chaque geste, la standardisation des individus, mille règlements, mille restrictions, mille contraintes, et tend à faire de l'homme, pendant les trois quarts de ses journées, un automate, un robot, en qui personnalité serait vice rédhibitoire, et fantaisie, péché mortel. Même dans ces temples de la haute science, où se conçoivent et s'expérimentent les conquêtes du savoir humain en vue de la félicité universelle, pour quelques chercheurs qui créent selon leur propre idée, combien y a-t-il de laborantins et de laborantines, qui ne sont occupés, du matin au soir, qu'à répéter machinalement la même

* *Esprit de Cinéma*, chap.
« Finalité du cinéma ».

analyse, le même dosage, le même dénombrement, la même vérification, sans avoir à rien penser par eux-mêmes ?

[Or quel que soit le degré de passivité, auquel la foule, et en particulier les classes moyennes, a été amenée par ces récentes années d'oppression policière, de sous-alimentation et de mœurs généralement totalitaires, la personne humaine n'est pas encore si décapitée qu'elle ne souffre de ce demi-esclavage matériel et de ce nivellement moral, qui obligent tant de gens à refouler leurs tendances les plus précieuses, leurs aspirations les plus légitimes à l'exercice d'une créativité originale et au développement d'un comportement particulier. Pour échapper à la névrose menaçante, nombreux sont ceux qui ne peuvent que pallier leur refoulement au moyen de satisfactions mentales de remplacement, au moyen de discours, de chorales, de lectures, de spectacles, en un mot, au moyen de poésie, en prenant ce terme dans son sens le plus large, dont la poésie littéraire ne constitue qu'un cas particulier *.]

Pour particulière qu'elle soit, cette poésie littéraire devrait être abondante et fort achalandée à notre époque, d'abord parce qu'il n'existe, pour ainsi dire, plus d'analphabètes, ensuite parce que la rationalisation économique et sociale a installé des conditions de vie, dont la sévérité pousse, par contre-coup, aux moyens d'évasion. Mais, il faut constater qu'il n'y a pas de poète contemporain, qui soit ou qui puisse être vraiment populaire. Le genre poétique, tel qu'il se fait aujourd'hui, est une affaire de spécialistes, à l'intention surtout d'autres spécialistes ; c'est un casse-tête qui évoque peut-être des milliers d'images mentales mais aucune d'elles sûrement ; qui ne parvient pas à transmettre au lecteur ordinaire, avec une définition suffisante, l'état intérieur, de pensée et d'émotion, de l'auteur. Les mots ont trop perdu le pouvoir de correspondre à une donnée concrète précise, et la phrase cache son ordre intelligible dans un nœud de calculs. Sans doute, plus que jamais, il y a une immense clientèle, avide de toute poésie facilement assimilable, mais, curieusement, la rationalisation qu'a subie le langage empêche l'espèce verbale de cette poésie que la rationalisation de la vie exige comme antidote.

Ce n'est pas là la seule conjoncture où l'on voit la raison s'opposer à elle-même. La logique des sciences, maniant à merveille le rapport de cause à effet, édifie le déterminisme qui, malgré certaines particularités, restait sous la tutelle générale de la logique formelle, dont il apparaissait même comme le plus beau rejeton. Déterminisme appuyé sur tant d'expériences, apparemment si probantes, qu'on en oubliait qu'il n'était, après tout, qu'une vue de l'esprit, qu'un système idéal. Pour un peu, on se serait mis à chercher les ondes de la causalité et ses instruments d'enregistrement et son unité de mesure.

Mais, entre-temps, de Pascal à Bernoulli, des mathématiciens donnaient aux physiciens le calcul des probabilités, qui, sans faire intervenir

d'enchaînement causal, sinon à un degré de lointaine abstraction, dans les lois mêmes des nombres, permettait de prévoir les phénomènes avec une simplicité et une généralité supérieures. Ces lois du probable ou lois statistiques ne supposent qu'un minimum de la contrainte qui se trouve à la base du concept courant de toute loi naturelle, et elles s'appliquent à l'infinie diversité des faits, que le déterminisme mécanique de ceux-ci soit connu ou inconnu, connaissable ou inconnissable. Elles dénoncent le caractère surérogatoire de cet opérateur de liaison qu'on appelle cause et qu'on tient pour la cheville ouvrière aussi bien de la connaissance de l'univers que de cet univers lui-même. Le déterminisme par lois causales n'apparaît plus que comme une interprétation, certainement utile, mais subjective et mythique, d'une réalité dont l'anarchie foncière se déguise, peut-être par le seul fait d'être suffisamment nombreuse, en ordre superficiel.

Dans la phrase qui précède, les mots « par le seul fait d'être suffisamment nombreuse » formulent encore une relation causale, malgré qu'on en puisse avoir. Tel est ce vieux formalisme du langage, qu'il nous impose sa logique, qu'il ne nous permet pas de nous exprimer sans faire intervenir la relation de cause à effet, comme il a obligé aussi la méthode scientifique à embarquer d'abord cet héritage. Mais, où donc serait la cause qu'on pourrait rendre responsable de ce que la même courbe en forme de cloche, la même fonction algébrique, représentent : et les points d'impact de gouttes d'eau, tombant toujours d'un même point sur une même surface, et les tailles des conscrits de n'importe quelle année dans n'importe quel pays, et les poids exacts d'un même modèle de clous, fabriqués par n'importe quelle machine n'importe où ? Cette courbe, cette fonction, sont une loi de probabilité, une constante de toutes les erreurs de l'homme et de toutes les malfaçons de la nature, une règle statistique universelle, mais déterminée par quoi ? Par rien qu'on sache déterminer. La méthode scientifique dut bien admettre ce rien, créé par un rationalisme mathématique spécialisé, et aussitôt, comme pénétrée d'absurdité, elle se trouva excommuniée du déterminisme classique.

La séparation entre la logique scientifique et la logique traditionnelle s'est trouvée encore accusée à la suite des récents développements de la microphysique. Dans le domaine de l'infiniment petit, il est impossible d'identifier un corpuscule, car il est impossible d'en définir à la fois, avec la même exactitude, la position et le mouvement. Le calcul, obligatoirement de probabilité, aboutit, non pas à une égalité, mais à deux inéquations : si la position est plus ou moins ceci, le mouvement est moins ou plus cela. La réalité qui ne se constitue que dans la définition de la position et du mouvement, doublement parfaite, devient, au niveau subatomique, quelque chose de flou : une possibilité, une chance, plus ou moins grandes, d'être plutôt ici que là, mais sans que rien puisse indiquer précisément où et quand. Dans cette zone d'existence éventuelle, les

* *Esprit de Cinéma*, chap.
« Finalité du cinéma ».

corpuscules ne peuvent plus être suivis, un par un, point par point, de sorte que, quand ils réapparaissent matériellement et plus loin, grâce à quelque effet expérimental, on ne sait plus du tout de quels individus il s'agit. Dans la traversée de leur *no man's land*, ils ont perdu leur identité. Comme tous ces corpuscules se ressemblent tout à fait entre eux (du moins à notre appréciation), il n'est jamais permis d'affirmer que tel corpuscule X, parti de A, soit ou ne soit pas tel corpuscule Y, arrivé en B.

Certes, pour la vie habituelle, l'anonymat des photons et leur indétermination relative restent encore de peu d'importance. Mais, en vérité on ignore tout à fait quelles utilisations et conséquences pratiques pourraient tout à coup découler de la mécanique ondulatoire. En tout cas, la méthode générale de la connaissance doit, d'ores et déjà, tenir compte de cette fine éclipse du principe d'identité, sur lequel repose tout le rationalisme classique, et prévoir de s'en passer dans certains cas, c'est-à-dire élaborer et appliquer là une logique particulière, qui, au jugement d'un logicien formaliste, ne peut être qu'incohérente.

On pourrait développer bien d'autres exemples de logiques différentes, qui, toutes, s'opposent plus ou moins à la logique dite pure, à la mère-logique du langage ; logique relativiste, où les valeurs d'espace et de temps sont inséparables, où l'espace se conjugue au temps, et le temps à l'espace ; logique de quantification, qui est une forme plus générale de la logique des photons et qui suppose la discontinuité de l'espace comme de la matière, de l'énergie comme du temps ; logique du zéro, considéré et comme un opérateur et comme un nombre nul ; logiques, mathématiques aussi, de l'infini, du transfini, des groupes, des matrices, etc., etc. Encore, on ne cite ici que des logiques à forte teneur de rationalité, poussées à un degré considérable d'abstraction, qui sont les ramifications mêmes ou, au moins, les proches parentes du rationalisme de sens commun, tel qu'il se trouve toujours fixé dans l'ordre de l'expression verbale et tel qu'il se crut longtemps seul à exister, seul et universellement valable. Aujourd'hui, ce prototype se voit attaqué dans ses prérogatives de droit divin, dans sa prétention à régner absolument et ubiquement, dans son intolérance sénile, par tout un jeune parlement d'autres logiques. Ainsi se trouve ouverte, dans un débat qui oppose la raison à elle-même, une crise du système rationnel, dont toute la hiérarchie des valeurs théoriques et même pratiques doit être rejugée.

Ainsi, c'est dans une période d'épanouissement et de triomphe du rationalisme, qu'apparaît l'instrument cinématographique, mais épanouissement et triomphe déjà sourdement minés par quelques troubles profonds

LANGUE EXPRESS

et de multiples accrocs dans la marche du système ; déjà menacés par la gêne résultant de l'application, de plus en plus étendue, de la méthode à l'activité économique, à l'organisation sociale, à la vie personnelle. Cette crise a donc un double aspect : idéologique et pratique.

En théorie, s'il n'y a certes pas lieu de déclarer faillie la logique rationnelle, il faut cependant reconnaître que l'opinion régnante se trompe, qui tient le pur raisonnement pour le seul mode correct de penser, partout et toujours valable. En fait, il existe quantité de logiques, dont chacune schématise le comportement d'une catégorie d'êtres ou d'événements, et n'est applicable qu'à cette catégorie-là. Entre autres, la logique classique n'est, surtout, que la logique du comportement de la pensée verbale et du langage parlé ou écrit.

En pratique, la rationalisation a certainement accru le rendement de l'effort humain et a apporté à la vie toutes ces facilités, tous ces élargissements, tout ce confort, qu'on désigne sous le nom de progrès ; mais elle a traité et traite toujours davantage l'homme comme un être uniquement de raison, et même de raison automatique, en négligeant presque toutes les autres facultés de l'âme, dont l'exercice, pourtant nécessaire, s'en trouve restreint ou empêché jusqu'au déséquilibre de l'individu.

Or, qu'est-ce que la machine cinématographique ajoute tout à coup d'essentiellement nouveau à l'équipement de ce moment de la civilisation ? Le moyen de transmettre à des foules des images animées, extrêmement semblables à celles que le regard perçoit, que la mémoire conserve, que l'imagination compose dans une certaine forme d'activité mentale. C'est-à-dire qu'on vient enfin de découvrir la possibilité de communiquer d'homme à homme la pensée visuelle, de façon, sinon entièrement exacte, du moins suffisamment fidèle et infiniment plus directe, rapide et précise que par le truchement dénaturant de la pensée verbale et du langage ou de l'écriture correspondants. De ce fait, la pensée visuelle acquiert ce qui lui avait surtout manqué pour concurrencer l'expression parlée : l'efficacité sociale.

Peu après, le perfectionnement de la cinématographie qui devient capable aussi d'enregistrer et de reproduire les sons, paraît vouloir diminuer l'importance de la novation et freiner brutalement l'essor de la langue visuelle, tout juste née, en l'associant et même en l'asservissant à l'usage du dialogue théâtral. Cependant, le film parlant ne constitue qu'une sous-forme, momentanément gonflée, du film sonore, qui peut et qui doit être, d'abord et bien plus généralement, l'agent de transmission d'un autre genre de pensée sensorielle, fait de représentations de nature auditive. Or, visuels ou auditifs, tous les concepts de donnée sensible, antérieurement à leur verbalisation, admettent le même ordre de pensée, surtout de caractère intuitif et ana-pré-ou paralogique, de sorte que la cinématographie des sons et la cinématographie des formes visibles, malgré certaines utilisations aberrantes, sont profondément destinées à conjuguer leurs ten-

dances dans la création de messages qui ne passent plus par la voie logique des mots.

Sans doute, il peut bien y avoir une rivalité entre l'image et le son cinématographiques, comme il existe des compétitions naturelles entre les impressions de la vue et celles de tout autre sens. Mais, la piste sonore ne nuit vraiment à l'image que par encombrement déclamatoire, dans la pratique de ceux, pour qui le film est, avant tout, le véhicule d'une expression plus ou moins littéraire. D'ailleurs, dans la réalité psychique la plus fréquente au niveau de la pensée encore non verbalisée, les informations de l'ouïe se trouvent nettement surclassées par les informations de la vue, et c'est pourquoi la langue qu'invente le cinéma visuel et sonore, si elle doit se servir aussi de bruits et même de bruits parlés, a toute chance de constituer sa forme adulte sous la prédominance de son contenu optique.

Rendre visible la pensée, ce désir magique, qui a hanté l'humanité primitive, survit dans les vœux et les jeux des hommes d'aujourd'hui. Une foule de charlatans, de voyantes, de fakirs, de professeurs de télépathie, exploite le pressentiment humain de la formidable puissance qui apparaitrait au moyen permettant à un regard, venu de l'extérieur, de pénétrer les imaginations et d'en saisir le spectacle intérieur. Comparée à une arme si perçante, si destructrice de tout secret et de toute frontière entre individus, la bombe atomique paraîtrait un faible brûlot.

L'invention du cinéma qui, image pour image, publie la pensée visuelle du scénariste, et qui, ainsi, simplifie et accélère déjà considérablement les transmissions mentales entre un auteur et son public, entre un instructeur et ses élèves, entre un informateur ou un propagandiste et les gens à renseigner ou à convaincre, marque assurément un pas vers la réalisation de la très dangereuse compénétration directe des esprits. Si chacun pouvait porter en poche un appareil, ni plus encombrant, ni plus compliqué qu'un stylo ou une montre, et capable de reproduire immédiatement les images de la pensée, les inconvénients de la compréhension mutuelle parfaite apparaîtraient tout de suite catastrophiques.

Heureusement, l'appareillage très lourd du cinéma, dont la mise en œuvre exige de multiples travaux et de longs délais, écarte cette menace d'anarchie. Même, la complexité de la machinerie cinématographique pourrait avoir pour effet de contrebalancer les avantages de la langue d'images animées et d'en condamner l'essor. Et, en fait, le film subit la charge de ses conditions non seulement techniques mais encore industrielles et commerciales, lesquelles, en un sens, freinent, et, en un autre sens, soutiennent le discours imagé, mais ne le poussent pas toujours dans la voie de son développement le plus original. Si, malgré ce freinage et ce détournement, malgré le poids de son infrastructure mécanique et l'incidence de ses servitudes financières, le cinéma parvient à s'imposer comme créateur d'un nouveau mode d'expression, d'art et de culture,

c'est que, vraiment, il possède et exerce, en exclusivité, des facultés propres et nécessaires dans l'état présent de la civilisation.

Parmi les qualités particulières à la langue des images animées, la plus frappante est peut-être la rapidité, qui est un effet double : rapidité de figuration et rapidité de compréhension.

Quant à la rapidité de figuration, l'écran montre, en quelques secondes et un seul plan, comme simultanément, cent attributs d'une chose et l'action de cette chose et la cause, le but, le résultat, les conditions de cette action. Tordu, déraciné, arraché, brisé, un arbre tombe dans un envol de rameaux cassés et de feuilles, obstruant une route, coupant une ligne électrique, tandis qu'à côté de lui, des arbrisseaux ne font que ployer. Toute la fable du Chêne et du Roseau, et fort amplifiée, tient en deux mètres de pellicule, en quatre secondes de projection.

[Pour décrire ce même spectacle quasi instantané, la parole qui doit choisir analytiquement substantifs, verbes et adjectifs, et qui doit les assembler logiquement en sujets, en compléments directs, indirects, déterminatifs, circonstanciels, en propositions principales, coordonnées, incidentes, relatives, emploie quelques minutes, c'est-à-dire un temps environ soixante fois plus long. Encore, cette description verbale, à moins d'être soigneusement préparée et prolongée bien davantage, s'avère-t-elle toujours pauvre et incomplète, entachée d'erreurs et de lacunes, d'imprécision et de froideur *.]

De cet effet de froideur, ce sont les opérations, non plus seulement d'expression, mais aussi de compréhension, du texte verbal, qui sont responsables. Pour être comprise, en effet, une phrase doit se trouver logiquement refragmentée en ses éléments ou groupes d'éléments constitutifs, et ceux-ci ont à subir une retraduction en représentations de données sensorielles, exactement convenables, judicieusement choisies et assorties parmi les innombrables enregistrements stockés par la mémoire. Parfois, tout ce travail mental ne demande qu'une fraction de seconde, mais, d'autres fois, il exige des minutes, et, en tout cas, puisqu'il représente l'activité de toute une masse de neurones, il consomme du temps à proportion.

Par contre, l'image de l'écran constitue elle-même une donnée sensible, une représentation visuelle confectionnée d'avance, que l'esprit du spectateur reçoit telle que, sans avoir besoin de la construire, c'est-à-dire par une voie nerveuse beaucoup plus aisée et plus courte. L'image du film devient image mentale, sans avoir tant à passer par le mécanisme rationnel, sans donner le temps ni le lieu à la critique logique, qui joue dans ce mécanisme, de préalablement exercer son choix, prononcer ses interdictions, effectuer ses diminutions. Déjà, la nouvelle image mentale a suscité un climat affectif, déjà, elle est devenue une source d'émotion, laquelle, par nature, échappe plus ou moins, et plutôt plus que moins, au gouvernement de la raison, lorsque celle-ci, enfin alertée, se met en

* *Esprit de cinéma*, chap.
« Le Cinéma pur et le film
sonore ».

action de juger, trop tard, l'origine d'un état d'âme, qui n'a pas besoin de ce genre d'approbation et qui se trouve en force de passer outre à ce genre de blâme.

Tandis que le discours raisonné chemine lentement, mot à mot, une grande simplicité et une grande vitesse de transmission évitent le dépouillement critique à la langue visuelle du cinéma, dont les images gardent toute leur richesse de signification concrète et de valeur sentimentale corollaire, pour convaincre les spectateurs par évidence immédiate et pour les émouvoir par foudroyante sympathie. Ainsi, la plus apparente différence extérieure, différence de vitesse extérieurement mesurable (vitesse de configuration, d'émission, de propagation, de réception, de compréhension), entre la pensée verbale et la pensée visuelle, traduit la plus profonde différence de structure intérieure entre ces deux pensées, dont la première est surtout rationnelle, et la seconde, surtout irrationnelle.

Au temps du muet, tous ceux qui avaient acquis un certain sens de la langue cinématographique, éprouvaient une gêne devant le sous-titre qui, trop souvent, rompait le rythme du récit imagé, par l'introduction de la cadence plus lourde de la lecture, comme d'un obstacle solide, brisant l'écoulement d'un fluide. Impression juste, qui marquait l'opposition entre les deux ordres de pensée et conduisait légitimement à l'idéal du film sans sous-titre. Non moins juste, l'impression de lenteur, que donnèrent ensuite les premiers films parlants, accordés plutôt au mouvement de la réplique qu'à celui de l'image, ou déséquilibrés par l'usage, tantôt de l'un, tantôt de l'autre.

A vrai dire, le décalage entre le temps qui règne dans le cadre de l'image et le temps, selon lequel vit le dialogue, inscrit dans la piste sonore, n'a jamais pu encore être réduit qu'à des cotes plus ou moins mal taillées. Dans toute œuvre filmée, il subsiste jusqu'aujourd'hui comme un facteur de disparité interne, comme une frontière intérieure, à l'endroit de laquelle deux empires mentaux, deux sortes d'intelligence, deux esthétiques se trouvent perpétuellement en conflit.

Ce désaccord, ce combat sont de conséquence beaucoup plus importante que ne le supposent la plupart des gens s'intéressant au cinéma, qui ne voient là que matière à discuter de réussite artistique ou commerciale. En fait, ce qui se joue dans ce métissage de l'image et de la parole, c'est le sort d'une révolution générale dans l'orientation de la culture. La pensée sensorielle et irrationnelle, qui a trouvé, dans le cinéma visuel, le moyen de s'exprimer universellement et d'exercer directement son action sur le plan social, lutte là pour la reconnaissance de ses vieux droits et mérites, injustement méprisés, pour son accession patente au premier rang des puissances de l'esprit, pour la libération de son influence, trop longtemps opprimée. Et la pensée verbale et rationnelle, attaquée dans son absolutisme triomphant, a riposté en infestant

les films de sa logique, en les chargeant de véhiculer mots et phrases, pour retenir et confirmer le public dans la routine et le respect du formalisme classique.

Pour capitale qu'elle fût, l'invention de l'imprimerie n'annonçait pas un déroutement du cours de la civilisation. Par l'usage du livre, l'homme apprit à lire davantage, à écrire plus correctement, à mieux parler, donc à raisonner avec de moins en moins de négligences ou de fautes à l'égard de la logique, donc encore à s'avancer et à se perfectionner dans cette voie rationnelle, qui se trouvait déjà nettement tracée au temps de l'ancienne Grèce et dont le départ remonte à la préhistoire. Il n'y eut là nulle brisure, nul tournant ; seulement l'accélération d'un développement mental, qui poursuivait l'édification de son type.

Mais, l'invention du cinéma peut intervenir dans ce devenir humain de façon bien plus troublante. En apportant à la pensée sensorielle et irrationnelle, qu'on estimait à jamais subjuguée par la raison, le secours inattendu d'un langage visuel, il n'est pas du tout impossible, il est même assez probable, que l'usage du film libère l'esprit, dans une certaine mesure, des œillères et des ornières d'un rationalisme excessif.

Le récit d'un accident et la vue de ce même malheur sont choses d'ordres distincts. La souffrance est un mot, auquel l'émotion résiste facilement, mais l'aspect tragique d'un visage décomposé par la douleur suscite instantanément la compassion. Telle est la différence première entre l'information par la parole et l'information par les sens, entre la connaissance raisonnée et la connaissance irraisonnée. Cette puissance magique d'indiscutable évidence et d'inévitable sympathie, qui émane de la donnée sensible, le cinéma l'apporte comme un sûr agent et de bouleversement de la logique statique, dont la barricade s'interpose entre l'intelligence et la sensibilité, et d'animation d'une paralogique très dynamique, qui soumet l'intelligence au sentiment. Le monde de l'image animée propose donc un tête à queue dans la hiérarchie de l'âme, un romantisme foncier, une remise en vigueur d'un principe dont l'esprit tend trop à s'écarter et, selon lequel, juger, c'est, tout de même et d'abord, sentir.

Jusqu'à quel point une telle révolution spirituelle, naturellement grosse aussi de conséquences matérielles, peut-elle réussir ou échouer, cela dépend de l'issue de la lutte pour la prédominance, que se livrent, d'une part, l'image et la parole dans le film, et, d'autre part, le film en général et le texte imprimé, comme moyens d'information et d'instruction, de distraction et de poésie, ou, en un mot, de culture, et de culture surtout populaire. L'apparition d'une langue visuelle, capable de concurrencer le langage parlé, a rallumé la vieille guerre de rivalité préhistorique entre la pensée par représentations sensorielles et la pensée verbale, dont la victoire avait déterminé la civilisation actuelle. Il n'y a, certes, pas à prévoir que l'irrationalité — qui n'est, d'ailleurs, pas totale — du langage cinématographique ruine complètement l'entendement de style classique ;

cependant, on doit s'attendre à ce que la rapidité, la simplicité, la sensibilité du nouveau moyen visuel d'expression de la pensée visuelle permettent à celle-ci de marquer, cette fois, d'importants avantages.

Mais, les rapports entre le film et le livre, entre l'image animée et la parole, ne sont pas exclusivement de rivalité. D'une façon très générale et très efficace, les formes visibles à l'écran viennent aussi secourir les mots qui souffrent tous, plus ou moins, de troubles de signification.

D'une part, l'habitude du spectacle cinématographique enrichit la mémoire visuelle d'une grande abondance d'enregistrements nouveaux. Qui n'a pas vu de cyclotron ni d'oiseau-lyre, qui n'a été témoin oculaire ni d'une éruption volcanique ni d'une intervention chirurgicale, ne pourra se faire que difficilement une idée très imparfaite de ces choses et de ces faits, à la suite de longues explications et interprétations verbales. Mais, le cinéma fournit d'un coup, à ses spectateurs, des ensembles de données sensibles, copieuses et précises : véritables représentations préfabriquées, que le regard n'a qu'à absorber et le souvenir qu'à conserver.

D'autre part, beaucoup de mots, et les plus usités, ne possèdent plus, à force d'abstraction analytique, qu'une signification toute virtuelle. De ces épures, comme transparentes et insaisissables, comme dépourvues de toute substance, l'écran ressuscite tout à coup une existence concrète, une épaisseur de réalité, presque surdéterminée par une pléthore de caractères particuliers. Ainsi, l'imagination retrouve des figurations visuelles, aussi variées que vivantes, de bon nombre de concepts dont le pouvoir d'évocation plastique s'était obnubilé et dont, par conséquent, la compréhension pouvait n'être que hasardeuse et vague. Tout un vocabulaire flétri, exsangue, récupère là des sens forts, mémorables, générateurs d'émotion.

Mais, les mots ne souffrent pas que d'anémie déconcrétisante. Beaucoup d'entre eux se trouvent aussi surchargés d'une foule de sens spéciaux et spécieux, qui constituent l'héritage d'une expérience ancestrale aujourd'hui périmée, le résidu traditionnel de connaissances vieilles, réformées, appartenant aux rebuts ou aux musées de la pensée. Sous une oblitération de vérités passées et d'actuelles erreurs, historiques ou poétiques, savantes ou vulgaires, la signification propre peut subir un effacement quasi complet, le mot peut ne plus fonctionner que comme mensonge. Parmi les gens qui parlent d'avoir mal au cœur, bon cœur, le cœur ardent, le cœur brisé, le cœur dévoué au Sacré-Cœur, combien y en

RÉALISME DE L'IMAGE ANIMÉE

a-t-il qui pensent au viscère ? Le cœur, c'est l'estomac ou la tête ou l'âme ou le sexe ou Dieu et le reste et tout. Le langage le plus courant apparaît tout pourri de cette fausse monnaie, à laquelle des habitudes, contractées dans des balbutiements de l'enfance, donnent cours forcé.

Et l'usage du cliché — quand il est poussé, comme il l'est jusqu'à l'inconscience, jusqu'à l'oubli total du sens concret sous les sens figurés — ne contribue pas peu à former chez l'homme cette mentalité leurrée et aberrante, qui est devenue incapable, ou qui se dépote douloureusement, de se représenter la vie autrement qu'en y tenant le plus grand nombre possible de vessies pour le plus grand nombre possible de lanternes. Un déguisement de la réalité dite objective, un certain état de mensonge et d'erreur et d'ignorance sont probablement une condition utile et même nécessaire à l'existence. Mais, cette brume d'illusion, où un être trouve l'adoucissement à vivre, souffre une limite d'opacité, au-delà de laquelle cet être ne sait plus adapter son comportement, avec suffisamment de précision, aux contingences. Alors surgissent des risques tragiques. Comme pour un navigateur que menace l'écueil inaperçu, c'est, pour tout homme, question de savoir ou d'apprendre ou de réapprendre à regarder, d'exercer ou de recréer sa vue.

Mais, nous avons tendance à nous désintéresser du spectacle qui nous entoure et que nous sommes, comme de sensations trop coutumières et fatiguées, aussi trop expliquées à tort ou à raison, expliquées avec des mots, traduites en mots, annoncées et remplacées par des mots qui nous privent d'étonnement, de crainte, d'admiration, d'attention. Depuis nos premières leçons de choses, nous avons lu d'avance tout ce qui se passe, tout ce qui se passera et qui ne vaut plus la peine d'être regardé, qui a l'air, qui doit avoir l'air, de ce qu'on en dit. Pour reconnaître que nous allons aveuglés, il nous faut ou le choc décevant, comme d'un obstacle dans la nuit, ou le secours d'une optique détectrice, apportant une vision nouvelle, qui nous oblige à rejeter les apparences et autrement que d'après le catalogue de leurs noms qu'elles rejettent, qu'elles démentent. Cythère ! ils s'embarquent pour Cythère, les amoureux, pour l'île des sensuelles félicités, des blandices idylliques, des pastorales tendresses ! Voyez Cythère à l'écran, ce n'est qu'un roc d'une nudité brûlée.

Les insuffisances, les faiblesses, les confusions, les surcharges de la parole et le remède que peut leur apporter l'image cinématographique, sont parfaitement reconnus de tous ceux qui utilisent et qui prônent le film éducatif. Qu'il soit instructif ou simplement distrayant, le cinéma meuble et exerce la mémoire et l'imagination plastiques. Par là, si le cinéma supplée aux défaillances de l'expression verbale, il agit d'abord comme rééducateur chez les adultes, comme mainteneur chez les enfants, de la pensée visuelle, qu'il tire de la demi-conscience ou qu'il empêche de s'estomper dans un demi-oubli. Sans vouloir du tout insinuer qu'une telle influence sur les mentalités doive être nuisible, on peut se demander

si les promoteurs de l'enseignement par l'image, qui sont en général des pédagogues fort raisonnables, se rendent bien compte que leur méthode, dans la mesure où elle conduit nécessairement les esprits à garder, retrouver ou développer une activité plutôt irrationnelle, leur désapprend à se servir du raisonnement orthodoxe et à s'y fier aveuglément. Les intelligences aux habitudes déjà fixées peuvent se montrer plus ou moins capables ou incapables de modifier leur forte structure logique selon la moindre rationalité ou l'irrationalité particulières au langage visuel, mais, pour les jeunes générations, le procédé cinématographique de formation mentale constitue une novation d'une portée certaine et profonde.

[Le film, en effet, propose une suite d'évidences qui n'ont, d'abord, besoin d'aucune autre démonstration que celle, constituée par leur seule présence. Même s'il s'agit d'un grand film narratif ou pédagogique, le montage des plans d'une séquence se trouve agencé selon les lois d'une logique, logique si rudimentaire, si mêlée de logique affective, de logique onirique et d'autres modes d'association, particuliers au discours cinématographique, que, dans l'ensemble, le spectateur découvre une nouvelle logique relative — logique de comportement du langage imagé — dont la démarche diffère aussi notablement de la démarche rationnelle, que, sur un échiquier, les mouvements permis au cavalier diffèrent de ceux qui sont permis à un pion *.]

Si la langue des images animées ne s'exprime guère selon la raison et s'adresse peu à celle-ci, c'est, d'abord, que les images cinématographiques, tout comme les images mentales et même davantage, sont très riches en données concrètes et particulières, et que cette richesse échappe ou résiste à l'analyse, au recensement et à la décomposition en éléments plus simples et plus généraux, qui, seuls, peuvent s'inscrire dans un ordre vraiment logique. Sa chance d'éviter la dissection critique et le dépouillement systématique, le surabondant contenu de l'image en est redevable, d'une part, comme on l'a déjà fait remarquer, à la fugacité du cinégramme. L'œil n'a pas le temps de voir tous les détails, et la conscience n'a pas le temps d'enregistrer tout ce que l'œil a vu, mais l'âme recueille secrètement un train d'ébranlements sourds, qui, pour être venus de choses à demi aperçues et mal reconnues, pour rester longtemps ou toujours cachés dans des limbes de la mémoire, n'en constituent pas moins la valeur souvent essentielle de la signification d'un ensemble visuel. Et cette valeur n'est perçue que comme émotion, comme climat sentimental, dont rechercher les sources précises serait vouloir retrouver les gouttes de l'océan, dont est issu un nuage. Ainsi, il existe une grande part — une part si grande qu'elle peut être presque la somme — du sens d'une image, qu'on ne parvient pas à fragmenter, où l'on ne réussit pas à créer de discontinuité. De ce fait, le langage visuel garde un caractère profondément synthétique, qui s'oppose au caractère analytique du langage parlé.

* *Esprit de cinéma*, chap.
« Finalité du cinéma ».

D'autre part, l'image cinématographique non seulement passe vite, mais encore, durant ce bref passage, dans la plupart des cas, elle se modifie vingt-trois fois par seconde. Les mots, eux, vivent à peine moins lentement que les pierres, dans lesquelles on peut les graver. Ils ne changent peu ou prou de sens que d'année en année, ou de lustre en lustre, ou de génération en génération, ou de siècle en siècle. On connaît même des mots vieillards, bien conservés et millénaires. Le vocabulaire porte ainsi un caractère statique, ressemble à une collection de natures presque mortes. Mais, la nature morte est haïssable à l'écran ; elle constitue une faute contre l'espèce même du cinéma : un barbarisme. Un plan de film, qui obéit à la loi du cinéma, à la première loi de photogénie, à la loi de mouvement, transforme continuellement, à cause de ce mouvement même, son contenu initial, déjà trop riche pour pouvoir être dénombré logiquement, et y ajoute un flux de données nouvelles, qui rendent l'analyse encore plus difficile.

Parce qu'elle reproduit un mouvement, l'image animée est, à la fois, sujet, verbe, complément, avec les compléments de ce complément, de ce verbe, de ce sujet ; elle est toute une phrase qui développe l'unité de son action. Souvent même, l'image embrasse plusieurs sujets, plusieurs verbes, plusieurs actions, dans une unité supérieure, dont la complexité, nouée, dénouée, renouée au galop, se rit de plus en plus des lenteurs de la compréhension raisonnable, enjambe la déduction, passe à travers la logique, saute par-dessus la critique, assène le coup de l'évidence, déchaîne la sympathie, emporte la conviction comme un trophée de cette guerre-éclair que le cinéma mène contre la lourde machine de la preuve parlée.

Dans ce monde de l'écran, où l'image ne reste pas égale à elle-même, où les choses ne sont pas ce qu'elles sont, mais ce qu'elles deviennent, comment le principe d'identité, fondement de la logique commune, maintiendrait-il sa rigueur. [Soit une table que l'objectif projectile, glissant et volant, approche, éloigne, grandit, rapetisse, étale, incline, abaisse, élève, élargit, étire, rétrécit, illumine, obscurcit, alourdit, allège, gonfle et dégonfle, reforme et retransforme, chaque fois que cet objet se présente dans le champ et jusque dans le cours de chaque plan. Sans même tenir compte ici d'autres évolutions, involutions, révolutions, qu'un individu table peut subir du fait, soit de son rôle comme accessoire ou personnage d'une action dramatique ou comique, soit d'interprétations subjectives quelconques, sans vouloir considérer plus que la variété des aspects purement physiques, strictement amoraux, que ce meuble présente à l'écran, on en vient déjà souvent à douter de ce qu'il s'agisse d'une seule et même table, à douter de la reconnaître, à se demander si on n'a pas vu deux ou trois ou quatre tables différentes *.]

Et il n'est question encore que d'une chose qui, d'elle-même, ne change qu'avec une lenteur pratiquement infinie ; qui ne multiplie pas la varia-

* « Le Monde fluide de l'écran », *Les Temps modernes*, n° 56, juin 1950.

bilité du regard cinématographique par la perpétuelle et rapide variance, propre aux formes plus évidemment vivantes. Mais, si nous prenons pour exemple un ciel de nuages, un paysage marin, un visage d'homme, nous ne trouverons plus, serait-ce dans des myriamètres de pellicule impressionnée, deux images exactement pareilles, ni de ce ciel, ni de cette mer, ni de ces lèvres, ni de ces yeux. Et cela, même en supposant tous les enregistrements faits à la même cadence ; et *a fortiori*, si on joue de l'accélééré et du ralenti. Ici, deux images, deux apparences, deux formes d'un être ne sont jamais parfaitement superposables, jamais tout à fait égales entre elles. Rigoureusement, l'identité — c'est-à-dire cette permanence dont le transfert sans déformation est la condition comme la preuve — l'identité a disparu.

Le cinéma d'amateur a introduit l'usage, dans certaines familles, de rassembler les portraits filmés à intervalles plus ou moins réguliers, surtout des enfants et des jeunes de la maisonnée. A l'occasion de quelque fête, ce film familial est présenté à une assistance plus nombreuse, parmi laquelle des spectateurs, même moins étroitement apparentés, peuvent le juger très émouvant dans sa simple authenticité, mais sans y mêler trop de souvenirs personnels, sans créer entre les images de différentes époques une continuité sentimentale, qui dissimule les imparités substantielles.

[Alors, il apparaît que le Paul jouant au cerceau n'avait déjà pas grand-chose de commun avec le bébé Paul qui tétait son biberon ; et que Paul, premier communiant, fut encore un tout autre garçon, qu'il eût été légitime de rebaptiser Jacques ou Pierre, pour le distinguer du précédent ; que Paul ou Pierre ou Jacques, en bachelier, en soldat, en jeune marié, n'ont été ni Paul, ni Pierre, ni Jacques ; qu'ils ont été aussi des êtres distincts, auxquels le prétendu Paul, qui vous a convié à vous réjouir avec lui de la naissance de sa première fille, ne ressemble pas plus qu'il ne ressemble à l'un ou l'autre de ses cousins germains. Où situer le vrai Paul et en existe-t-il seulement un dans ce perpétuel devenir ? Où se cache l'identité d'une forme humaine, qui ne s'arrête jamais de bouger, qui n'est forme que de mouvement * ?]

Sans doute, on fera remarquer d'abord que le regard peut aussi saisir directement une partie de la multiplicité des apparences qu'un être ou une chose revêtent par suite de leur déplacement ou de celui de l'observateur, dans l'espace et le temps. Cela est vrai, mais il n'est pas moins vrai que l'objectif perçoit bien davantage et bien mieux l'instabilité du monde ; qu'il la décèle où l'œil ne la voit pas ; qu'il la précise et la ramasse, qu'il la confirme et la rappelle, alors que nous l'oublions dans la surcharge, la fatigue, la confusion, de notre vision banale.

Peut-être objectera-t-on ensuite que, même à l'écran, les formes, si mouvantes qu'elles soient, gardent assez de caractères permanents pour qu'avec de la mémoire et du jugement, on puisse, dans la plupart des cas, affirmer qu'une table donnée et un certain homme, sinon restent toujours

cette table et cet homme, du moins continuent l'existence de cette table et pas d'une autre, de cet homme et pas d'un autre. Cependant, le lien qui, en effet, pallie souvent la discontinuité des images, n'est qu'un faufil, participant non pas tant de la nature de ces images, ni de celle de leur modèle, que de l'opinion — qui peut bien n'être qu'un préjugé, qu'une illusion — des témoins.

D'ailleurs, il est question, non pas de ce que le principe d'identité soit totalement inapplicable dans la représentation cinématographique, mais de ce qu'en général, il n'y puisse fonctionner que d'une façon relâchée, avec un caractère approximatif et probabiliste, avec une valeur toute relative.

VÉRITÉ DE CONTRADICTION ET DE TIERS INCLUS

La diminution dans un sens, l'élargissement dans un autre sens, que la notion d'identité subit à l'écran, se répercute sur toutes les relations logiques corollaires, quand on en examine les correspondances dans le monde de l'image cinématographique. Selon les principes de non-contradiction et du tiers exclu, nous raisonnons : si Pierre et Paul ne sont pas de taille égale, Pierre ne peut être qu'ou plus grand ou plus petit que Paul. Mais, chacun sait combien l'appréciation des dimensions est difficile et aléatoire dans les figures que montre un film. Ainsi, dans le courrier de certains journaux populaires, les questions des lecteurs ne sont pas rares au sujet de l'avantage ou du désavantage que telle ou telle vedette aurait ou n'aurait pas sur une autre, sous la toise. On sait aussi que la mise en scène peut privilégier systématiquement un acteur pour qu'il paraisse toujours dominer ses partenaires. De même, dans ses façons non préméditées — qui surtout nous intéressent — le cinéma présente Pierre et Paul ou une cathédrale et une maison, comme de tailles tantôt égales, tantôt inégales, l'un des deux hommes ou des deux bâtiments étant tantôt plus grand, tantôt plus petit, que l'autre.

Simple jeu de perspective, assurément, comme en offre aussi la vision directe. Mais, dans celle-ci, nous corrigeons ces illusions ou, pour mieux dire, nous les ramenons toujours à un cadre unique d'illusion, le plus habituel et même le seul normalement usité. Nous rapportons, en effet, toutes nos impressions extérieures à un système spatial de trois axes coordonnés, qui est celui selon lequel notre corps accomplit ses mouvements. Ce système-là de représentation et de mesure, on peut le considérer, — pour autant justement qu'il est égocentrique — comme constant pour chaque observateur, car celui-ci le conserve toujours et partout en lui-même et y maintient sa propre dimension, peu variable,

* « Le Monde fluide de l'écran », *Les Temps modernes*, n° 56, juin 1950.

comme étalon de grandeur. Il en va autrement pour le spectateur de cinéma, qui a une vue seconde de la réalité, une vue déjà une première fois ordonnée par rapport à un système étranger d'axes, système qui est celui de l'appareil enregistreur et qui comporte des inconnues. Celles-ci sont d'autant plus génératrices d'incertitude, qu'il s'agit d'inconnues variables.

[La mère Gigogne de ces inconnues pour le spectateur, c'est la position de la caméra (c'est-à-dire la position attribuée au spectateur lui-même) par rapport à l'objet cinématographié ; position qui, parfois, se laisse approximativement deviner, mais qui n'est jamais exactement donnée, et dont la possibilité d'estimation se trouve tantôt faussée par l'emploi, comme secret et arbitraire, d'objectifs de foyers différents, tantôt indéchiffrablement compliquée par des prises de vues, dont la mobilité pose le problème, non plus d'une localisation ponctuelle, mais de la définition d'une trajectoire. Faute de découvrir ces références et de posséder une habitude technique, qui permette d'utiliser judicieusement et instantanément les indices parfois surpris, le spectateur reste incapable de reproporcionner avec précision, avec assurance, les disparates représentations cinématographiques, selon la norme unique de sa propre vision.

Dans la plupart des cas, le spectateur ne devrait donc pas juger les perspectives de l'écran d'après l'étalon fixe de son optique humaine, fixée à elle-même ; mais, dans la plupart des cas aussi, il ne sait s'empêcher de le faire, et il aboutit à des conclusions déroutantes : Pierre est plus grand et plus petit que Paul, bien que tous deux soient de taille égale et tous deux plus grands et tous deux plus petits l'un que l'autre, comme devenus incommensurables. Car le cinéma n'apporte pas sa propre unité de mesure, mais il en donne une foule : chaque plan a la sienne, et aucune n'a de relation définie ni avec la mesure d'un autre cadre, ni avec la mesure humaine *.]

L'absence de tout étalon commun à toutes les images, l'inconcevabilité d'un quelconque élément constant, susceptible de servir de base à un système de comparaison entre les échelles dimensionnelles, qui diffèrent à chaque plan de façon imprévisible, donnent l'indétermination de l'espace cinématographique. N'admettant aucun mètre universel, qui, même arbitraire, finirait par se laisser estimer à l'échelle humaine et rattacher à elle, cet espace exclut l'invariabilité du seul repère — nous-mêmes — selon lequel nous savons juger d'une dimension ; cet espace n'admet pas l'anthropomorphisme de notre idée de grandeur.

Et l'esprit du spectateur, qui continue à se prononcer selon une règle devenue sans valeur, erre à travers les perspectives cinématographiques et y commet tant de jugements discordants qu'enfin il déclare ce monde de l'écran une perpétuelle tromperie, où la non-contradiction cesse d'être un signe de vérité, où la contradiction n'est pas mensonge. Mais, sous un autre jour, moins asservi à la pratique, on ne peut se demander si l'erreur

n'est pas plutôt de croire qu'il n'existe qu'une mesure et qu'une vérité ; si la représentation cinématographique ne nous rappelle pas que toute mesure n'est qu'une relation, qu'il y a une infinité de relations donnant une infinité de mesures, dont aucune ne peut être vraie ou fausse que dans le cadre relatif, dans lequel elle a été établie, et dont aucune ne peut être ni vraie, ni fausse, absolument.

De la foi dans l'identité immuable, la logique a tiré le dogme de la vérité qui ne se contredit jamais, et, de ce dernier, le principe affirmant que rien ne peut être en même temps en deux lieux différents. Comme les autres chevilles ouvrières du raisonnement, l'axiome de non-ubiquité et de non-simultanéité n'est que le résultat de l'expérience la plus banale, la plus grossière ; résultat dépassé par celui de l'expérience cinématographique, plus complexe et plus fine.

Dans les conditions d'espace et de temps, dans lesquelles nous situons nos actions coutumières, il nous paraît, en effet, facile de reconnaître une coïncidence ou de faire une distinction, et de lieu et de moment. Mais, voici la course du lièvre et de la tortue, cinématographiée en double exposition, dans le même décor de repères. D'un côté, le lièvre au ralenti ; de l'autre côté, la tortue à l'accélééré ; ou le lièvre à l'accélééré et la tortue au ralenti, peu importe. Dans l'un comme dans l'autre de ces cas, où et quand le spectateur pourra-t-il dire — s'il le peut jamais — que le lièvre et la tortue se trouvent au même moment, que ce soit au même lieu ou en des lieux différents ? Problème qui n'est pas si chimérique, puisque les astronomes en rencontrent d'analogues, quand il s'agit pour eux de situer chronologiquement, les unes par rapport aux autres, les transformations respectives de deux astres, qui se déplacent avec des vitesses dont la différence est immense.

Et de patients calculs permettent aux savants d'établir un rapport qui reste d'ailleurs plus ou moins hypothétique et lâche, entre les âges de deux nébuleuses, entre les événements qui se succèdent dans une étoile et ceux qui se précèdent dans une autre. Mais, le manque de temps, l'imprécision de l'observation, l'ignorance des proportions exactes de ralentissement et d'accélération des vues ne pourraient conduire le spectateur qu'à penser une corrélation encore bien plus incertaine entre les mouvements du lièvre et ceux de la tortue.

Si cet exemple est un cas extrême et imaginaire, quoique facilement réalisable, beaucoup de films montrent des intrigues qui se poursuivent parallèlement et quasi simultanément en plusieurs lieux et à des rythmes différents ; des actions qui se répondent sur-le-champ et sur place, et qui sont, pourtant, d'un bout et de l'autre de la terre ; des événements qui s'enchaînent ou qui s'opposent instantanément, ayant supprimé des années ou des siècles ; des personnages qui traversent l'espace et le temps, comme on crève le papier tendu sur une cerceau : un jeune homme ouvre la porte pour sortir de sa chambre d'étudiant à Paris et, franchissant le seuil,

* « Cinéma, expression d'existence », *Mercur de France*, n° 1045, septembre 1950.

c'est un vieillard qui entre dans une salle de conférence à l'université de Columbia.

Ainsi, le spectateur se trouve entraîné, non pas à admettre la possibilité d'ubiquités et de simultanités exactes, mais à entrevoir que la non-ubiquité et la non-simultanéité ne sont pas, non plus, exactement valables, et que ces principes-là aussi n'ont de rigueur que relativement à la rigueur, plus ou moins grande, des tout à fait conventionnelles dimensions qu'on peut introduire dans l'espace et dans le temps.

Or, dans l'univers représenté à l'écran, où toute la vie d'une plante, pendant douze de nos mois, se trouve contractée en trois de nos minutes ; où toute l'existence d'un savant, d'un artiste, pendant les trois quarts d'un de nos siècles, se voit résumée en une et demie de nos heures, il n'y a pas plus d'étalon unique de durée, qu'il n'y a de constante commune de longueur, de largeur ou de hauteur. C'est pourquoi la distinction entre simultanéité et non-simultanéité n'y peut être qu'assez flottante. Et cette indétermination contamine la distinction-sœur, entre ubiquité et non-ubiquité, entre présence et absence, caractérisées dans l'espace, en aggravant le flou qui dilue déjà la plupart des localisations dans le cadre cinématographique.

L'affaiblissement, la confusion, qui apparaissent dans le critère de simultanéité, ont nécessairement une répercussion aussi sur la notion de succession des phénomènes. Ainsi, supposons un spectateur entrant dans une salle au moment où, à l'écran, passent des images d'une auto, puis d'une locomotive haut-le-pied, qui roulent à toute vitesse dans la même direction ; puis, de nouveau, de l'auto, de la locomotive, de l'auto, de la locomotive, etc. Tout à coup, une panne de courant se produit et le spectacle s'en trouve interrompu. Le spectateur qui a vu ce fragment d'une séquence de poursuite, comme il y en a tant, traitée en large simultanéité-succession cinématographique approximative, peut être incapable de dire si c'est la locomotive qui poursuivait la voiture ou la voiture qui s'efforçait de rattraper la locomotive, parce qu'il ne connaît pas les plans ni du début, ni de la fin, qui lui auraient indiqué l'ordre de la succession, dans lequel les vues prétendument simultanées ont été placées et selon lequel elles doivent être logiquement comprises. Car, à l'ordre de succession, la raison attache une mystérieuse vertu causale : ce qui suit, passe toujours pour déterminé par cela qui toujours précède. Si la succession n'apparaît pas nettement orientée, la causalité aussi devient incertaine et le principe de raison suffisante ne peut pas jouer.

[D'autre part, si la succession est inversée, les effets deviennent causes. Nous voyons un homme s'exercer dans un stade, puis ce même homme, étendu sur une chaise-longue dans le parc d'une maison de santé, et nous pensons que la pratique du sport a été cause d'un surmenage, d'un accident. Retournons l'ordre des images et nous découvrirons : la maladie fut la cause de la pratique du sport régénérateur *.]

* « Le Monde fluide de l'écran », *Les Temps modernes*, juin 1950.

[Cependant, dans des films qui ont été ou qui pourraient être impressionnés dans le sens inverse de celui de l'enregistrement normal, nous avons ou nous aurions beau voir l'explosion succéder à la fumée, l'arbre incendié lancer la foudre vers le nuage, nous nous refusons ou nous nous refuserions à admettre que la fumée puisse être cause de la déflagration, et l'incendie, la cause de la décharge électrique. Nous cherchons plutôt et nous trouvons bien sûr, une série compliquée de causes droites, qui expliquent et redressent cette causalité d'aspect contraire. Un doute, toutefois, peut demeurer dans notre esprit : cette détermination à sens unique, de poussée arrière, dont la reconnaissance constitue un des articles de notre quotidien acte de foi rationaliste, mais que les physiciens commencent à suspecter, à discuter, à répudier au nom de l'ordre-désordre statistique, ne serait-elle pas, elle aussi, un faux-semblant, comme la causalité absurde du film enregistré à rebours * ?]

D'ailleurs, la causalité à contre-sens, de traction avant, nous la connaissons depuis toujours, et nombre de théologiens, de philosophes, voire de savants, en acceptent, en défendent, en démontrent l'existence, sous le nom de nécessité finale. Il n'y a pas de fumée sans feu, dit-on couramment et on exprime ainsi le résultat concordant de milliards d'expériences, établissant une relation, une loi parfaitement naturelle, selon laquelle la fumée exige le feu, nécessite le feu. En d'autres termes, la fumée est aussi une sorte de cause — seulement post-datée — du feu. Le film inversé ne fait que nous apporter une représentation visuelle de cette conception finaliste des successions dans l'univers. Si nous nous sentons choqués, si les tenants du finalisme, eux-mêmes, se récrient devant ce spectacle, c'est que personne ne va vraiment jusqu'au bout de cette théorie, réservée surtout à des considérations métaphysiques. Mais, dans leur principe, causalité et finalité ne sont ni plus, ni moins étonnantes, l'une que l'autre.

Ainsi, qu'il s'agisse de l'identité des choses et des êtres ou de l'identité des lieux et des temps ou de leurs rencontres et successions et divergences, le cinéma nous avertit d'user avec prudence de ces notions qui ne sont pas si fermes, si parfaitement déterminées, si rigoureusement et généralement valables, qu'on le croit d'ordinaire. Le cinéma nous prévient de ce que la logique commune, dans ses fondements mêmes, est un appareil, sans doute, d'une utilité grande, mais aussi d'une efficacité sommaire, d'une justesse conditionnelle, qui peuvent se trouver en défaut.

Donc, déjà sur son propre terrain, dans son propre système d'argumentation, le rationalisme trouve le cinéma comme un agent de dilution de toute règle absolue, de toute fixité de définition. C'est que, régénérée par l'habitude du spectacle cinématographique, la représentation visuelle tend à introduire ou à réintroduire son réalisme supérieur, sa véracité plus nombreuse, sans cesse variable et souvent même contradictoire, parce que vivante, dans les concepts verbaux, appauvris, figés autant que possible. Ce calibrage *ne varietur* des mots est exigé par le raisonnement qui pré-

* *Esprit de cinéma*, chap. « Logique des images ».

tend n'opérer que sur des valeurs constantes et exactement, entièrement connues, afin d'aboutir à des conclusions certaines. Mais, confrontés avec les images animées, ces concepts verbaux et ces résultats logiques s'avèrent incomplets et en partie trompeurs. Incapables de loger en eux tout ce qu'ils devraient contenir de réalité et qui est visible à l'écran, ils se déforment, ils se fissurent, ils éclatent sous cette poussée.

De l'action dérationnalisante du cinéma, qu'on verra plus complexe et plus profonde, c'est là un premier effet qui commence à expliquer la faveur, même inconsciente, avec laquelle fut accueilli le nouveau moyen d'expression par la mentalité d'une époque menacée ou atteinte de fatigue intellectuelle, due à l'extrême rationalité de sa culture.

Le langage parlé, la pensée verbale et leur logique ont été formés par et pour les rapports de l'homme avec ses semblables et avec le milieu environnant, en vue de la gouverne du monde extérieur, comme aussi sous la gouverne et à l'exemple de ce monde, tel qu'il nous est donné par l'exercice de nos sens nus. Selon les circonstances, les figures fixes ou les figures changeantes pouvaient prédominer parmi les aspects de ce monde sensible, mais l'esprit humain accorda une préférence, une attention privilégiée, aux formes variant assez lentement ou assez vite pour paraître constantes ou rigides, comme à des signes et à des moyens de sécurité, à des repères d'exploration et d'étude. Et jusqu'aujourd'hui, il nous reste, de cette estime pour la permanence, une habitude atavique. Nous apprécions toujours particulièrement les constructions les plus résistantes, les matières les plus dures, les mesures indéformables, les caractères opiniâtres, les divinités et les idéaux immuables. Nous méprisons la fragilité, la mollesse et l'inconstance. Ce n'est pas seulement notre pratique empirique et notre science, c'est aussi notre religion, notre philosophie et notre morale, qui ont été d'abord conçues selon la primauté de l'élément solide.

Sans doute, Héraclite avait réagi par sa doctrine du conflit et du mouvement universels, mais, contre cette école ionienne, Parménide et Zénon d'Elée firent triompher le culte de ce qui demeure toujours égal à lui-même, la foi dans la perdurable identité, base de tout le système rationnel. Cet éléatisme imprégna si profondément la pensée, que vingt siècles s'écoulèrent avant que des conceptions héraclitiennes pussent retrouver créance auprès d'un public un peu vaste, avant que Bruno, Hegel, Schopenhauer, Bergson, Engels, etc., réussissent à réhabiliter le devenir, le changement, le flux, considérés comme aspects essentiels de l'être. Ces

LOGIQUE DU FLUIDE

nouvelles philosophies de la mobilité trouvèrent un pendant et un appui dans la théorie de certaines sciences qui se mettaient à interpréter toute matière, toute énergie, toute vie, comme résultats d'un incessant remuement d'atomes, d'une perpétuelle agitation moléculaire, d'une évolution absolument générale.

Mais, aussi bien cette philosophie que cette science, toutes deux de faible évidence et réservées à un public restreint, ne pouvaient exercer sur la mentalité des masses qu'une influence très indirecte et presque négligeable. Même, lorsque la découverte de moyens plus rapides de locomotion commença à apporter la vogue et le prestige de la vitesse, en attirant l'attention sur toutes sortes de mobiles et en offrant au regard des paysages devenus mouvants, tout cet accroissement de l'expérience fut isolé dans un recoin de la mémoire, comme un lot d'informations, certes précieuses mais exceptionnelles, dignes assurément d'être conservées comme curiosités, mais incapables de rivaliser avec les vieilles et fortes notions statiques.

C'est à l'habitude du spectacle cinématographique, bien plutôt qu'à quelques souvenirs de voyage et de vertige, que revint le pouvoir de vulgariser enfin une représentation du monde dans une plus grande mobilité. Sans doute, le cinéma commença par être statique, lui aussi ; par ne pas oser bouger le plus petit objectif ; par se conformer, tant bien que mal, aux principes de l'éléatisme toujours régnant et d'une corollaire esthétique d'immobilité. Cependant, dans un club, on se prit à parler de la photogénie du mouvement et quelques réalisateurs inventèrent de pousser ou de traîner l'appareil de prise de vues sur des roulettes, de le hausser, de le baisser, de l'incliner, de le porter, de le balancer, de le faire tourner en rond. Ces militants de l'avant-garde cinématographique pensaient, bien sûr, créer ainsi un nouveau style descriptif, proprement cinématographique, mais ils ignoraient faire, en même temps et davantage et plus profondément, œuvre philosophique ; ils ne songeaient pas que les apparences qu'ils demandaient à leurs objectifs de saisir des choses, comme l'œil ne sait pas ou pas assez voir celles-ci, allaient étonner et peu à peu instruire des foules d'innombrables spectateurs. Ce public, enfin, s'en trouverait obligé, fût-ce sans tout à fait s'en rendre compte, à reformer fondamentalement sa manière de sentir, d'imaginer, de comprendre ; obligé d'arracher son modèle de la réalité aux enchantements pétrifiants de l'ordre parfait, au rêve de la mesure exacte, à l'illusion de l'intelligibilité totale.

C'est bien un truisme que le cinématographe est essentiellement fait pour enregistrer et reproduire le mouvement ; et un truisme qu'on fut quelque temps à tenir — quand on ne le tient pas encore — pour pratiquement négligeable du point de vue industriel, commercial, voire artistique. Mais, le regard de l'objectif, lui et de lui-même, obéissant à sa loi organique, perçoit et nous représente les aspects mobiles de l'univers, y

insiste, les favorise, avec une prédilection qui va jusqu'à transmuter les éléments stables en instables, les solides en fluides. Ainsi, dans le monde qu'il voit à l'écran, le spectateur, qu'il le veuille ou non, qu'il le comprenne ou non, a son attention attirée, à l'encontre de ses habitudes d'esprit classiques, sur le changement, la malléabilité, l'écoulement des formes. Même les vues toutes fixes, qui peuvent se succéder dans une même scène mettant en jeu les mêmes personnages dans un même décor, sont des vues qui ont été prises sous des angles différents (c'est là une règle élémentaire de la continuité cinématographique), c'est-à-dire que ces images sont la conséquence de mouvements de l'appareil et qu'elles apportent les résultats de ces mouvements.

[Tous ses mouvements, cachés ou apparents, l'appareil les accomplit pour le compte de l'œil humain, Celui-ci en devient, tantôt comme un œil fixe à facettes, comme un multiple d'yeux, dont chacun possède une perspective particulière de vision ; tantôt comme un œil mobile d'escargot, comme un œil monté sur une tige extensible et rétractile, un œil pouvant recueillir ses informations, non plus toujours à distance, mais au proximum de la visibilité, presque au contact de l'objet, et pouvant maintenir ce contact si l'objet se déplace, d'une manière analogue à celle dont opère le sens du toucher *.] L'image animée, quand elle est animée autant que sa nature lui enjoint d'être, montre donc que tout est diversité et évolution, qu'il n'existe pas d'état parce qu'il n'y a pas d'équation, sinon état et équation de mouvements, c'est-à-dire rythme.

Pour les besoins de notre activité extérieure, la relative constance de la grandeur humaine, prise comme repère central en liaison avec d'autres formes du monde environnant, remarquables par une fixité ou une rigidité suffisantes, nous a permis d'établir un système de localisation réciproque des objets à atteindre, d'orientation et d'estimation de nos propres mouvements et des mouvements observés en dehors de nous. Ce système constitue notre configuration habituelle de l'espace, dont l'aspect idéalement précis, parfaitement rationalisé, est donné par la géométrie euclidienne.

Toute cette configuration empirique et sa théorie géométrique reposent sur le fait que les formes prises en considération paraissent rester égales à elles-mêmes, quand on les transporte d'un lieu à un autre, car il s'agit de formes solides. Si les figures en question, quels que soient leurs déplacements, conservent toujours et partout leurs propriétés géométriques, c'est — pense-t-on — que l'espace imaginé possède toujours et partout, lui aussi, les mêmes vertus, c'est-à-dire qu'il est homogène. Dans cette homogénéité spatiale, on peut faire glisser, sans déformation, une figure sur une autre et les faire coïncider toutes deux exactement, en preuve de leur similitude parfaite. L'identité est donc rigoureusement démontrable et se trouve accréditée pour servir de grand principe à tout le développement logique. Sans plus de déformation, on peut faire tourner

une figure autour d'un axe ou d'un point, pour la superposer à une autre, en preuve d'une sorte d'identité un peu particulière : la symétrie. On dit donc que l'espace — du moins l'espace à l'usage des solides — est non seulement homogène mais aussi symétrique.

En vérité, ce qui est susceptible de similitude, d'identité, de symétrie, ce sont les corps mis en jeu, qui créent par leur jeu une idée d'espace et qui, par leur rigidité, qualifient d'une certaine façon ce jeu, lequel, à son tour, qualifie l'idée d'espace. Mais, l'esprit humain, comme il a personnifié et matérialisé l'espace, personnifie et matérialise aussi les qualités attribuées à ce fantôme. Homogénéité, symétrie, il faut rappeler que ce sont des allégories.

Dans l'univers formulé à l'écran, il en va autrement : la grandeur et la position du spectateur ne valent pas absolument comme étalon de mesure et comme centre de repères, parce que — ainsi qu'il a déjà été dit — cet observateur se trouve incapable de rapporter exactement à ce centre et à cet étalon la localisation et la dimension des objets, tels que ceux-ci sont donnés par l'image cinématographique. La situation de l'appareil de prise de vues n'est, non plus, ni suffisamment définissable, ni suffisamment fixe, pour qu'on puisse fonder sur elle un système de comparaison, commun à tous les plans d'un film. Ainsi, la configuration de l'espace cinématographique, non seulement échappe au rigoureux égo-centrisme de la configuration euclidienne, non seulement se refuse à une proportionnalité exclusivement humaine, mais encore n'admet aucun centre unique de perspective, aucun mètre unique, quels qu'ils soient.

En fait, à chaque changement de position de l'appareil, à chaque plan, c'est une nouvelle sorte d'espace — toujours partiellement indéterminé — qui est proposée au spectateur. Il s'agit donc d'un espace composite, d'un multiple d'espaces, dont chacun pourrait, sans doute, être finalement traduit en termes euclidiens, mais dont l'ensemble suggère la conception d'un autre continu aux caractères très différents. Et considérer ce nouvel espace comme une simple juxtaposition disparate de cellules euclidiennes ne suffirait pas pour lui enlever ses propriétés particulières. Ce serait même faux, autant que de confondre des éléments différentiels avec le résultat de leur intégration. En effet, si la vue a été prise en mouvement, on obtient à l'écran une intégrale d'espace cinématographique, sommant dans une continuité d'impression visuelle tous les fragments de cet espace qui évolue d'image en image. Et cette intégrale n'obéit pas à la règle euclidienne.

Que l'on considère l'espace cinématographique dans sa discontinuité, de cellule en cellule, ou dans une de ses évolutions continues, la donnée visuelle — qui est, ici, le seul renseignement — indique que la plupart des formes ne restent égales à elles-mêmes ni à la suite de leur transposition d'un cadre à un autre de la discontinuité, ni au cours de leur passage d'un moment à un autre de la continuité. Deux figures d'un même objet,

* « Le Monde fluide de l'écran », *Les Temps modernes*, n° 56, juin 1950.

prises dans deux champs fixes différents ou à deux moments différents d'un champ mobile, ne conservent presque jamais leurs propriétés géométriques, ne sont presque jamais superposables exactement. Le rapport entre leurs grandeurs physiques a changé ; leurs dimensions se comportent comme des variables. Le mouvement extérieur de l'appareil d'observation s'est, en quelque sorte, communiqué à l'objet, qu'il a doué d'un mouvement intérieur, s'exprimant en transformations.

Puisque les relations de configuration n'y demeurent pas partout et toujours les mêmes, l'espace cinématographique n'apparaît pas comme un espace homogène. Il n'admet donc pas, non plus, nécessairement la symétrie. S'il ne possède ni homogénéité, ni symétrie, c'est qu'il représente un espace en mouvement ou, pour mieux dire, un espace suscité, non plus, comme l'espace euclidien, par des positions bien déterminées de solides aux formes stables, mais par des déplacements mal définis de spectres qui sont mobiles aussi dans leur forme et qui se comportent comme des fluides.

Il n'est pas de géomètre, pas de physicien, qui puissent apparier rigoureusement deux nuages, deux vagues de la mer. Dans la fluidité du monde représenté à l'écran, il est difficile aussi d'établir une identité parfaite et le principe d'identité n'y possède qu'une valeur d'approximation : valeur, à la fois, beaucoup plus incertaine et beaucoup plus large que celle dont ce principe jouit dans la représentation de l'univers, que nous tenons pour fidèle. Ce vague de l'expérience fondamentale du semblable, ce flou de l'axiome primordial du raisonnement, entraînent dans le vague et le flou, comme on l'a vu, tout l'appareil de la logique classique. Qu'est-ce à dire, sinon que tout ce vieux système rationnel dépend de la conception d'un espace euclidien et ne vaut que dans les limites de validité d'une certaine géométrie ? Lorsque l'expérience de l'espace change, la géométrie change aussi, et il faut raisonner, philosopher, moraliser, penser autrement, selon une autre géométrie.

Certes, dira-t-on, mais l'espace euclidien est le plus vrai, le seul naturel. Ce qui est vrai, c'est que l'imagination d'un espace euclidien répond aux besoins les plus fréquents de notre activité ordinaire, comme l'imagination du mètre — qui n'a rien d'une vérité absolue ou naturelle — résout quantité de problèmes pratiques. Ce qui est vrai encore, c'est que, comme le cinéma l'indique, si nous habitions une terre moins ferme et moins pourvue de repères fixes ou si nous étions organisés pour mieux percevoir la mobilité de cette terre soi-disant ferme et de ces repères prétendus fixes, nous aurions à penser un espace non-euclidien.

Dans le même contenant — le décor d'une chambre — quinze prises de vues différentes, fixes et mobiles, nous montrent quinze espaces différents, plus ou moins euclidiens et non-euclidiens, chacun au moins à deux ou trois dimensions, ordonnés par rapport à des systèmes d'axes différents, admettant des échelles de grandeur différentes. Cela prouve-t-il

que cette chambre contient réellement quinze sortes d'espaces, comme elle pourrait aussi bien en contenir trente-six ou cent ? Et lequel de ces espaces est-il plus vrai que les autres ? Ou l'espace réel totalise-t-il quinze fois trois ou cent fois deux dimensions ?

Cette diversité de champs tend plutôt à prouver qu'il n'y a pas plus d'espace uniquement vrai que de perspective uniquement juste : qu'il y a, d'espaces comme de perspectives, autant qu'on en peut concevoir ; que tous les espaces, de même que toutes les perspectives, sont du domaine des illusions d'optique. Quant à l'espace en général, il n'est qu'une possibilité : celle de situer, et d'une infinité de manières, des phénomènes tenus pour coexistants ; celle de penser, et d'innombrable façon, des événements considérés comme simultanés. Peut-être purgerait-on plus facilement le concept spatial de son hypothèque réaliste, en reprenant le terme cartésien d'étendue, qui, dans la désuétude, s'est dégagé quelque peu de la concrétisation dont il s'était, lui aussi, laissé charger par l'usage aux XVII^e et XVIII^e siècles et pour laquelle il fut réformé et remplacé par la désignation kantienne, d'abord purement idéaliste.

S'il y a une vérité, elle est dans cette absence de vérité de l'espace, dans ce manque de forme spécifique de l'étendue, où chaque aspect nouveau d'un contenu suscite l'apparence d'une nouvelle structure du contenant fantôme. En ce sens, par son polymorphisme spatial et par la mobilité de son étendue, la représentation cinématographique est, tout de même, plus vraie que la conception classique d'une armature géométrique inébranlable, unique et universelle, sous-tendant toutes les localisations. Lentement, prudemment, insinueusement, le cinéma opère un grand changement dans les mentalités, même très peu habituées à l'abstraction, en les libérant du fétichisme de la fixité. Ce fétichisme qui vénérât cinq polyèdres comme doublement sacrés, parce que remarquablement solides, remarquablement réguliers, et qui voyait, qui voit encore, dans la nature, l'œuvre de génies géomètres et architectes : géomètres et architectes euclidiens.

Euclide, dit-on, traçait ses figures sur le sable des plages d'Alexandrie, et il ne se souciait pas de ce qu'un coup de vent suffit à fausser les théorèmes. Cependant, à un monde qui est foncièrement animé, comme l'est l'image de l'écran, il faut aussi une sorte de géométrie, qui soit valable sur le sable mouvant. Et cette géométrie de l'instable commande une logique, une philosophie, un bon sens, une religion, une esthétique, fondés sur l'instabilité.

D'ailleurs, il faut se demander si la théorie de l'espace, que propose et exige la représentation cinématographique, peut admettre encore une géométrie ou une cinématique, tant le mouvement qui règne dans cet espace diffère des déplacements géométriques et mécaniques habituellement considérés.

Le cinéma est de ces très rares instruments, non seulement capables, mais contraints, de figurer une succession par une succession, une durée par une durée. A l'écran, tout phénomène se trouve obligatoirement donné, non seulement avec une longueur, une largeur, une hauteur, mais encore avec une quatrième dimension, celle de temps, que la géométrie ignore complètement dans ses translations, rotations et projections, toutes toujours supposées instantanées. L'image animée ne peut jamais constituer une figuration purement spatiale, mais, nécessairement, une figuration d'espace-temps, à laquelle doit correspondre une géométrie à quatre dimensions, dont trois d'étendue et une de durée : une géométrie dans le temps. L'image animée reproduit et démontre par évidence cette unité de l'espace-temps, réellement infrangible, qui, dans notre habitude de l'analyse euclidienne, nous paraissait un mystère, sinon un mythe, relativistes.

Tout mouvement étant une succession, de l'avis même des éléates, et toute succession ne pouvant s'effectuer que dans le temps, il va de soi que rien d'un monde essentiellement mobile ne peut exister sans occuper une place aussi bien dans le temps que dans l'espace. Cette notion qui est d'un réalisme élémentaire, l'artifice euclidien avait réussi à la faire oublier ou paraître très subtile. Là encore, le cinéma, se refusant à confirmer une analyse abusive, conduit à une compréhension qui, quoi qu'il en puisse être de ses inconnues et inexistantes vérités ou faussetés absolues, embrasse mieux la généralité du phénomène.

Il y a plus. Cette dimension de temps, que nous croyions absolument soumise au rythme constant de nos horloges-étalons, cette durée des phénomènes qu'il nous semblait impossible de voir se succéder plus ou moins vite, l'écran nous les montre variables comme il montre variables les données spatiales. Sans doute, réglées en général à vingt-trois images secondes, les projections ajustent, en principe, l'écoulement du temps dans le champ cinématographique à l'écoulement du temps dans le champ terrestre, où l'enregistrement a été fait à la même cadence. Mais, il suffit de projeter une vieille bande, enregistrée à un rythme un peu plus lent, pour découvrir un monde vivant plus rapidement, un monde pressé, bousculé jusqu'au comique. D'ailleurs, même dans les films impressionnés et reproduits à l'allure standard actuelle, le temps spectaculaire n'est, en fait, jamais bien accordé au temps historique. Qu'il s'agisse d'un plan, d'une scène, où les personnages enchaînent leurs actes

LOGIQUE DE TEMPS VARIABLE

en évitant toute pause nuisible à l'intérêt du spectateur, ou de l'ensemble d'un montage qui élide, quand il lui plaît, des jours, des saisons, des siècles, presque toujours la transposition cinématographique accélère les suites d'événements.

Le temps théâtral est variable aussi, mais dans une mesure bien plus faible et de façon bien plus maladroite. Seul, le cinéma peut représenter, dans une effective continuité sensible, une marche d'univers, non seulement accélérée, mais encore ralentie à volonté, dans une durée compressible et extensible à merci, par rapport à notre propre consommation de temps. Seul, le cinéma peut nous montrer une vie vingt fois plus lente ou cinquante mille fois plus rapide, dans laquelle nous découvrons la reptation du minéral, la floraison des cristaux, l'élasticité et la solidité de l'eau, la viscosité des continents, la gesticulation des plantes, la rigidité des nuages, lancés à travers le ciel comme des flèches, la pétrification de l'homme lui-même, devenant sa propre statue.

Ces aspects remarquables font apparaître bien précaires les principes fondamentaux de nos classifications qui distinguent l'immobile du mobile, l'inconstant du constant, l'être du devenir, l'inerte du vivant, les trois états de la matière, les trois règnes de la nature, les trois catégories d'organismes animés. Pour confondre ces catégories, pour démasquer la convention de l'ordre supposé dans la création, il n'est besoin que de rendre suffisamment variable la durée, de mobiliser la dimension temporelle, d'ajouter au mouvement spatial un mouvement du temps. C'est le pouvoir tout à fait particulier de l'instrument cinématographique, de rendre pour la première fois visibles les effets d'une mobilité supérieure, combinant le changement d'espace et le changement de temps, alors que, jusqu'au cinéma, tous les déplacements qu'on était habitué à voir, se produisaient à vitesse de temps unique et constante. Placées dans cette mobilité, élevée en quelque sorte au carré, toutes les formes s'en trouvent atteintes et malléabilisées, refondues ou retrempées ou liquéfiées, à preuve de ce qu'elles ne sont rien d'autre que des formes de mouvement. Ce résultat devient particulièrement évident lorsqu'on a fait varier la cadence des prises de vues au cours même d'un enregistrement.

Résultat artificiel, objectera-t-on. Mais, existe-t-il une expérience et même une observation un peu poussée, qui ne soient pas la mise en œuvre d'un artifice et qui ne troublent plus ou moins le phénomène naturel, en même temps qu'elles lui communiquent des apparences nouvelles ? Celles-ci, pourtant, on ne les tient pas d'office pour mensongères.

Aujourd'hui, les astronomes nous apprennent que, si ce n'est pas la Lune qui tourne plus vite autour de la Terre, c'est la Terre, probablement, qui ralentit son mouvement ; que notre temps solaire est donc un temps instable. Les biologistes et les psychologues prétendent, d'autre part, que le temps organique s'écoule plus lentement chez un être jeune que chez un être vieilli. Mais, ces variations faibles ou confuses, diffi-

cilement appréciables ou imperceptibles aux sens, restent encore ignorées de la plupart des hommes qui ne conçoivent même pas la possibilité de différenciations de temps, parce qu'ils n'en possèdent aucune expérience visuelle, parce qu'ils n'ont jamais eu l'occasion de comparer la diversité des aspects qu'un même phénomène reçoit de deux ou plusieurs durées inégales. Seule, l'imagination de l'instrument cinématographique rend possible cette comparaison d'effets visibles de la pluralité, la mobilité, la relativité, du cadre où s'ordonnent et se mesurent les successions.

A l'actif du cinéma, il faut donc ajouter que le procédé, comme microscopique, du ralenti et le procédé, comme télescopique, de l'accélééré, nous aident à abandonner la foi simpliste en l'existence quasi matérielle d'un temps unique et rigide, confondu avec le temps terrestre ou sidéral. Comme l'espace, le temps n'a d'autre réalité que celle d'une perspective, dans laquelle nous apparaissent, non plus les phénomènes approximativement simultanés, qui créent la perspective spatiale, mais les événements distingués les uns des autres comme successifs. Selon la durée attribuée à ces événements et à leurs intervalles, la perspective temporelle admet, elle aussi, tous les raccourcis, tous les allongements. Toutes les formes de cette perspective peuvent être également exactes, chacune à sa mesure, mais aucune d'entre elles n'est absolument vraie. Demander si le temps terrestre est plus ou moins vrai que le temps biologique, cela n'a guère plus de sens que de demander si le ciel rose du couchant est plus ou moins vrai que l'azur du midi. Soutenir que les aspects d'une germination que l'écran nous montre dans un temps ralenti sont plus faux que les apparences de la même germination, vue dans le temps du calendrier, cela revient à affirmer qu'un timbre, d'être regardé à la loupe, devient un faux timbre.

Sans doute, si les magnifiques ressources — non seulement documentaires, mais aussi dramatiques — du ralenti et de l'accélééré n'étaient pas employées de façon si regrettamment exceptionnelle dans les films destinés au grand public, les spectateurs perdraient plus vite ce préjugé de méfiance à l'égard de la représentation la plus originale de toutes celles que le cinéma nous a jusqu'ici apportées : la représentation de l'univers agrandi ou diminué *ad libitum* dans sa dimension de temps.

Cependant, même les films spectaculaires jouent, plus ou moins discrètement et insciemment, de la faculté cinématographique de modifier la durée. Sinon chaque plan, du moins presque chaque séquence possède son rythme particulier. Ce n'est pas le même temps qui règne dans toutes les cellules d'espaces différents, que figurent les images. Sinon chaque cellule, du moins plusieurs groupes de cellules se trouvent présentés comme autant de particularités, non seulement d'espace, mais aussi de temps. Dès qu'il y a eu ou qu'il y a déplacement de l'appareil de prise de vues, la perspective espace change, et il est rare, à l'observer soigneusement, que la perspective temps n'en subisse aussi quelque modification.

Si on ne voit pas toujours une variation de temps accompagner chaque variation d'espace, c'est que les mouvements de l'appareil enregistreur ne peuvent s'accomplir que dans des limites restreintes de distance ou de vitesse. Et la variation de temps reste insensible. Par contre, la latitude des rapports d'accélération ou de ralentissement s'avère suffisante pour montrer que le temps cinématographique consomme de l'espace, en raison directe de sa vitesse, si on le considère dans son propre système d'espace-temps, et en raison inverse, si on l'inscrit dans l'espace terrestre, en mètre de pellicule enregistrée. Il existe donc des relations d'équivalence entre les valeurs de temps et celles d'espace. Les astronomes qui calculent couramment les distances en années sont habitués à cette commutativité où le temps devient espace et réciproquement, où le temps est absorbé par l'espace et l'espace par le temps, où il n'y a plus qu'espace-temps. Le cinéma nous offre une expérience qui, si elle n'explique guère le mystère de cette unité, le résume très simplement dans cette trajectoire qu'il faut trois fois moins longue et dans cette pellicule qu'il faut trois fois plus longue, pour fabriquer un temps trois fois plus lent.

Le temps n'est pas plus uniforme à l'écran, que l'espace n'y est homogène, et la projection de tout film présente une série d'espaces-temps qui, d'abord, diffèrent les uns des autres de façon discontinue, mais dont chacun peut aussi varier continuellement dans ses propres limites. L'espace-temps cinématographique est donc un complexe irrégulier, fait de nombreuses petites continuités juxtaposées, mais entre lesquelles le passage d'un jeu de références à un autre va rarement sans hiatus. Il s'agit d'un ensemble fonctionnellement discontinu, qui, par ce caractère, s'oppose essentiellement à la conception invétérée, selon laquelle l'espace et le temps doivent absolument, de par leur fonction qui constitue leur seule nature, être continus.

Or, les travaux des physiciens ont récemment imprimé une nouvelle orientation à la philosophie scientifique, qui admet maintenant la notion d'un espace-temps non homogène, à structure granulaire ou cellulaire, c'est-à-dire discontinue. Au jugement de la philosophie classique, abstraction de l'expérience quotidienne, à l'appréciation du sens commun, résidu et germe atavique de cette vieille philosophie, ce morcellement hétérogène de l'espace-temps ne peut paraître qu'une absurde chimère, puisqu'il ne correspond à aucune observation courante, à aucune utilité pratique. Cependant, le cinéma apporte tout à coup des images nous permettant de voir comment les choses peuvent apparaître dans un espace-temps irrégulier et fragmenté, qui ne prétend d'ailleurs pas figurer fidèlement les espaces-temps des relativistes et des microphysiciens, mais qui nous rend concevable ce type de cadre spatio-temporel. Non seulement un tel cadre nous devient ainsi pensable mais, à y réfléchir, nous sommes obligés de reconnaître qu'il est d'un réalisme plus fin, qu'il s'adapte d'une façon plus précise aux mouvements de toute vie extérieure et intérieure.

Ce n'est peut-être pas que le public se rende généralement compte de la transformation radicale, que le cinéma propose, des deux instruments primordiaux — l'idée d'espace et l'idée de temps — qui servent à penser presque toutes les autres idées. La manière dont le cinéma enseigne, n'est jamais bien dogmatique et, ici, elle reste particulièrement implicite. Le film ne fait jamais que fournir une autre expérience visuelle de la nature, dont le spectateur a seulement à recueillir des suggestions, comme il en recueille de sa vision directe du monde, dont il mit fort longtemps à tirer au clair et à construire un mécanisme. Mais, à force de suggestions de cette seconde vue, il est fort improbable que l'esprit humain ne finisse pas — et d'abord inconsciemment — par assouplir et compliquer son schéma d'univers, en synthétisant l'espace-temps et en analysant celui-ci en espace-temps multiples aux valeurs différenciées, variables et relatives.

Ainsi, au-dessous même du niveau des grands axiomes logiques, l'influence des images animées atteint les catégorisations rationnelles le plus profondément enracinées, dont elle entreprend patiemment et presque traîtreusement la réfection. Et cette action vulgarisatrice du cinéma n'est certes pas inutile à la récente philosophie transrationaliste, pour l'aider à s'affirmer valable au-delà de la simplicité et du fixisme primitifs du rationalisme classique.

Cependant, de l'apparition du temps variable, la logique reçoit aussi un coup direct, dans l'expression temporelle de son grand principe d'identité, qui pose que le même phénomène occupe toujours la même durée. Pour être complètement réalisée, l'identification exige la coïncidence non seulement dans l'espace, mais encore dans le temps. Et la condition peut être clairement remplie, pourvu que l'observation et la production du phénomène se situent dans des rythmes de temps dont le rapport apparaisse constant, comme c'est le cas quand on opère ordinairement dans le champ terrestre. [Mais, à l'écran, la cinématographie du même mouvement de chute de la même feuille morte, enregistrée simultanément à des cadences différentes, dure huit secondes comme elle en dure aussi vingt-quatre ou huit cents. Est-ce le même phénomène que le film nous montre deux ou trois fois, ou sont-ce des phénomènes différents ?

D'après le principe d'identité, il s'agit de phénomènes différents, et, en un sens, cela est vrai. Selon un jugement plus réaliste, il s'agit du même phénomène, et, en un sens, cela est vrai encore. Seulement, si on se demande lequel de ces deux verdicts est plus vrai que l'autre, lequel est vraiment vrai, il n'y a plus de réponse possible *.] La vérité, c'est qu'à la fois, c'est et ce n'est pas le même phénomène. Ce phénomène est, à la fois, lui-même et deux ou trois ou dix autres, autant d'autres qu'on voudra bien se donner la peine d'en fabriquer. Il distend le principe d'identité jusqu'à l'éclatement, jusqu'à la disparition.

* « Cinéma, expression d'existence », *Mercur* de France, n° 1045, 1^{er} septembre 1950.

Sans doute, un lien dans le genre du principe d'identité reste indispensable dans le monde de l'écran, comme procédé essentiel de toute connaissance ; mais lien atténué et élargi, qui, s'il étire moins rigoureusement, embrasse davantage, et qui n'est autre que le principe aîné de ressemblance ou d'analogie, organisateur de la pensée visuelle préverbale.

En général, d'ailleurs, l'identité n'est qu'une invention de géomètres, et, dans le monde réel aussi, on ne connaît jamais, en fait, que des ressemblances plus ou moins imparfaites. Le cinéma nous rappelle seulement que, vraiment, nous tablons continuellement sur des analogies. Il nous rappelle que l'analogie est le premier mode de l'intelligence et le plus fertile en compréhension, souvent d'autant plus fertile qu'il est utilisé de façon plus libre, plus lâche ; que l'analogie, injustement décriée par le fanatisme rationaliste, comme un acte primitif de pensée, un jugement enfantin et douteux, reste toujours l'acte primordial de pensée, le jugement par excellence et, somme toute, le seul possible.

Ainsi, de toute manière, l'influence du cinéma tend à introduire du jeu dans l'appareil du raisonnement, si raidi, si serré sur le modèle d'une logique elle-même si abstraite de l'expérience, et de l'expérience surtout du solide, que l'intelligence en venait à perdre contact avec la réalité, à ne plus savoir saisir, de celle-ci, le perpétuel mouvement. Assez curieusement, c'est aux spectres de l'écran qu'il revient de rappeler au réalisme une pensée qui, par excès de rationalisation, divorçait d'avec le réel. De ce divorce, depuis longtemps engagé, vient tout le malaise de la civilisation. Mais, des images animées s'illuminent dans la pénombre, et, à des foules de travailleurs standardisés, de dirigistes normalisateurs, de cerveaux et de sensibilités, orientés et contrôlés par tests, d'ergoteurs ahuris de preuves, ces images disent une parole de leur évangile : Qui veut trop prouver, ne prouve rien.

SORTIR DE SOI

Le temps spécial qu'on représente à l'écran peut aussi y être donné sous forme de temps inversé, lequel construit, du monde, les aspects probablement les plus déraisonnables qui soient. C'est pourquoi, sans doute, ces aspects sont communiqués au public bien plus rarement encore que ceux que fournissent l'accélééré et le ralenti. L'intransigeante foi rationaliste a jeté l'interdit sur ces images capables d'inciter au crime de lèse-raison.

Dans la réalité de l'écran, la figure d'un temps inversé, obtenue en inversant l'ordre de succession des phénomènes, renverse apparemment le sens de la causalité. Dans notre réalité, l'irréversibilité du sens du temps et de la causalité se présente comme un effet de la dégradation de l'énergie. Cependant, la physique statistique indique que cette prétendue dégradation n'est aussi bien qu'une dispersion de l'énergie dont les particules s'éparpillent, sans qu'il soit besoin de supposer à ce mouvement d'autre règle que l'absence de toute règle particulière. La quantité d'énergie reste la même dans l'univers, mais, au lieu de demeurer toujours groupée en paquets importants et bien mesurables, elle se désagrège peu à peu en miettes si fines et si disséminées qu'elles passent inaperçues et qu'on les croit évanouies.

Cette dissémination, cet évanouissement apparent, qui, rationnellement parlant, sont causes de la causalité, constituent néanmoins des effets de pur hasard. La causalité elle-même s'avère donc foncièrement, originellement, aléatoire. Et, à chaque instant, il se peut que, parmi tous leurs mouvements possibles, les grains d'énergie choisissent tout à coup la trajectoire qui les ramène à leur point de départ. C'est la chance unique, jamais exclue, de voir le monde, sans qu'il y faille la moindre cause, en regradation, en regroupement d'énergie, en explosion centripète, en implosion. Tel est le gros lot de la loterie universelle. Nous sommes, certes, peu destinés à le gagner, mais le cinéma nous permet au moins — grâce à l'inversé — de nous faire une petite idée de ce de quoi un tel jaillissement de miracles, une telle phase d'absurdité, peuvent avoir l'air.

Dans le sens de temps et de causalité, dans lequel nous sommes, le monde tend vers un état de répartition partout égale de son énergie, c'est-à-dire vers un équilibre parfait, vers un repos absolu. Par effacement progressif de toute différence, sur cette voie d'unification, la connaissance s'appauvrira de plus en plus et, enfin, il n'y aura plus rien à connaître. Simultanément, le nivellement des potentiels d'énergie diminuera toute activité jusqu'à l'inertie complète. Dans son uniformité et son immobilité achevées, ce monde représenterait alors assez exactement l'idéal, le paradis, des éléates, s'il ne devait en être tellement anéanti qu'on échoue à se l'imaginer.

Cependant, le grand instinct de paresse freine cette évolution vers le néant, en invitant chaque être à se limiter au moindre effort, chaque chose à se faire par la voie la plus aisée, afin de réduire le plus possible les déplacements et les transformations d'énergie, et d'en ralentir donc aussi la dispersion égalisatrice. Ainsi, à l'anéantissement du monde dans l'immuabilité, se trouve apporté un retard qui donnera peut-être le temps à la chance d'implosion, à la chance de résurrection, de se produire. Gratuitement, des univers meurent ou échappent à leur annihilation ; gratuitement, des étoiles se ternissent ou se rallument au ciel.

Une parenté apparaît entre cette actuelle évolution de l'univers vers un état d'unité et la longue orientation de l'esprit humain par un idéal statique. L'influence du milieu environnant, inconsciemment subie, consciemment exprimée, explique la prédominance de la conception éléatique ; explique la quête des lois simples et stables, réductibles en un système unitaire ; l'amour de l'harmonie, du rythme, de la symétrie, de tout ce qui se répète semblablement ; la croyance aux constantes ; la foi en des similitudes intégrales et perpétuelles, en un critère de vérité, fondé sur l'identité, c'est-à-dire sur l'unité et l'immobilité. La fin qui semble promise au monde physique, a été transcendée en modèle métaphysique, religieux, scientifique, social et politique. L'homme ne pressent que selon ce qu'il sent, ne pense que selon ce qu'il voit. Partout il rêve d'égalité, de communauté, de régularité. Si l'humanité n'est pas qu'un mot, pour elle, c'est, sans doute, une grande grâce de juger belle et bonne, d'aimer, sa mort, et d'y aller comme à sa forme de perfection.

Mais, le cinéma est un merveilleux appareil à nous sortir de nous-mêmes et du monde, dans lequel nous croyons vivre. Non seulement dans les aperçus les plus originaux qu'il offre, ceux dus à l'inversé, au ralenti, à l'accélééré, mais jusque dans les films les plus ordinaires, l'écran présente une figure d'univers comme exempt de la décrépitude égalisante, comme, au contraire, continuellement rajeunissant, parce qu'en incessant accroissement de sa diversité.

Cette diversité, l'appareil de prise de vues la constitue avec les aspects différents, qu'il recueille dans des espaces-temps différents, grâce à sa faculté de se mouvoir dans l'espace-temps et de mobiliser celui-ci. Ainsi, l'objectif exerce, pour notre compte, un regard extérieur à nous, qui va au loin, qui sort même de l'infini de notre espace et de notre temps, pour piéger des images, et cela de façon à en révéler beaucoup qui, même plus proches de nous, seraient restées invisibles à nos yeux. Dans une certaine mesure, d'autant plus appréciable que l'occurrence en est exceptionnelle sinon unique, le cinéma libère notre vision de l'assujettissement à la perspective égocentrique, au préjugé anthropomorphiste, dont la monotonie est aussi un nivellement, source de méconnaissance.

Décentrement du champ visuel et multiplication des points de vue incitent naturellement l'esprit à formuler de nouveaux jugements comme à en réformer d'anciens. Cela ne va pas sans rencontrer l'opposition des routines mentales, qui ont cristallisé en dogmes, rassemblé en doctrine, érigé en vérités divinement révélées, les modestes informations de la vision simplement humaine. Ainsi, à l'hostilité que tant de spectateurs témoignaient naguère à la recherche cinématographique de la variété, on pouvait mesurer leur lenteur, leur timidité, leur sclérose intellectuelle, leur soumission à l'habitude, leur traditionalisme, leur incapacité à sortir d'eux-mêmes et du vieil univers qu'on leur avait jusque-là appris. Et il n'est pas étonnant qu'il y eût, parmi les opposants farouches, beaucoup

*éléatique : l'homme se sentant par là
sujetté à l'habit, au lieu d'être autonome*

de personnes très cultivées, dont on cite encore les protestations comme fleurs de sottisier, puisque cette culture était toute de géométrie, de logique et d'art égocentriques, toute consacrée à la dévotion à la sainte mort universelle par harmonieuse confusion dans une immuable unité.

Sous ce jour, la photogénie du mouvement réapparaît comme une règle qui dépasse la technique artistique, comme une dérivée de la loi générale de connaissance. La rencontre n'est pas rare, dans laquelle nous nous trouvons avertis de l'utile, du nécessaire, par une impression de beau. La beauté que le cinéma accorde sélectivement à la représentation du mouvement n'est que l'appât, comme de volupté, qui conduit les créateurs de films à vouloir cette variété d'angles et de distances, de mobilisations des prises de vues, de cadences d'enregistrement et de rythmes de montage, grâce à laquelle nous renouvelons, nous étendons, nous multiplions notre connaissance du monde visible. S'il y a, au cinéma, un art de la mobilité, une recherche légitime de la plus grande différenciation des images, c'est qu'ils aboutissent à un enrichissement de la pensée ; c'est que celle-ci en devient capable de se représenter l'univers et de le comprendre, tel qu'il est vu par un auxiliaire dont le pouvoir de séparation et d'isolement, comme de synthèse et d'ordination, dans l'espace aussi bien que dans le temps, est très supérieur à celui de notre vision laissée à elle-même, réduite à ne pouvoir toujours se comparer qu'à elle-même.

Déjà, la science et la philosophie ont trouvé une prodigieuse fortune dans les images révélées par une autre instrumentation — lunettes astronomiques et microscopes — qui étend la visibilité à très longue et très courte portées d'espace. Mais, d'une part, cet appareillage et l'expérience visuelle qu'il permet restent directement réservés à un petit nombre d'officiants dont les communications ne pénètrent et ne convainquent le public que lentement, par des intermédiaires. D'autre part, si les grossissements télescopiques et électroniques peuvent porter la vue aux confins de notre espace et, peut-être même, l'en sortir, ils demeurent incapables de rien changer à la dimension temporelle ; ils sont comme aveugles au temps, et ce n'est qu'indirectement qu'ils ont pu nous avertir de ce que, dans leur extrême exploration de l'espace, le temps ne se comporte pas de la même façon qu'à l'échelle humaine.

Seul, le cinéma, non seulement vulgarise vraiment l'expérience de perspectives spatiales différentes de celles que l'œil humain sait construire, mais, ayant arraché l'observateur à l'espace habituel, transporte l'observation, comme par miracle, dans un rythme, voire dans un ordre de succession, différents, où l'on discerne des instants microscopiques d'un cinq-centième de seconde, où la rétine réalise la continuité visuelle des événements d'une année. Par le secours du cinéma, l'homme devient un monstre pourvu d'un regard innombrable, quasi ubiqué, perçant au besoin l'opacité et les ténèbres, changeant d'espace avec chaque foyer d'objectif, chaque position et chaque mouvement de la caméra ; d'un

regard qui voit le temps, qui crée la perspective dans le temps ; d'un regard qui ne sépare pas l'espace du temps, qui embrasse les espaces-temps dans leur unité, dans leur variété.

L'art déborde les beaux-arts. Toute esthétique exprime la manière dont une représentation peut correspondre au mieux aux formes essentielles de l'intelligence et de la sensibilité. L'esthétique constitue donc la première, la plus générale, des sciences ; elle donne le seul critère valable de vérité, dans l'équation platonicienne : Beau = Vrai. C'est en se laissant guider par une sorte très évidente d'esthétique que les Grecs tirèrent la géométrie de l'arpentage. Plus un ordre de connaissance est abstrait, plus facilement il se laisse diriger par l'esthétique, c'est-à-dire conformer à la symétrie qui se montre bien plus exigeante dans notre esprit que dans notre corps dont elle peut cependant procéder. Cette symétrie, organique et mentale, il faut bien la soupçonner d'être la mère Gigogne de toutes les harmonies, plus ou moins simples ou compliquées, plus ou moins approximatives ou précises, qui constituent, en dernier ressort, et l'objet et le système de la recherche de tous les savants, de tous les philosophes.

Dans tous les aspects mathématiques, une impression d'harmonie est une preuve de justesse, aussi sûre que la preuve par neuf en arithmétique. Comme un chef d'orchestre d'entendre une fausse note, les astronomes se sentent fâchés de découvrir une perturbation dans l'ordre qu'ils ont installé au ciel, et ils n'ont de cesse qu'ils n'aient traduit cette irrégularité en régularité, qu'ils ne l'aient accordée au concert des mouvements célestes. Newton pose l'égalité de l'action et de la réaction, et Lavoisier formule en équations les transformations de la matière. Paracelse enseigne la symétrie du haut et du bas, du grand et du petit, du macrocosme et du microcosme, comme Bohr voit, dans les atomes, de minuscules systèmes solaires, répétés à l'infini. Geoffroy Saint-Hilaire dévoile le planisme de la nature dans l'unité d'organisation de tous les êtres vivants, et Heckel admire la similitude avec laquelle l'évolution de l'individu reproduit à l'accélération l'évolution de l'espèce. Etc. etc. On ne se fie partout qu'à des équivalences, des accords, des homologies, dont le caractère esthétique est patent.

Sans doute, on sait aussi des faits qui ne trouvent place que difficilement dans ce tableau de l'univers, que l'intelligence compose selon l'esthétique de parité et d'équilibre, dont l'expression philosophique est le rationalisme. L'incommensurabilité de la diagonale et du côté d'un carré donnait déjà le vertige aux Grecs. On a dû renoncer à concevoir un calendrier embrassant toute la complexité des mouvements du globe terrestre. Dans la mesure où l'expérimentation devient de plus en plus précise, on s'aperçoit davantage que, seule, la grossièreté des observations, anciennes ou vulgaires, a permis de croire à l'existence de lois physiques, simples et exactes.

Dans tous ces cas et bien d'autres, la réalité inconnue des phénomènes semble protester contre l'uniforme rationnel, dont l'esprit humain prétend la revêtir. L'homme en aurait pu comprendre que la beauté d'ordre, qu'il trouve dans sa représentation des choses, c'est lui-même qui l'y met, au moins en bonne partie, après en avoir peut-être surpris quelques éléments dans la nature. Ainsi, un jeu de miroirs parallèles, réfléchissant innombrablement la même figure, rend pair ce qui est impair, et symétrique, ce qui ne possède aucune symétrie, et harmonieux par répétition, ce qui ne connaît aucune harmonie. Somme toute, cette esthétique de raison, qu'on loue tant dans la création, peut bien n'être encore qu'une illusion profondément anthropomorphiste, n'être encore qu'une perspective égocentrique.

Mais, l'homme répugne à se reconnaître trompé, serait-ce par lui-même. D'ailleurs, si erreur il y a, il faut avouer que l'erreur se montre serviable. Qu'importe aux marins de raisonner à tort et à travers sur la lune rousse ou la couleur du couchant, puisqu'ils prévoient le temps local moins mal que les météorologues. Qu'importe aux guérisseurs de déraisonner sur l'anatomie et la physiologie, quand ils soulagent des maux. Ce qu'il faut, ce qui est inévitable, c'est de raisonner dans un sens ou dans l'autre. Ainsi, le beau système d'organisation rationnelle passe outre aux faits rétifs, que des scrupuleux peuvent toujours se promettre de faire rentrer dans l'ordre, à crédit sur l'avenir du raisonnement.

Que l'arrangement rationnel du monde physique soit aussi un effet de la projection, à l'extérieur, d'une modalité du génie humain, on le pense plus volontiers encore quand on voit ce génie développer son extériorisation de façon devenue consciente ; quand on le voit aujourd'hui s'efforcer, ouvertement et même emphatiquement, d'ordonner, selon ses normes, des sphères de plus en plus vastes de phénomènes de plus en plus compliqués, non seulement dans le passé, le présent et l'avenir immédiat, mais par tranches de quatre, cinq ou dix années futures. Il faut admirer ce planisme économique, social, politique, voire moral, comme l'élan jusqu'ici le plus orgueilleux et le plus téméraire de la foi rationaliste.

Que la rationalité de ces domaines du réel, nouvellement voués à la rationalisation, soit plus ou moins un leurre, il n'y aura guère à s'en préoccuper, si la raison continue à s'y montrer un instrument utile, si l'expérience réussit. Et, dans une entreprise si vaste, si difficile, si hasardeuse à vrai dire, il ne faut même pas s'attendre à un succès immédiat : il faut admettre une période de tâtonnements et d'échecs initiaux. Mais, il se peut aussi que, poussé à ce point, le dirigisme s'avère finalement vain ou catastrophique ; qu'il soit paralysé par sa complexité ou qu'il paralyse l'objet de sa systématisation ; qu'il étouffe la vie dans l'excès d'ordre imposé, dans un réseau trop serré de contrôles et de répartitions. Quel que doive être le résultat — triomphe ou faillite — de cette tentative de conformer toute existence à l'esthétique rationnelle, l'individu en

éprouve, en tout cas, actuellement assez de gêne déjà, pour accueillir avec faveur tout antidote à sa saturation de logique, tout moyen d'échapper au mirage raisonné, devenu un fardeau de contraintes.

En se laissant profondément guider par l'esthétique, à travers mille détours d'intérêt commercial, le cinéma ne fait qu'obéir à la loi générale. Mais, cette esthétique du cinéma n'apparaît plus fondée, comme l'est l'esthétique rationnelle, sur la symétrie, la ressemblance, la répétition. L'esthétique du cinéma est, comme on l'a vu, surtout de diversité, de dis-symétrie, de changement, de dissemblance. Il est remarquable que la répétition d'une même forme, d'un même plan, produit dans les films un effet affaiblissant, ennuyeux, désagréable, alors que ce procédé constitue, à l'inverse, dans les autres modes d'expression, le principal moyen d'harmonie, de renforcement d'une signification, d'agrément. L'esthétique du cinéma présente un type exceptionnel, par lequel elle s'oppose au principe même de l'esthétique commune. Cela tient foncièrement à ce que cette dernière se trouve accordée à la perspective toujours égocentrique de la vision humaine directe, alors que l'esthétique cinématographique provient d'une perspective bien plus variée, à centres multiples et mobiles, donnée par la vision indirecte au moyen d'objectifs.

Sans doute, le spectateur tend à rapporter les données de cette seconde vue aux constantes égocentriques de sa vision ordinaire, mais cet effort même apporte surtout la conscience de la diversité, de l'instabilité, de la relativité des apparences ; la conscience d'un monde qui n'est plus le monde d'un seul regard, d'une seule mesure, d'un seul pivot.

En permettant à l'observateur de se situer hors de lui-même, hors de son espace et de son temps, le cinéma libère — plus qu'aucune instrumentation n'a su encore le faire — l'expérience, la mémoire, l'imagination, l'intelligence, de leur assujettissement millénaire au repère unique de la propre position, de la propre grandeur, de la propre durée et de la propre optique, de cet observateur. Un proverbe conseille de ne pas écouter, pour juger, un seul son de cloche ; il ne doit pas être plus sûr de ne regarder que d'un point de vue.

L'esthétique des images animées indique une forme d'intelligence, qui, si elle ne peut abandonner le mécanisme trop invétéré du raisonnement, raisonne en prenant, pour modèles de vérité, la dissemblance et la mobilité. Le principe fondamental est, ici, de non-identité, d'identité impossible, d'identité inexacte. Puisque toutes les formes sont des formes de mouvement en mouvement, si l'une d'entre elles prétend rester parfaitement égale à elle-même ou parfaitement égale à une autre, ce ne peut être que par imposture, par fausseté. En effet, personne n'a jamais vu deux enfants, ni deux arbres, ni deux maisons, ni même deux clous, réellement identiques ; personne n'a jamais vu un enfant, ni un arbre, ni une maison, ni même un clou, demeurer réellement identiques d'une année à une autre. Du point de vue égocentrique, sous le règne du principe d'identité, on

tient ces inexactitudes pour des erreurs plus ou moins négligeables, soit d'appréciation, soit de réalisation, dont le raisonnement fait, autant que possible, abstraction. Dans la perspective multiple du régime de non-identité, la prétendue erreur constitue une condition essentielle d'existence, un coefficient de réalité, dont le jugement tient compte et même principalement.

En se développant selon la logique de ressemblance, la pensée accumule les différences négligées, qui se multiplient les unes par les autres jusqu'à produire un écart tel qu'enfin la conclusion devienne évidemment fausse : fausse parce qu'impeccablement raisonnée ; d'autant plus fausse que davantage et mieux raisonnée. Ainsi, en tenant pour suffisamment semblables les hommes, les terrains, les blés, les saisons et les pains, on déduit et on calcule fort justement qu'il faut ensemercer tant d'hectares pour nourrir tel pays. Et, malgré l'harmonie de ce système rationnel, il est maintenant d'expérience courante que la soudure entre deux récoltes ne s'y fait pas. Ce système pêche par son principe même, qui est d'imaginer, d'introduire, partout, la stabilité et l'équation, et il pêche d'autant plus gravement qu'il s'enhardit à vouloir embrasser d'un seul tenant un plus grand nombre de facteurs, en passant outre à leurs variétés et variations individuelles.

L'autre esthétique, qui s'attache à la dissemblance, ne peut inspirer ou admettre que très peu de lois si générales. Par sa diversité, la vision cinématographique est particulariste, et ce particularisme enseigne, radicalement quoique très indirectement, la méfiance à l'égard des grandes conceptions unitaires, sommaires et téméraires, dans lesquelles l'esprit arrange les phénomènes avec moins de respect pour leurs caractéristiques individuelles, finement examinées, que pour son propre caractère personnel, raisonneur.

Depuis longtemps, les données visuelles directes ont cessé de nous étonner, parce qu'elles ont cessé de contredire l'ordre rationnel humain, auquel depuis longtemps elles se trouvent incorporées et dans la routine duquel elles ont, depuis longtemps, usé ce qu'elles pouvaient avoir d'indéquat à lui, de moins rationalisable ou d'irrationnel. Si les images animées nous réapprennent l'étonnement, c'est qu'elles nous apportent une infinité de perspectives construites d'abord par des objectifs en dehors de nos yeux, étrangères par conséquent à la perspective commune, profondément rationalisée, à la structure de laquelle ces apparences nouvelles ne parviennent pas, ou pas encore, à s'accorder entièrement. Ce n'est pas que tout soit irrationnel dans la représentation cinématographique, mais cette représentation pose des résistances et des limites à sa rationalisation qui reste de forme moins équilibrée et moins précise, plus conditionnelle et plus relative, voire contradictoire, et qui, par ces caractères, demeure plus proche de l'évolution de la donnée concrète.

Ce réalisme de l'esthétique et de la philosophie de l'imparité semble, ici, concerner surtout les aspects du monde extérieur, par opposition à l'idéal d'harmonie, d'unité et de repos, qui dirige la pensée raisonnante. Mais, si l'on songe à l'importance qu'on est venu à attacher, depuis les travaux cristallographiques de Pasteur, à l'imparité, à la dissymétrie, au déséquilibre, comme caractéristiques des éléments moléculaires constituant les organismes plus spécialement considérés comme vivants, on se trouve porté à penser que l'espèce de beauté et de vérité, qu'on découvre dans les images animées, peut aussi posséder des sources, des correspondances, plus profondément cachées dans le jeu intime des formes et des forces microcosmiques, dans le lointain dedans matériel et prématériel.

PÉNÉTRER EN SOI

Mais, sortir de nous-mêmes ; juger selon un coutumier différent de notre expérience la plus ancienne, la plus directe, la plus utile ; quitter la perspective dont nous sommes nous-mêmes le centre organisateur et rapporteur, nous-mêmes l'origine et la fin, incarnées et nouées en nous comme notre propre nombril, devenu aussi le nombril du monde, est-ce vraiment possible ? En multipliant, si remarquablement que ce soit, les points de vue de l'observateur ; en ajoutant, de façon aussi originale que ce puisse être, aux renseignements de la vision, les images de cinéma ne réussissent cependant qu'à modifier lentement, difficilement, l'esprit du vieil homme en mentalité d'homme peu à peu renouvelé. D'ailleurs, la sortie de soi-même est toujours illusoire. En fait, il s'agit, non pas de se fuir, mais de s'accroître, de s'étendre, d'acquérir, d'absorber, de faire entrer en soi davantage de données sur le monde extérieur.

Du reste, ce développement d'impulsion cinématographique se fait aussi en profondeur, dans l'esprit lui-même, qui découvre ou redécouvre certains de ses domaines plus ou moins oubliés ou ignorés, certaines de ses facultés reléguées ou demeurées dans la demi-conscience, vouées à une action déguisée. Sûrement plus que le renouvellement de la connaissance de l'univers concret, par dispersion et complication de la perspective égocentrique, ne mérite d'être appelé une sortie de soi, ce dévoilement de la vie de l'âme peut être justement considéré comme une entrée en soi.

L'habitude de la représentation cinématographique amène d'abord un assouplissement de l'armature logique de la pensée verbale, qui tient en sujétion la pensée visuelle et la puissante charge sentimentale de celle-ci. Ce premier relâchement du rationnel se multiplie par son propre effet, en permettant aux images mentales de déployer plus librement leur activité irrationnelle. Or, celle-ci se trouve, déjà et aussi, directement stimulée

par l'apport des images parues à l'écran, et elle peut ainsi venir dérégler plus profondément le raisonnement, en y introduisant toujours davantage de ses propres valeurs sensorielles et sentimentales.

Le cinéma constitue donc une machine à triple effet antirationnel. D'emblée, les images animées déroutent la pensée parlée dans sa logique formelle, en même temps qu'elles raniment la pensée visuelle et la confirment dans sa paralogique affective. Alors, affaiblie par les démentis du film, obligée de se défendre sur deux fronts : contre les images de l'écran et contre les images mentales suractivées, la représentation par mots n'assure plus si facilement sa suprématie sur la représentation préverbale, et la raison perd bien des chances dans sa perpétuelle lutte contre l'émotion dont l'envahissement signifie déformation, affolement, paralysie du raisonnement orthodoxe.

Si le premier caractère de l'espèce particulière de logique, qu'organise le film, est la réduction de la logique rationnelle à une manière d'à-peu-près, le second caractère est donné par l'imprégnation et la refonte de cet à-peu-près par la paralogique qui régit les associations visuelles et qui est, elle-même, très fortement influencée par la paralogique de sentiment. Un groupement d'images est, en effet, orienté concurremment et par sa teneur en données concrètes et par son pouvoir émouvant. Cette double orientation gouverne le découpage et le montage des films, c'est-à-dire la façon dont les différents plans sont prévus et assemblés.

C'est dans la suite des images d'un simple documentaire, où l'intérêt dramatique intervient au minimum, qu'on peut observer le mieux le procédé de la paralogique visuelle, qu'à la vérité, on rencontre rarement à l'état d'une pureté exempte de toute influence soit affective, soit rationnelle. Des associations d'images peuvent d'abord dépendre ainsi d'une contiguïté tout à fait occasionnelle dans l'espace ou dans le temps : la vue d'un étang succède à celle d'une église, ou parce que l'église se trouve réellement construite au bord de l'étang, ou parce que l'auteur, sans penser à plus, a tout bonnement laissé les deux plans dans l'ordre de succession immédiate, dans lequel ils ont été enregistrés au cours d'un voyage. C'est là le mode le plus banal d'association : juxtaposition non préconçue, où l'esprit ne peut venir qu'ensuite imaginer quelque principe de liaison.

Plus spécialement visuelle est l'association par ressemblance ou opposition de formes : la vue d'un filet que raccommode les mains d'un pêcheur appelle la vue d'une dentelle, à laquelle travaille une jeune fille; ou l'image d'un grand homme maigre se place auprès de celle d'une petite femme obèse, dans la foule d'un marché.

Très visuels encore et fréquemment employés en langage cinématographique sont les passages de la vue d'un ensemble aux vues de détail, par rapprochement, grossissement et isolement. Ces premiers plans ou gros plans peuvent ou venir préciser la représentation donnée par des plans

plus généraux, ou même se substituer à ces derniers qui se trouvent éliminés. Ainsi, les vues de quelques meubles, ustensiles et bibelots suffisent à caractériser la figuration d'une chambre, de tout un logis, dont il devient inutile de montrer le décor entier. La partie remplace le tout, et cette synecdoque constitue, dans la langue des images comme dans celle des paroles, le procédé dont dérivent la plupart des autres figures de style.

Dans un film dramatique, ces mêmes associations par contiguïté, par ressemblance ou antithèse, par grossissement et isolement du détail, ne s'établissent plus surtout en fonction de caractères plastiques, mais aussi, et souvent principalement sinon uniquement, selon la qualité d'émotion, portée par les images. En général, la continuité sentimentale prime la continuité visuelle, et des images disparates par elles-mêmes (cloches d'église, femme pleurant, hochet abandonné, petit mur bordé d'ifs, berceau vide, homme jetant une pelletée de terre) se trouvent suffisamment liées par la seule unité du sentiment (de deuil) dont elles sont chargées.

Comme l'indique déjà l'exemple précité, la coloration affective des images, en précisant leur signification, rend compréhensibles, donc permet, des séries de synecdoques extrêmement elliptiques. Et les éléments visuels de ces raccourcis reçoivent, de leur portée émouvante, à la fois un tel élargissement et une telle particularisation de leur sens propre, que celui-ci s'efface sous le sens figuré, sous le symbole sentimental. Poussée seulement davantage, cette symbolisation devient un véritable transfert de sens, lorsqu'un simple objet se trouve amené à représenter, de façon suivie, une personne, un destin, une collectivité, une époque. Par exemple (dans *La Roue* de Gance), le spectateur peut éprouver, par l'image d'une vieille locomotive, abandonnée sur une voie de garage, tout le drame, toute la misère de la vie d'un mécanicien que la cécité a privé de son métier. Si la vue d'une ferraille comporte tant de tragique, cela résulte du contexte, c'est-à-dire des relations de cette image avec une foule d'images antérieures. Ainsi, chaque film, comme de lui-même, tend à se créer son ordre personnel de transfigurations sentimentales, sa symbolique propre, dont les significations ne valent que dans ce film-là et non dans aucun autre.

Dans le film sonore, les associations de bruits ressemblent, par leurs types, aux associations visuelles. Les éléments auditifs s'unissent aussi entre eux, d'une part, selon leur caractère sensoriel, d'autre part, selon le courant affectif qu'ils provoquent chez l'auditeur. Et on retrouve, dans ces séquences, les liaisons de contiguïté et de ressemblance-dissemblance, la synecdoque et la symbolisation sentimentale, quoique sous une forme souvent plus simple. Cette simplicité, si elle traduit la moindre importance de l'ouïe par rapport à la vue, résulte aussi du peu d'efforts jusqu'ici faits pour le développement de la cinématographie des sons. D'ailleurs, toutes les représentations sensorielles s'assemblent, avec plus ou moins de complication, de cette façon qui constitue la paralogique de la

pensée préverbale et qui se laisse plus ou moins influencer par la logique rationnelle.

Comme le discours cinématographique, visuel et sonore, le rêve et la rêverie sont des tissus de pensée plus ou moins préverbale, plus ou moins échappée au contrôle rigoureux de la raison. Dans le rêve, ce contrôle rationnel se trouve réduit à peu près à rien; dans la rêverie, il est atténué, et la pensée verbale se prête docilement à suivre l'orientation sentimentale du flux des images mentales; dans le film, le dialogue — quand il y en a — s'efforce de mêler et d'imposer sa logique à la paralogique visuelle et affective des images cinématographiques, et il y parvient souvent dans une mesure un peu supérieure au degré de rationalité de la rêverie.

Dans l'irrationalité quasi pure du rêve, on rencontre au maximum les grossissements et les isolements d'images aux dimensions flottantes et incommensurables; les compatibilités incompatibles d'évidences contradictoires; les durées vagues ou fulgurantes ou infiniment paresseuses; les impressions d'ubiquité; les transpositions d'identité; les mélanges des effets et des causes, comme le déchaînement d'effets sans cause et de causes sans effet; les transferts sentimentaux de sens; les liaisons par contiguïté et par analogie, où s'exprime librement cette vie mentale profondément personnelle, qui, à l'état de veille, disparaît sous la cristallisation rationnelle. Tout l'onirisme visuel est d'images animées en continue évolution, où se fait, se défait, se refait sans cesse un monde de formes totalement inconsistantes, labiles et vaporeuses, un monde à l'état gazeux, dont les apparences obéissent d'abord aux souffles du climat sentimental de l'âme.

Le sommeil qui interrompt presque toutes les relations sensibles avec l'extérieur et qui engourdit aussi le mode d'activité spirituelle le plus extraverti, le mode raisonnant, abandonne la pensée à l'interprétation des sensations internes, à l'expression des tendances intimes de l'être, qui ne peuvent accéder suffisamment à la conscience éveillée, car celle-ci agit selon un autre ordre pour recevoir les messages du dehors, les comprendre, y répondre et tout subordonner à ce trafic.

Dans ses rêves, un dormeur figure donc son caractère, et non pas ce caractère superficiel, adapté, civilisé, de compromis entre les aspirations spontanées de l'individu et les exigences du milieu environnant, mais ce caractère profondément inné, sauvage — peut-on dire — et secret, qui souvent reste même inconnu de l'auteur des songes. Les rêves constituent ainsi l'expression sans doute la plus complète, la plus sincère, d'une personnalité; mais, il s'agit d'une expression irrationnelle, c'est-à-dire irréductible en termes logiques, inintelligible et plus déguisée que par les plus savants mensonges, au jugement de la raison. C'est parce qu'il ne les comprend pas, parce qu'il ne sait pas qu'ils le pourraient tout de même trahir, que l'homme raconte facilement ses rêves, ignorant cette

prudence dont Jamblique fit un précepte : Ne confie qu'à ton véritable ami ce que tu as vu en dormant.

Dans la rêverie qui est un état de demi-rêve, de demi-conscience, de demi-rationalité et de demi-désintérêt à l'égard du monde extérieur, la pensée s'organise seulement de façon moins exclusive selon les paralogismes d'ordre visuel et affectif, de façon moins intégralement fidèle aux instances profondes de l'âme, en un dosage à teneur variable de logique plus ou moins floue et de sentimentalité plus ou moins impérieuse. Si ce métissage, qui caractérise le style poétique, ne possède plus la sincérité abyssale du rêve, il reste encore loin du pudique dépouillement, de l'hypocrite attachement aux convenances sociales, dont se prévalent les expressions hautement rationalisées du moi. La rêverie traduit encore une part au moins du caractère profond de l'homme, une part au moins de ces tendances individuelles, plus ou moins refoulées, qui ne trouvent pas leur usure, leur satisfaction, dans un accomplissement extérieur et qui cherchent à s'éliminer en imagination.

On rêve surtout en poétisant ce que la discipline de la vie matérielle, raisonnablement ordonnée, interdit de faire et même de dire ouvertement. Mais, ces fantasmes dont la construction admet une certaine commune mesure logique ne sont plus de signification si irrationnellement verrouillée; ils peuvent être compris à demi-mot par de vastes audiences, et, parfois, ils se trouvent même bien avoir été conçus dans cette intention. Cependant, la poésie des professionnels à l'usage du public oscille toujours entre deux défauts : celui de rester trop générale, trop vague, en voulant combler les insatisfactions moyennes du plus grand nombre de lecteurs, et celui de devenir trop particulière aux besoins de l'auteur lui-même, lorsque celui-ci s'efforce de répondre à des déficits d'activité plus précis. Aussi, n'est-il guère d'âme si apaisée, d'esprit si peu imaginaire, que chacun ne tente au moins de se créer, dans la rêverie, une poésie spécialement et finement adaptée à ses propres désirs. Mais, aussi, quant à ces fantasmes-là, chacun éprouve qu'ils sont déjà beaucoup trop explicites et qu'ils doivent demeurer rigoureusement secrets ou apparaître comme d'humiliants aveux d'impuissance, comme de scandaleuses confessions de cette partie de soi, qu'il faut bien tenir pour honteuse puisque la raison sociale en condamne l'épanouissement.

Le type de pensée, dont le film véhicule les éléments de suggestion, constitue une rêverie provoquée, et ce que le spectacle cinématographique offre essentiellement au public, c'est bien une poésie de confection, mais caractérisée par une préfabrication beaucoup plus poussée que celle de la poésie littéraire.

D'une part, la majeure partie du travail, que le lecteur doit accomplir pour concrétiser les abstractions verbales en concepts sensoriels et pour dissoudre la logique du langage parlé dans la paralogique visuelle et affective, se trouve épargnée au spectateur de cinéma. Celui-ci reçoit

la substance poétique directement à l'état d'images dont les relations réciproques sont déjà fortement imprégnées d'irrationalité.

D'autre part, l'imagination figurée d'avance sur la pellicule s'impose comme un modèle si précis, comme un guide si impérieux, qu'elle ne laisse guère de latitude à l'imagination du spectateur pour accommoder personnellement cette donnée qui doit être ou acceptée telle que, à très peu de chose près, ou refusée. Et, sans doute, cette fascination rigoureusement orientée de la pensée peut être, pour certains esprits, moins favorable à l'établissement d'un climat poétique, que le large jeu d'interprétation et d'accommodation individuelles des mots en images. Cependant, en général, la poésie proposée à l'écran triomphe par la facilité qu'elle apporte, comme le plat tout cuisiné, dont la ménagère paresseuse, fatiguée, pressée, n'a ni à rechercher et préparer les ingrédients, ni à se rappeler ou inventer la recette. (...) *

* Dans le manuscrit de Jean Epstein ce chapitre comportait une suite (p. 133-139 du manuscrit) reproduite intégralement dans le chapitre « Le Délire d'une machine » de *Esprit de cinéma*. En raison de l'importance de ce « doublon », nous avons estimé préférable de supprimer ici les pages en question et de ne pas amputer, en revanche, le texte de *Esprit de Cinéma*. (N.D.E.)

Remarquable est la coïncidence dans le temps, entre le premier grand épanouissement du cinéma, encore muet, et ce mouvement d'idées qu'on appelait la Révolution surréaliste. De toute manière, les surréalistes prétendaient réhabiliter le rêve, considéré comme la réalité intérieure essentielle, et en marier l'usage, même dans la vie la plus ordinaire, à égalité d'importance, avec celui de la pensée extravertie. Avec véhémence, ils accusaient l'action, le système des faits extérieurs, de régner en usurpateurs tyranniques de trop droits sur l'esprit humain; ils dénonçaient l'injustice, le danger, la laideur, de l'asservissement de toutes les autres formes de la pensée, plus ou moins irrationnelles, à la rigueur et à la sécheresse de la forme logique; ils voulaient la révélation des profondes, riches et secrètes instances de l'âme, admises à s'exprimer librement pour créer d'homme à homme la plus puissante sympathie; ils attaquaient donc la culture classique, machine d'oppression, dont l'éclatement était nécessaire à l'évasion de la nouvelle poésie, surgissant aux limites de la conscience; et ils cherchaient un comportement, un langage, suffisamment insoumis aux contraintes de la raison pour que le psychisme foncier pût s'y concrétiser, se traduire au-dehors et devenir transmissible, en épuisant son besoin d'agir.

DÉLIRE D'UNE MACHINE

En somme, la révolution surréaliste se proposait d'instaurer un régime de vie en général plus poétique, plus affectif et moins logique, en évidente réaction contre le rationalisme de plus en plus agressif de l'organisation économique et sociale du monde moderne. Effectivement, tout peut devenir poésie, c'est-à-dire apporter un assouvissement sentimental par métaphore, un apaisement figuré de la créativité, dans une transposition du but direct, dans un dépassement de l'objet réel. Une intervention pour un chirurgien, un maçonage pour un maçon, n'importe quel travail pour n'importe quel ouvrier, peuvent constituer des actions poétiques, si, au-delà de l'utilité immédiate, leurs auteurs y trouvent la satisfaction d'un désir de renommée professionnelle, d'efficacité sociale, de thésaurisation ou de prodigalité en liaison finale avec une tendance sexuelle ou familiale, mystique ou combative. Plus étonnants que le détour du violon d'Ingres sont ces associations et ces transferts de sens, au bout desquels la poésie prend la forme d'une collection de timbres-poste dans la vie d'un monarque, d'une hybridation de roses dans l'existence d'un épicier. Cependant, en plus de telles cristallisations, un peu aberrantes quoique très répandues, la poésie rassemble ses manifestations les plus typiques, le plus généralement reconnues et utilisables comme telles, dans le domaine des beaux-arts.

Or, par un curieux mépris, ces surréalistes qui clamaient l'urgence de poétiser le règne humain, s'interdisaient — du moins en théorie — de le faire par la voie la plus frayée, celle d'un art, quel qu'il fût. Sans doute prévoyaient-ils qu'ils ne pourraient créer — comme cela est arrivé — qu'une littérature, une peinture, une sculpture, toutes hermétiques, à très faible rayon d'action directe, très peu capables d'arracher immédiatement la masse des esprits à l'orthodoxie rationaliste.

En vain, un bureau de recherches surréalistes s'efforça de découvrir et de développer d'autres moyens d'expression et de propagande plus efficaces. Si intéressantes, scandaleuses et même dramatiques qu'elles fussent, toutes les tentatives pour souligner la présence et l'importance de l'irrationnel en pleine routine quotidienne, ne touchaient qu'un public restreint, ne persuadaient qu'une élite encore bien moins nombreuse et enfin faisaient long feu. Et leur haine du gagne-pain, surtout du gagne-pain systématisé par la raison d'État, ou la raison tout court, détacha finalement les surréalistes du communisme, en les empêchant de voir que ce régime, avec le stakhanovisme, patronnait un dépassement des normes du labeur, entreprenait une héroïsation de l'ouvrier, introduisait, à une très grande échelle, la poésie dans le travail à la chaîne.

[On voit moins pourquoi les surréalistes furent si lents à reconnaître que l'instrument de dérationnalisation, dont ils rêvaient, existait parfaitement à portée de leur usage; et pourquoi, quand ils aperçurent enfin le cinéma, ils s'en servirent tellement à contre-sens, de façon tellement lit-

téraire et picturale, tellement artistique justement, que cet effort aussi échoua, à peine esquissé, étouffé par son ésotérisme *.]

Quelles représentations peuvent-elles, mieux que celles par images et bruits animés, constituer naturellement ce langage insoumis, parce qu'inapte, à la rigueur logique de la construction grammaticale, et langage pourtant universellement compréhensible, qu'Apollinaire se targuait de fonder? Où trouve-t-on, plus intimement unis que dans le spectacle cinématographique, l'action et le rêve, le rêve de l'action et l'action du rêve? Quelles figures de l'univers enseignent-elles, plus persuasivement que les figures de l'écran, la vie ubiqué, la fluidité perpétuelle, l'incommensurabilité foncière, la singularité absolue, l'irrationalité fine, sous la stabilisation et la simplification rationnelles des apparences? Ce « devenir ininterrompu de tout objet », que Breton s'évertuait à imaginer, le film le fournit tout imaginé dans des salles qu'Aragon, s'il y avait pensé, aurait saluées aussi comme des « bordels à rêver ». Car, comment concevoir une poésie qui soit mieux une poésie pour le plus grand nombre, une poésie pour tous, que celle dont la clientèle se compte par centaines de millions de spectateurs?

L'isolement de tout gros plan présente une sorte d'« objet surréaliste », c'est-à-dire d'« objet dépaycé », détourné de son sens et de son emploi communs, pour un sens et un emploi spéciaux, parfois concrètement très limités, parfois symboliquement très étendus, mais toujours en conformité avec le climat sentimental, avec la rêverie, suscités par le film. Cette tour d'ébonite, sombre et brillante, cette potence fatidique, ce monstre où va murmurer le destin, ce téléphone, immense et encore silencieux, dont un personnage du drame et mille spectateurs attendent le choc de justice ou d'injustice, de bonheur ou de misère, d'amour ou de haine, n'apparaît-il pas comme le type des « objets à fonctionnement symbolique » de Dali et des « ready-made » de Duchamp, fixateurs et révélateurs de pensées et de sentiments difficilement formulables dans leur complexité confuse, matérialisations préconçues ou tout à coup surgies, faites d'avance ou nées toutes faites, auxquelles adhère soudain un monde de désirs et de craintes?

Parce qu'il est vu comme dans un rêve, ce téléphone devient une floraison de vingt transferts de sens, déclenche un délire d'interprétation. Sans doute, il n'est pas de philosophie, pas de science, pas de discours, pas de jugement, pas de compréhension, pas de récit, pas de souvenir, pas de sensation, qui ne soient essentiellement paranoïaques. L'interprétation est le mode universel de connaissance; la paranoïa est le type même du fonctionnement de l'esprit et des sens. Un degré moyen et très généralement répandu de paranoïa logiquement ordonnée constitue ce qu'on appelle le point de vue objectif. Une plus grande richesse d'interprétations, plus personnelles et moins soumises à l'ordre rationnel, carac-

* *Esprit de cinéma*, chap.
« Le Délire d'une machine ».

térise les inventeurs, les poètes, les créateurs et les dominateurs de toute espèce, qu'on tient pour des génies ou pour des fous, selon qu'ils réussissent ou échouent dans leurs entreprises.

L'œuvre surréaliste devait éveiller et stimuler le délire d'interprétation le plus original, le plus émancipé, le plus capable d'exprimer l'âme profondément et entièrement. Il s'agissait d'offrir à chacun la découverte de son propre génie et de sa sincérité foncière, en convoquant au for intérieur la pensée des limbes : les représentations préverbales avec toute leur puissance d'émotion et toute leur liberté d'analogie. Plutôt que de faire de la poésie pour tous, le but se trouvait être de montrer à tous que tous avaient leur génie, que tous étaient poètes, que tous entendaient aussi en eux la voix d'un autre bon sens que celui de la raison; que tous portaient aussi en eux la vie d'un autre monde que celui de la réalité extérieure.

Réaction assurément justifiable, qui voulait accorder à chacun la liberté primordiale — celle d'être pleinement lui-même — en activant la fantaisie individuelle à sa source dans l'esprit. Mais, campagne conduite presque uniquement par et pour des intellectuels subtils, avec des moyens proportionnés à cette minorité et d'autant plus faibles que toujours statiques : tableaux sybillins, opuscules de petit luxe, épouvantails de carton, de fer-blanc et de ficelle, dont la menace semblait surtout dérisoire, encore si on s'en apercevait. Pour troubler la raisonnante ignorance d'un peuple civilisé, pour faire sortir de son lit logique la paranoïa d'une foule, dressée à s'oublier elle-même dans la vénération d'un déterminisme extérieur, il aurait fallu des objets surréalistes de la taille, du dynamisme et de la mystérieuse extravagance des comètes d'autrefois, aujourd'hui apparemment incorporées à l'ordre mathématique.

[Mais, la machine cinématographique entreprenait, sans même qu'on y prît garde, pour son propre compte et de façon plus complète, plus prudente, plus efficace, de rénover et de revigorer la paranoïa, de la libérer du joug syllogistique, d'apprendre ou de réapprendre à l'humanité l'usage de la faculté poétique.] *

D'abord, comme il était nécessaire dans l'habitude de desséchante rationalisation des esprits, le cinéma alla beaucoup plus loin, dans la préconfection de la poésie, que les « ready-made » surréalistes ne pouvaient le faire. En effet, ce que le cinéma présente aux spectateurs, pour déclencher chez ceux-ci la création et la satisfaction poétiques, ce n'est pas une énigme immobile et compliquée — peinture ou statue — qui, à cause de sa difficile interprétation et de son inertie, ne réussit guère à amorcer et à polariser une rêverie, que chez des sujets particulièrement disposés, déjà inquiets, déjà enclins à délirer d'eux-mêmes ou à la moindre occasion; chez des sujets qui n'ont pas grand besoin d'être soignés, parce qu'ils se soignent de leur propre initiative. Ce que l'écran offre, c'est

* *Esprit de Cinéma*, chap.
« Le Délire d'une machine ».

une suite ininterrompue d'images simples et continuellement mobiles, qui, par leur interprétation facile, trouvent tout de suite une résonance dans la mentalité du spectateur, et, par leur mouvement et leur diversité, entraînent automatiquement un flux de pensée préverbale, à caractère plus ou moins onirique. Et cela, même chez des sujets qui, avant ou après la projection, se montrent à peine conscients de leurs représentations visuelles et de l'embarras de leur tréfonds sentimental; même chez des sujets presque exclusivement préoccupés de leur activité extérieure, absorbés par une règle de vie, endurcis dans une règle de réflexion, strictement rationnelles; donc, chez des sujets, à qui une éducation ou rééducation poétique est d'autant plus nécessaire qu'ils peuvent être moins réceptifs, d'abord, à ce traitement.

En vérité, tout le monde a toujours été capable d'enchanter un moment de loisir ou d'ennui, en imaginant l'exaucement de ses vœux les plus chers et les moins réalisables. Cependant, pour la plupart, ces fantasmes sont toujours restés brefs, secs, monotones, comme de simples résumés d'une trop abondante matière romanesque, qui ne parvenait pas à se faire figurer, qui demeurerait inépuisée. Paul désire faire fortune pour pouvoir épouser Marie, et il se sent un peu soulagé dans sa privation et son impatience, encouragé dans son espoir, lorsqu'il peut se représenter mentalement ce bonheur lointain et aléatoire. Mais, au bout de quelques minutes ou seulement de quelques secondes, l'amoureux se trouve à court d'invention, à court de résurrections et de recombinaisons de souvenirs, à court d'images pour habiller cet avenir d'une apparence de réalité, sinon toujours la même, qui bientôt cesse d'intéresser et de satisfaire.

Or, un film montre la magnifique habileté, le courage indomptable, la glorieuse passion, avec lesquelles un garçon réussit à se faire une situation éminente, qui lui permet — au dénouement de mille péripéties dont le déroulement dure une bonne heure — de s'unir à une jeune fille élue. Ainsi, Paul reçoit soigneusement développée, constellée de détails charmants et de merveilleuses fioritures, la rêverie dont, à quelques différences près, facilement négligeables ou adaptables, il avait justement un urgent besoin, mais qu'il ne savait, lui-même et seul, que pauvrement et brièvement ébaucher. Non seulement Paul consomme d'abord avec avidité, sur place, ce poème visuel pour guérir la plus vive faim de son âme, mais encore, plus tard, il lui souviendra et lui ressouviendra des passages les plus adéquats à son appétit, pour les ruminer, les conformer minutieusement à son roman personnel, les recréer dans l'amalgame très enrichi de ses délectations moroses.

Chez tous les spectateurs, le cinéma découvre et développe une réceptivité et une créativité, qui constituent le génie poétique. Génie, non pas

tout à fait obligatoire et gratuit, comme le souhaitaient les surréalistes, mais génie, en tout cas, à très bon marché et un peu plus que facultatif.

Ce génie est en fonction de la pensée préverbale, visuelle et analogique, qui a été activée et libérée dans la conscience. Cette pensée se montre très riche en interprétations très larges, qui apparaissent capricieuses et absurdes à la raison, tant que celle-ci n'en a pas découvert le principal procédé : par sympathie et antipathie, par parenté et transfert de sensations et de sentiments. Ainsi, les surréalistes ont-ils pu dire que le génie est à la portée de tous les inconscients. Et l'écriture automatique, dictée par l'inconscient ou le subconscient, se trouva alors proclamée le meilleur truchement pour faire apparaître intact, à la claire connaissance des hommes, leur génie, trop souvent submergé bien que toujours virtuellement présent.

Cependant, l'écriture est une forme verbale, c'est-à-dire fréquemment une expression déjà très indirecte, une traduction, des représentations qui surgissent de la subconscience, non pas tellement comme mots, que comme évocations d'impressions sensorielles et affectives. Et il est difficile d'admettre que, dans la conversion des images mentales et des climats sentimentaux en signes verbaux — opération complexe, comportant notamment le choix entre un grand nombre de symboles — la critique rationnelle puisse ne pas intervenir, puisse laisser intégralement subsister le prétendu automatisme de la notation écrite.

La constitution d'un plan cinématographique est, en un sens, une œuvre plus directe et plus libre que celle de la formation d'une expression verbale. L'image de l'écran peut rester beaucoup plus fidèle à l'image mentale de l'auteur, qu'elle reproduit dans la même catégorie — visuelle — de représentations. L'image de l'écran peut grouper à volonté des éléments plastiques, pris parmi les modèles de la nature ou créés d'après les modèles de l'esprit, de manière à calquer l'imagination humaine, tandis que l'expression verbale ne peut guère se servir que de mots déjà existants, dont les significations, nettement préétablies, ne conviennent souvent que très imparfaitement à la désignation d'une pensée profonde.

Mais, d'une autre façon, l'importance du travail technique, que nécessite la reproduction cinématographique d'une image mentale, fait obligatoirement intervenir l'opération du raisonnement dans une plus large mesure que lorsqu'il s'agit de coucher un rêve sur du papier. Produit artificiellement et rationnellement recomposé à travers le scénario, le découpage, les interprètes, les décors, l'éclairage, le costume, le maquillage et mille trucages, un film à grande ou petite mise en scène — même s'il est dirigé par un auteur surréaliste — se trouve encore fort loin de pouvoir constituer un système d'écriture automatique, de pouvoir publier une reproduction non critiquée de l'imagination d'un homme. L'authen-

tique capacité de surréalisation, le vrai génie inconscient et automatique, que manifeste le cinéma, sont ailleurs : inhérents à l'instrument lui-même.

Le chapitre : « Le merveilleux réel » (pages 154 à 179 du manuscrit d'Alcool et Cinéma) a été repris dans Esprit de cinéma intégralement sous le titre « Délire d'une machine ». Le chapitre : « Rapidité et fatigue de l'homme spectateur » (pages 180 à 188 du manuscrit) a été repris intégralement dans Esprit de cinéma sous le même titre, à l'exception de la conclusion suivante ajoutée dans Alcool et Cinéma.

Ainsi, il y a au moins deux explications fondamentales au succès actuel du cinéma. Succès auquel on ne pourra prévoir de déclin que lorsqu'un déroutement du progrès humain aura rendu inutiles les remèdes à l'actuelle tendance irréaliste et schizophrène par abus de la raison. Sans doute, des signes d'une déviation et d'un freinage apparaissent et la réussite du cinéma en est un des plus nets. Mais, ce n'est pas que déjà le revirement soit accompli, ni le grand œuvre cinématographique achevé.

Depuis longtemps on connaissait et on utilisait un groupe de moyens autres qu'artistiques, pour assoupir et défatiguer l'intelligence raisonnable, pour exalter le génie analogique et sentimental, qui surgit du subconscient. Parmi ces moyens, dont le point d'application est purement physiologique et qui développent ensuite une action stupéfiante sur la raison et stimulante sur les instances affectives, l'alcool est le plus répandu. L'ivrogne qui se heurte à un réverbère, qui lui fait des remontrances, qui engage une longue discussion avec lui, qui finit par l'insulter avec violence, surréalise assurément cet obstacle, conçu comme un être malveillant, un responsable de malheurs présents et passés, un symbole de toutes les contraintes, de toutes les injustices, qu'un ordre exécré impose à la vie. Par une pudeur qui résista à tout leur appétit de scandale, les surréalistes n'osèrent guère prôner l'intoxication alcoolique, qui crée pourtant un des états mentaux où l'homme éprouve le plus facilement une confusion parfaite de l'action extérieure et du rêve intérieur. La Révolution surréaliste s'accomplit, pleinement et quotidiennement, par et pour d'innombrables buveurs, dans le monde entier.

L'ivrogne, qui adresse des injures à un réverbère, agit certes en poète, en poète entièrement possédé par son inspiration. Si notre morale nous a appris à moquer un tel délire, à le mépriser, on sait des peuples qui le respectent et qui le tiennent pour sacré. D'ailleurs, il n'est pas besoin d'une ébriété si poussée pour constater la surréalisation introduite par

ALCOOL ET CINÉMA

l'alcool qui ne mène pas nécessairement à prendre des bornes pour des bêtes fauves. Longue serait l'énumération des talents réputés — écrivains comme Baudelaire ou Poe, philosophes comme Nietzsche, mathématiciens comme Hamilton — qui éprouvaient qu'un certain degré d'ivresse constituait une condition favorable à l'invention artistique ou scientifique. Cela, quelle que fût l'origine de cette ivresse, mais l'alcool restait le plus sûr et le moins coûteux, le plus généralement disponible et relativement le moins nocif, des moyens de s'enivrer.

Banalement, l'homme boit « pour noyer ses chagrins », c'est-à-dire qu'il cherche à guérir une gêne, une irritation, une dépression, dues à des insatisfactions plus ou moins nombreuses et graves, en demandant à l'alcool une stimulation des tendances instinctives et affectives. Celles-ci envahissent alors l'imagination, l'activent, la dominent, l'organisent en rêveries hallucinantes, où le buveur peut trouver l'illusion de se venger de l'adversité et même le courage de saisir réellement un fruit défendu. Dans l'ivresse, la représentation logiquement ordonnée et critiquée, subordonnée aux relations avec le monde extérieur, est affaiblie, troublée, parfois annihilée, au profit d'une représentation gouvernée par les analogies de sentiment et soumise à répondre absolument aux besoins des passions. Si les hommes ne se sentaient pas si bridés par l'organisation rationnelle de leur vie quotidienne et si tyrannisés par la nécessité de conformer la plupart de leurs pensées à ce même ordre raisonné, ils ne se trouveraient pas si enclins, parfois si obligés, de boire pour déclencher et développer en eux un onirisme reposant et consolant, un état de violente poésie.

Dans un but analogue, des créateurs font appel à l'alcool, pour arracher leur esprit à la routine de ce fonctionnement déductif qu'impose la civilisation, et qui, dans la mesure où il peut assurer une critique rigoureuse et une démonstration parfaite, peut aussi s'opposer à toute invention. Des artistes, des savants, des philosophes demandent à l'intoxication alcoolique un relâchement du contrôle rationnel de l'intelligence et l'acquisition corollaire, par la pensée, d'une démarche plus fantaisiste, autorisée à puiser, comme au hasard, dans un riche tréfonds, jusqu'alors inconnu de la conscience, des rapprochements inattendus, des intuitions novatrices, dont le caractère de découverte consiste essentiellement en ce que rien de raisonnable ne les justifie d'avance. Sans doute, tous les inventeurs n'éprouvent pas, ou n'éprouvent pas à un égal degré, le besoin d'accroître artificiellement l'apport analogique de leur subconscient. Celui-ci peut être spontanément suffisant et, même, si actif qu'on ne puisse le soustraire à la plus stricte censure logique, sans risquer de le voir s'épanouir en folies inutilisables. Mais toutes les particularités n'empêchent pas la règle : les productions les plus originales de l'esprit sont toujours œuvres de délire. Et, chez bien des individus, cette

paranoïa ne peut atteindre une bonne originalité créatrice qu'avec le secours d'un moyen d'ivresse, inhibant le raisonnement, excitant les survivances d'impressions et d'émotions, légitimant tous les enchaînements de sympathie, de ressemblance, de voisinage.

Aussi bien dans l'ivresse commune que dans l'intoxication recherchée par certains intellectuels, l'alcool agit — comme agit le cinéma — en aidant les paranoïaques faibles à se constituer le délire qui leur est un besoin. Ainsi, on peut considérer que l'alcoolisme aussi remplit une mission « historique » ou « providentielle », de même, d'ailleurs, que le font probablement, chacune à sa façon, toutes les maladies. Et il semble inutile d'insister sur l'état d'imprégnation alcoolique auquel est arrivée l'humanité, notamment dans le monde civilisé, et dont une abondante littérature, tant romanesque que médicale, ne cesse de dépeindre les effets.

Si, parmi ces effets, il y a des exemples de ravage, dont profitent les doctrines de tempérance, il faut bien reconnaître cependant qu'ici comme ailleurs, partout et toujours, ce que d'ordinaire on appelle un mal, se trouve inscrit et compensé dans une finalité plus générale, dans une nécessité, que d'ordinaire on appelle un bien. Le bienfait de l'alcool, c'est-à-dire son utilité, consiste à favoriser la production d'un délire d'interprétation irrationnelle, dans des mentalités dont presque toute l'activité consciente se trouve normalement assujettie au formalisme logique, à l'interprétation rationnelle. Celle-ci est aussi un délire, mais différent et, en quelque sorte, opposé, qui, justement appelle l'alcool comme guérisseur : guérisseur du besoin et de l'incapacité de rêver, dont souffrent les artisans et les victimes d'une civilisation qui se dessèche et s'étouffe de son propre progrès et qui menace de devenir invivable en avançant vers la perfection de son caractère rationnel. Ainsi, l'alcool a rencontré un succès qui n'est que la reconnaissance de l'efficacité de ce remède. Que les remèdes qui ne sont pas inopérants soient aussi des poisons, on le sait d'ailleurs et on n'y peut mais.

Exacerbé, l'onirisme alcoolique peut prendre des formes, trop publiées, de zoophobie hallucinée, de délire furieux. De tels cas existent, mais ils ne sont nullement exclusifs et ne doivent leur excessive renommée qu'à leur caractère pittoresque ou dramatique. En réalité, les délires suscités par l'alcool ne présentent aucune spécificité psychologique. Un aphorisme célèbre constate justement que chacun ne délire qu'avec ce que déjà il possédait en lui. Le furieux qui maîtrisait ses réactions coléreuses s'abandonne à son tempérament, comme le tendre, qui n'osait s'exprimer, se laisse aller à des pleurs et à des embrassements. De vieilles craintes enfantines ressurgissent et font apparaître des serpents ou des rats dans de vagues ressemblances, comme ressuscitent des bribes de tradition religieuse chez un athée et l'incitent à découvrir des miracles,

à proférer des actes de foi et de contrition. Il n'en va pas autrement dans le délire d'une fièvre infectieuse ou dans celui du réveil après une narcose ou dans n'importe quel cauchemar.

Semblable à tous les délires, à tous les rêves, le délire alcoolique donne un cours plus ou moins franc, plus ou moins symbolisé, à certaines tendances profondes de l'âme, aux manifestations desquelles, dans l'état normal, le contrôle de l'intelligence extravertie s'oppose. On connaît cette sincérité des ivrognes qui ne savent pas garder un secret et surtout pas celui de leur propre personnalité. Dix à quarante grammes d'alcool suffisent pour obtenir une psychanalyse éruptive, d'autant plus honnête que l'observateur se trouve généralement dispensé d'y intervenir par des questions.

Ce n'est donc pas une originalité non plus que l'onirisme alcoolique paralyse l'esprit critique, procède à des jugements hâtifs et téméraires, fondés sur une simple analogie et négligeant toutes dissemblances. Le profil d'un rocher rappelle un museau de chien, donc ce rocher est un chien. Ainsi pense l'ivrogne, mais de même ont pensé tant de peuples poètes qui ont créé ces légendes de moines pétrifiés, de trônes de granit où venait s'asseoir le diable, d'empreintes laissées dans le roc par des chevauchées fantastiques. Ainsi pensa encore le savant qui, dans un acte d'intuition et non de déduction, assimila la chute d'une pomme à la gravitation d'une planète.

Le rêve éveillé qu'introduit l'alcool est tout à fait banal dans ses deux plus importants effets constitutifs : émancipation de la personnalité refoulée et validation des jugements par analogie quelconque. Ainsi l'alcool forme une pensée qui se prête à suivre docilement tous les courants affectifs et qui crée une surréalité symbolique de sentiments-choses. L'action de l'alcool présente donc, avec l'action du cinéma, cette ressemblance générale, dans laquelle toutes deux tendent à sauver l'esprit de son asservissement à la raison et de son épuisement par la raison. Cette raison qu'on aperçoit ici double : raison actuelle des logiciens et vieille raison latente des moralistes, que la psychanalyse appelle surmoi. Mais, entre l'action de l'alcool et celle du cinéma, on voit aussi des différences tout à fait importantes.

D'abord, la nocivité physiologique de l'alcool, directe et durable, s'oppose à l'absence de tout effet immédiat du film sur la santé des spectateurs. La cirrhose du foie et d'autres dégradations organiques ont fourni un excellent prétexte au rationalisme intransigeant de la civilisation, pour prononcer l'interdit d'immoralité contre l'irrationalisme alcoolique. C'est un opprobre que la fausse mort de l'ivresse, mais on ne juge ni scandaleuse ni honteuse la vraie mort que provoquent tant de gourmandises ; c'est donc qu'il ne s'agit pas d'une condamnation au nom de la seule

hygiène, mais d'un verdict d'éthique, voire de politique, rationaliste, visant surtout à punir une contravention à leur système.

D'autre part, le buveur ne puise son délire que dans son propre fonds mental, auquel l'alcool, par lui-même, n'ajoute rien de neuf, tandis que le film apporte, au besoin de rêver du spectateur, une foule d'éléments originaux, un enrichissement spécifiquement cinématographique de l'imagination, des modèles de développement et jusqu'à de longues suites de tissu visuel et sonore, jusqu'à des rêveries déjà tout agencées dans le plus grand détail, que l'immense majorité du public n'eût jamais été capable de concevoir spontanément.

Sans doute, l'onirisme alcoolique, plus encore que les délires dus à d'autres stupéfiants, a marqué de son influence de nombreuses créations artistiques. Sans doute, a-t-il fait bien davantage, en s'installant à l'état chronique dans l'esprit, non seulement de certains intellectuels, mais d'une foule de demi-intoxiqués, dont l'émotivité reste accrue et dont la pensée garde une vive tendance à s'échapper de la voie logique en vagabondages de rêvasserie. On constate, certes, une modification alcoolique des mentalités, dans le sens d'une romantisation qui travaille à désagréger leur solide conformation classique, mais il n'existe rien qu'on puisse justement appeler culture alcoolique, car l'alcool, s'il change la façon de s'émouvoir et de penser, ne fournit, à vrai dire, aucun objet nouveau d'émotion ni de réflexion. Le cinéma, par contre, en créant sa représentation particulière, visible et audible, d'un univers auparavant inconnu, jette une telle masse de données surprenantes en pâture à l'esprit que celui-ci ne peut les assimiler sans reconstruire profondément tout son édifice de connaissance.

Puisque l'alcoolisme se trouve aujourd'hui très répandu dans la plupart des pays civilisés, la propension à l'onirisme, introduite par cette intoxication, a dû faciliter l'adoption, par le public, du spectacle à caractère si nettement onirique, que proposa l'invention du cinéma. Dans la conjoncture où l'alcool et le film répondent au même besoin de l'être qui cherche à échapper à une rationalisation excessive, l'alcoolisme avait — depuis longtemps — frayé la voie à une certaine habitude de rêver les yeux ouverts, dont le cinéma a profité pour y greffer l'habitude de son propre système, beaucoup plus étendu, de rêverie.

Sans doute, la nécessité de quelque machine à faire rêver devenait si urgente à une époque où l'homme se trouvait, lui-même, transformé en machine à raisonner, préposée au fonctionnement de milliers d'autres mécanismes rationnels, que le cinéma eût bien pu se passer de tout précurseur sur le chemin de son succès. Sans doute encore, le cinéma s'adresse à une audience si vaste qu'elle englobe aussi nombre d'esprits que l'influence prédisposante de l'alcool n'a pas touchés directement. Sans doute enfin, les plus atteints par cette influence, les grands intoxiqués, ont contracté l'amour d'illusions si violemment satisfaisantes, qu'ils

jugent dérisoirement lénitives celles qui leur sont offertes à l'écran. Néanmoins, on peut estimer que, dans son action générale, soit immédiate sur les individus, soit d'entraînement des sujets indemnes par les sujets intoxiqués, l'alcoolisme a créé un climat mental favorable à l'exercice de la pensée onirique, qui est le mode de penser auquel le spectacle cinématographique fait appel et qu'ainsi, l'alcool a aidé à l'expansion du film.

Cette alliance de l'alcool et du film, en vue de propager le rêve éveillé, ne fut sans difficulté qu'au début du cinéma. Dès que le spectacle de l'écran se trouva quasi universellement adopté et qu'il eut créé sa propre habitude dans le public, un antagonisme apparut entre les deux moyens d'euphorie onirique. Antagonisme inévitablement né des différences entre les actions de l'un et de l'autre de ces deux moyens. Par l'abondance, la variété, la nouveauté, l'intrigante ou amusante plaisance de son apport culturel, par son inocuité physiologique, par son moindre degré d'obnubilation de la conscience, par sa promptitude à s'effacer, dès que besoin, devant la pensée extravertie et à laisser s'en rétablir immédiatement le plein exercice, la rêverie cinématographique s'est vite montrée d'un usage plus avantageux que celui de sa rivale éthylique. Et, bien qu'il fût suspect à la morale logique et, de ce fait, souvent injustement accusé ou d'abîmer la vue ou d'abêtir et de débaucher l'humanité, le film offrait bien moins de prise que l'alcool à une excommunication majeure.

Ainsi, le cinéma, encore qu'incapable de procurer ce voluptueux engourdissement des sens que dispense l'ivresse, acquit la grande faveur de cet immense public moyen, qui éprouve et réalise toutes choses moyennement; de cette multitude dont les insatisfactions et les désirs restent modérés, n'exigeant ni anesthésie profonde, ni frénétiques plaisirs de remplacement. Le tout-venant des refoulés banaux, dont une partie cherchait, ou pouvait être tentée de chercher, un soulagement dans un alcoolisme plus ou moins discret, s'adressa donc plutôt au spectacle cinématographique, remède non déshonorant, inoffensif, moins onéreux aussi. A l'intoxication alcoolique, il fallait adjoindre, et pouvoir substituer dans bien des cas, une thérapeutique plus fine, plus nuancable, moins destructrice de l'individu, de l'espèce et de la société. A cette nécessité, créée par la civilisation, la civilisation a répondu par l'invention et l'adoption du cinéma.

Si le cinéma ne peut jamais être un moyen de rêverie aussi agressif que l'alcool, il ne doit pas, non plus, sous peine de rester inopérant, proposer des fantasmes trop fades. C'est une erreur de s'imaginer que les films de propagande vertueuse puissent propager une vertu quelconque. Le désintérêt, sinon la répulsion, que le public manifeste à l'égard de telles productions, prouve leur inutilité. La difficulté, sinon l'impossibilité, qu'on éprouve à faire de l'art avec un sujet directement moralisateur, démontre que l'art n'est pas fait pour moraliser directement.

En effet, bien peu de gens, par exemple, brûlent d'une telle charité qu'il leur en reste beaucoup d'inemployée, dont l'âme soit en peine de se débarrasser en de généreuses imaginations. Et, si l'écran offre comme thème la bonté d'un homme donnant aux pauvres jusqu'à sa chemise, le public, qui n'a jamais ressenti le besoin d'en faire autant, n'adhère pas à cette représentation, parce qu'il n'en comprend pas le sentiment, et la moque ou s'y ennuit. Même si le réalisateur est parvenu à glisser quelques effets poétiques dans son œuvre, à moins que ce ne soit à propos d'un thème adventice et tout différent, cette poésie n'émeut guère : elle manque, et elle ne peut faire autrement que de manquer, son but qui est toujours essentiellement de pallier une insatisfaction de l'être. Or, on ne peut satisfaire un besoin qui n'existe pas.

Les désirs en excès, qui existent et en vue de la résorption desquels la rêverie cinématographique doit être conçue, sont, au contraire, de ces aspirations que la morale réprouve plus ou moins sévèrement et dont elle interdit ou limite les manifestations. Ce sont les films dépeignant les jouissances procurées par l'amour, la richesse, le pouvoir, l'orgueil, l'ambition, l'indépendance d'une supériorité individuelle, qui obtiennent le succès le plus facile, parce qu'ils permettent un assouvissement au moins imaginaire d'appétits instinctifs, réprimés et mal réprimés, toujours présents dans l'âme de tout public. Dans le semblant mental de satisfaction, qui leur est ainsi accordé, ces tendances anarchiques s'usent et s'apaisent pour un temps, cessent provisoirement de menacer de leur éruption l'équilibre individuel et l'ordre social.

Les films qu'on serait d'abord tenté de qualifier d'immoraux, à cause de leur sujet, se trouvent donc être, en fait, les seuls qui soient capables d'exercer une action moralisante, en affaiblissant des impulsions intérieures, en leur évitant d'atteindre ce seuil d'intensité, au-delà duquel elles ne peuvent plus qu'exploser au-dehors en actes justiciables. Flatter et nourrir des passions, pour n'avoir plus trop à se soucier d'elles, amadouées et repues, cela paraît une morale par immoralité, mais elle est plus pratique, moins dangereuse, moins absurde, que cette vieille chirurgie psychique, qui prétend tailler et cautériser dans l'âme, pour en extirper radicalement des instincts, sans lesquels cette âme ne sera plus. Aussi bien, l'appréciation morale embrouille inutilement le jugement. On ne demande pas à une soupape d'être morale d'une autre manière qu'en abaissant la surpression qui risque de faire éclater la chaudière.

Plus rigoureusement certains désirs se trouvent voués à l'inassouvissement, plus ils tendent à encombrer, à gêner, à déséquilibrer l'âme, et plus il est nécessaire de les user en rêveries d'une intensité suffisante. C'est dire que, pour agir efficacement, les films doivent être non seulement immoraux — au sens où l'entendent les censeurs patentés — mais encore immoraux avec une certaine force.

TECHNIQUE DE POÉSIE EN QUANTITÉ INDUSTRIELLE

C'est par rapport à leur fonction principale, poétique et défoulante, que les films doivent être jugés, et, effectivement, c'est ainsi que les apprécie le public qui déclare bons les spectacles au cours desquels il a pu consommer de l'émotion, et mauvais, ceux où il n'a pas trouvé d'emploi à sa sentimentalité en chômage. Mais, il y a public et public, sensibilité et sensibilité, jugement et jugement. Où une foule s'émeut, d'autres spectateurs, différemment exigeants, s'ennuient. En général, les recherches dites artistiques — qu'elles soient complication ou dépouillement — empêchent une œuvre de plaire au grand nombre de ses contemporains et la rendent, même à l'estime des minorités de spécialistes, très fragile dans le temps.

L'art, cependant, est bien l'ensemble des procédés d'utilisation d'un certain instrument d'expression, en vue d'obtenir un effet de poésie. Mais, comme il existe toutes sortes de poésies, celle du villageois et celle du citadin, celle du pauvre et celle du riche, celle du bien-portant et celle du malade, leur art ne peut évidemment être le même. Ce qui est là un effet artistique, constitue ailleurs une offense à l'art. Ce qu'on applaudit aujourd'hui, on le méprisera demain; ce qu'on sifflait il y a dix ans, on en fait maintenant un usage quotidien. Il faut reconnaître que la valeur d'art s'avère si mobile, si relative, qu'il est difficile de s'en servir comme moyen d'estimation. On ne peut guère parler d'art — au sens de grand art, d'art simple, d'art consommé, d'art indigent — sans risquer les pires malentendus. L'art simple n'est pas simple; l'art indigent peut être très raffiné, et le grand art, fait de rien, et l'art consommé, inconsommable. Pour avoir des chances d'être compris, il ne faut pas tant parler d'art que de technique.

Ce sont les développements de la technique qui commandent l'extension du registre d'expression de l'instrument cinématographique, et ce double progrès, mécanique et linguistique, se fait sans aucun souci préalable d'orientation artistique. C'est la machine elle-même qui projette des surgeons partout où elle trouve la possibilité d'accroître sa vie. Aussitôt, ces nouvelles voies techniques obligent à de nouvelles façons de filmer, lesquelles apportent automatiquement de nouveaux modes poétiques, sans que les réalisateurs sachent même d'abord ce qu'ils font : de l'art ou du contraire à l'art. Peu importe, d'ailleurs, puisque, de l'avis des uns, cela devient de l'art, de l'avis des autres, ce n'en devient pas, comme on l'a bien vu au début du parlant, comme on le voit au début de la couleur, comme on le verra au début du relief. Ce qui importe, c'est que la novation technique ne peut pas ne pas être suivie et utilisée comme langage; et que celui-ci ne peut pas servir finalement à autre chose qu'à faire de la poésie.

Obligatoire, l'utilisation du progrès technique est poussée par une avant-garde qui, parfois, se trouve être à tendances esthétiques et qui ne cher-

che, dans cette occasion, que de nouvelles recettes de beauté. Mais, dans d'autres cas et non des moindres — ceux, par exemple, de l'innovation du parlant, du ralenti, de l'accélééré — il s'agit d'une avant-garde d'esprit commercial ou scientifique, que, par bizarrerie, on n'a plus coutume d'appeler avant-garde, et qui ne poursuit, dans sa chance, que la récolte de superbénéfices ou la solution d'un problème de physique ou de mécanique.

D'ailleurs, quel que soit le caractère d'une avant-garde, elle est toujours houspillée par la foule des borgnes qui, habitués à ne voir que d'un œil, s'épouvantent quand on leur propose de leur déboucher l'autre. Ensuite, qu'il ait été expérimenté par les uns ou par les autres, l'acquis technique passe peu à peu dans l'usage commun. Des appareils qu'on ne voyait que dans les laboratoires pénètrent dans les studios; des prises de vues et des montages, que refusaient avec horreur les exploitants, se retrouvent dans n'importe quelle bande d'actualités; le fin du fin de l'esthétique devient banalité; et le micro, à force de ressasser du verbiage et d'imiter tous les bruits déjà connus, finit par composer ses propres accents.

Art ou pas art, le cinéma accroît ainsi sans cesse sa faculté d'interpréter les phénomènes, d'inventer des formes visibles et audibles, de communiquer des émotions, de traduire des pensées. Art ou non, la poussée de la technique cinématographique travaille ainsi continuellement à enrichir, étendre, préciser, caractériser originalement, un certain système de représentation de l'univers. Et, comme il s'agit d'un système mécanique et d'une représentation de type spécifiquement onirique, leur produit en l'homme constitue automatiquement de la poésie, qu'on la veuille ou qu'on ne la veuille pas artistique.

Dans un sens, on peut dire de n'importe quel rêve qu'il est parfaitement artistique, parce qu'il représente la création la plus pure, la plus complète, de l'activité mentale poétique d'un dormeur. Dans une autre acception, selon ce que pense, par exemple, un professeur de dessin, un rêve n'a rien à voir avec l'art. Dans la mesure où l'adhésion de l'esprit à un film s'apparente au rêve ou à la rêverie, l'œuvre cinématographique peut aussi encourir les jugements les plus contradictoires du point de vue de l'art, c'est-à-dire qu'elle dépasse leur ressort.

De façon plus ou moins évidente, il en va de même pour toutes les techniques d'expression. Ce qu'on nomme chef-d'œuvre rejoint ce qu'on appelle croûte ou navet, dans l'identité du but poursuivi et atteint : l'effet poétique, tantôt auprès d'un public, tantôt auprès d'un autre. Et on ne sait même pas auprès de quel public, car il arrive des moments où l'art le plus maladroit satisfait la clientèle la plus difficile; où le style le plus horriblement conventionnel, où le mauvais goût le plus scandaleux, ravissent les connaisseurs les plus subtils. La poésie est une nourriture de

l'âme, nourriture d'appoint mais d'appoint indispensable. Et chaque catégorie technique fournit son espèce d'aliment : littérature, musique, peinture, sculpture, cinéma. Mais, pour comparer entre elles les richesses nutritives de ces différentes techniques, ce serait s'y prendre bien superficiellement que de les juger selon l'art qui n'y est que matière d'assaisonnement.

Nous ne pouvons nous faire de représentation complète d'une chose ou d'un fait et, donc, nous ne pouvons nous en émouvoir pleinement qu'à condition que cette représentation possède les deux aspects complémentaires de sa réalité : situation dans l'espace et situation dans le temps. C'est-à-dire que, pour être puissamment émouvante, une technique d'expression doit pouvoir figurer les choses, à la fois, dans leur juxtaposition spatiale et dans leur succession temporelle. Une technique qui ne se trouve capable de reproduire de données sensibles que dans l'un de ces deux systèmes, et pas dans l'autre, est une technique pauvre, obérée d'une grave insuffisance, d'un vice inné. S'il y a des publics qui s'en contentent néanmoins, c'est au prix d'une spécialisation de la sensibilité et d'une limitation de l'intelligence, dont les causes et les effets atrophient autant les œuvres d'une telle technique que la vie mentale de ceux qui s'en rassasient.

[Ainsi, la peinture et la sculpture — écrivait Cabanis — « qui ne peuvent saisir dans les objets et dans leurs expressions qu'un seul moment indivisible, forcées d'y mettre tout le passé et tout l'avenir, ont un grand désavantage, comparées à d'autres arts qui peuvent disposer une série de faits, d'images ou de sentiments, les développer dans un ordre successif et préparer ou fortifier l'impression de chaque trait, par l'impression de ceux qui le précèdent, et dont il peut, en quelque sorte, être regardé comme le résultat ».

Sans doute, la sculpture et surtout la peinture ont voulu s'évader du cadre naturellement et purement spatial de leurs représentations, en s'efforçant au style anecdotique. Et c'est dans cette extrapolation que ces deux techniques donnent le plus de plaisir au public, lorsque celui-ci accepte de prendre pour une suite, d'imaginer comme événements, ce qui ne lui est fourni que comme une composition d'états. Mais, à ceux qui découvrent la tricherie dans une figuration qui prétend apporter ce qu'elle ne possède pas, la sculpture et la peinture romancées — celles qui se dénaturent à vouloir raconter un épisode de l'histoire d'un peuple ou d'un individu — apparaissent comme de vains trucages. Vains, parce que, ne disposant d'aucun signe de durée, d'aucune conséquence, ils ne savent, non plus, indiquer cette direction logique, ce rapport causal, qui est notre troisième moyen de penser et sans lequel nous ne nous sentons pas autorisés à comprendre *.] Pour ces récalcitrants, la vraie sculpture et la vraie peinture sont celles qui restent honnêtement dans leurs limites techniques de confrontation statique de volumes et de couleurs.

* « Cinéma, expression d'existence », *Mercure de France*, n° 1045, septembre 1950.

Sans doute, une statue, un dessin, un bas-relief, un tableau, constituent-ils des modèles directement visuels et, si on le veut, très précis, de cette pensée préverbale qui est éminemment conductrice d'émotion et inductrice de poésie. Cependant, il y a une faiblesse dans ces symboles qui n'agissent fortement que sur une minorité d'esprits prédisposés, tandis que la vraie foule s'ennuie à visiter les musées. On a déjà dit plus haut comment tous les vieux arts plastiques étaient conscients de cette faiblesse, comment ils cherchaient à acquérir ou à simuler la capacité de reproduire le mouvement. Le mouvement, c'est-à-dire la succession, la durée, le temps. Il s'agissait de nourrir, de flatter, d'exprimer le romantisme de la vitesse; il s'agissait, plus profondément, d'arriver à fournir des données qui ne fussent pas qu'à moitié croyables comme réalités. Mais la technique de la peinture comme celle de la sculpture n'ont aucune ressource pour arracher leurs œuvres à la platitude d'une perpétuelle simultanéité, à la paralysie d'une demi-existence qui ne se soutient d'aucune succession.

[Lorsque Cabanis opposait, à la peinture et à la sculpture, d'autres arts qui peuvent développer des faits, des images et des sentiments dans un ordre successif, il ne pouvait évidemment pas être question de cinéma; il s'agissait surtout de musique et de littérature.

Quant à la musique, si elle ne constitue pas — comme en circule la légende — un phénomène de pure durée, si les valeurs d'espace (amplitude des vibrations, volume des sons, distance de la source sonore) y jouent un rôle essentiel aussi, il faut bien reconnaître que ce rôle reste fort peu représentatif et passe même inaperçu de la plupart des auditeurs. Ceux-ci sont, par contre, extrêmement attentifs à la succession des trains d'ondes acoustiques, à des successions de successions de vibrations. La mentalité du public, dans une salle de concert, est caractérisée par une attente, par la sensibilisation à une certaine mobilité, à un certain devenir. Mobilité et devenir, qui demeurent invisibles et qui, de ce fait, semblent ne se développer que dans le cadre du temps.

Cela n'empêche pas les impressions musicales et les représentations auditives d'être d'excellents agents d'émotion poétique. Mais, pour le public moyen, ces impressions, ces représentations, ces émotions restent toujours très imprécises, générales, équivoques, floues. Ce vague de l'idée musicale, presque exclusivement affective, peut servir l'effet poétique en lui laissant une grande liberté d'interprétation, comme il peut aussi le desservir en l'empêchant, par embarras de choix, de se fixer sur telle plutôt que sur telle autre disponibilité sentimentale. C'est pourquoi tant de gens n'aiment vraiment, en fait de musique, que la chanson ou l'opéra, et à condition d'en bien comprendre les paroles qui attachent l'émotion, conduite par le flux sonore, à quelque chose d'assez exactement et réellement imaginable, à quelque chose de visible en pensée ou de visible

* « Cinéma, expression d'existence », *Mercur* de France, n° 1045.

à la scène *.] L'insuffisance de l'art musical lui vient d'être une technique aveugle, car cet aveuglement se traduit en impuissance à fournir des représentations de formes accréditées dans l'espace.

Si les techniques picturale et sculpturale ne peuvent préfabriquer que des facteurs incomplets de poésie, où le temps ne circule pas, la technique musicale ne peut créer aussi que des facteurs inachevés de poésie, mais, eux, inachevés parce qu'ils manquent apparemment de présence spatiale. Celle-ci, selon notre disposition visuelle à concevoir plus facilement l'espace que le temps, devrait se montrer la plus active dans les représentations d'utilité poétique. Néanmoins, pour des raisons qui ne sont peut-être pas toutes aussi purement physiologiques qu'on le soutient souvent, les impressions musicales induisent d'habitude des états de ravissement beaucoup plus intenses que ceux que suscitent une composition de couleurs ou de volumes. Dans la ruse d'une association comme celle de l'aveugle et du paralytique, on crut découvrir une solution idéale : la mélodie se para de personnages, de costumes, de décors, d'éclairages... Mais, de même que les puristes interdisent à la peinture de se théâtraliser et de se galvauder en tableaux de genre, les connaisseurs rigoureux — dont Wagner lui-même — traitent l'opéra de « soupe à l'eau de la musique ».

[Enfin, la littérature. Sous toutes ses formes, seule jusqu'ici, elle se montrait capable d'exprimer avec un soin égal les données d'espace et celles de temps, le visible aussi bien que l'audible, et, même, plus généralement, tout le sensible. Mais, la technique de l'expression littéraire est une technique de représentation très indirecte, qui interpose toujours, entre la donnée concrète et l'idée, le filtre du système verbal, et qui ne peut transmettre la pensée que par l'intermédiaire des mots.

Qu'il s'agisse de susciter une impression d'étendue ou de durée, de repos ou de mouvement, de couleur ou de sonorité, la littérature y parvient certes, mais elle ne peut jamais le faire en fournissant directement, aux sens, des qualités d'étendue ou de durée, de repos ou de mouvement, de couleur ou de son; elle ne sait que proposer à l'intelligence une organisation rationnelle de symboles abstraits de ces qualités. Symboles que l'intelligence doit rationnellement examiner, trier, reconverter en imaginations de sensations et de sentiments. Son universalité, la littérature la paye par la complexité, le poids, la lenteur, de son appareil de transmission, dont le fonctionnement ne va pas sans une déperdition considérable de l'énergie émouvante des idées. Celles-ci réussissent alors plus difficilement à établir un climat poétique, et un climat moins intense que celui qu'elles créent quand elles opèrent sans rien quitter de leur nature visuelle ou auditive. Sans doute, le truchement verbal permet de régler à volonté, avec beaucoup de finesse, la précision ou le flou de la représentation transmise, mais, quoi qu'il en soit, cette

représentation ne touche plus le destinataire qu'avec une valeur d'émotion, tamisée, affaiblie *.]

Moins universelle que la technique littéraire, la technique cinématographique (dans les moments où elle ne s'annexe pas la technique verbale) doit limiter ses représentations aux deux catégories sensibles du visuel et de l'auditif. Mais, la vue et l'ouïe sont nos deux sens extérieurs de beaucoup les plus importants ; ils suffisent à des figurations qui existent à la fois dans l'espace et dans le temps, comme permanence et comme devenir. Figurations que l'esprit peut tenir pour complètement valables, car, dans le jeu des notions d'étendue et de durée, se produit automatiquement la troisième condition de la réalité : l'apparence de la raison suffisante, de la cause. De plus, la technique cinématographique reproduit le visible et l'audible, chacun dans sa catégorie, en formes directement visibles ou audibles, sans être obligée, ni même tout à fait capable, de leur faire subir, en chemin, une transmutation rationnelle. Enfin, si le film peut fournir des données surabondantes avec une précision à nulle autre pareille, il peut aussi, autant qu'il lui plaît, limiter et estomper ses figures.

Le cinéma se présente ainsi actuellement comme le langage de plus grand rayon d'action directe. C'est pourquoi le cinéma constitue le plus général et le plus puissant moyen de poésie aujourd'hui connu, et ceci absolument, sans même tenir compte de toutes les circonstances contemporaines, de tous les besoins civilisés, qui soulignent l'efficacité de cet instrument. Or, son efficacité poétique, le cinéma la doit, avant tout, à sa technique, c'est-à-dire à l'ensemble de sa constitution mécanique, qui nécessite un certain mode, très riche, très varié, très émouvant, de représentation de l'univers.

Que de vrais et de faux artistes, tous également bien intentionnés et, d'ailleurs, difficilement discernables les uns des autres, aient profité de cette richesse, de cette variété, de ce pouvoir émouvant, pour faire des chefs-d'œuvre de bon ou de mauvais goût, éphémèrement sifflés ou applaudis, cela n'exprime aussi que la nécessité de l'utilisation de cette technique cinématographique. Car, quand, à ses débuts, le cinéma ne se connaissait pas encore d'artistes, quand n'importe qui tournait n'importe quoi n'importe comment, déjà ces vilains petits films, plutôt monstrueux, attiraient la foule et développaient leur faculté d'expression, par pure nécessité, la même, celle qui purement surgit de la technique. Comme on cherchait une raison d'art, on fut bien quinze ou vingt ans à ne trouver aucune explication à la faveur que le cinéma gagnait auprès du public. La raison était technique. Aujourd'hui même, beaucoup de films réussissent, au succès desquels on cherche en vain une justification artistique. La justification est toujours technique. Un film quelconque ne peut pas ne pas constituer un poème d'une magnifique puissance, parce

* « Cinéma, expression d'existence », *Mercure de France*, op. cit.

que la technique cinématographique est la technique présentement la plus efficace pour la production industrielle de poésie extra-forte, en qualité standard et en quantité massive.

CINÉMA HYSTÉRIE CULTURE

Un masque solaire portait la puissance du dieu : une amulette, gravée d'un fauve blessé, assurait une chasse victorieuse ; une figurine d'homme déposant son offrande sur l'autel remplaçait le sacrifice. Entre les êtres et leurs images, il existait des liens de télépathie, de commutabilité, de partage des mêmes pouvoirs et des mêmes souffrances, de polarisation semblable du destin. Superstitions dont on sourit aux siècles, non plus de grâce, mais de raison ! Néanmoins, chaque jour, fascinées par des images d'amour et de chagrin, des foules très bien civilisées entrent en transes, reçoivent par des simulacres l'amour et le chagrin, la joie et la haine, palpitent, reniflent, s'éprennent d'un maquillage qui a fonction d'héroïne, exigent de voir couler le sang d'un spectre, d'un signe, qui est le substitut d'un criminel d'ailleurs inexistant. Élan de foi, effet de magie, qui, si on n'y était pas déjà si habitué, étonneraient par leur contraste avec l'allure rationnelle de l'époque, avec le système logique de penser et de vivre, où apparaît ainsi une faille. Et ce symptôme de fragilité en rappelle et en souligne d'autres.

D'abord, dans le monde extérieur. Là, sur tout l'univers dit matériel, l'intelligence raisonnante croyait bien avoir établi indiscutablement son pouvoir. Sans doute, cette paix déterministe n'avait jamais été tout à fait sans alertes. Il était resté quelques foyers d'insoumission, où, tantôt le rapport appelait à la bagarre, sans qu'on réussît à arracher à ce mutin ses ultimes décimales ; tantôt l'évolutionnisme se remettait à boiter de sa mauvaise transmissibilité de l'acquis, sans qu'on sût le doter d'un mécanisme d'hérédité vraiment solide. Mais, de tels petits avatars ne pouvaient faire obstacle aux innombrables et insignes triomphes qui avaient théoriquement permis l'épanouissement de l'ordre scientifique et pratiquement doté la vie humaine d'un splendide confort. Ces succès garantissaient au rationalisme un tel crédit que nul ne doutait de la prochaine et définitive disparition des derniers îlots de résistance irrationnelle.

Or, en ces dernières décades, à d'immenses distances d'éloignement et de proximité, en dehors de notre organisme et dans ses éléments eux-mêmes, la recherche scientifique, le plus rationnellement conduite et contrôlée, a fait surgir de nouveaux aspects physiques, insolubles par

le raisonnement, rebelles à la détermination exacte. En même temps, la physique mathématique et statistique a pulvérisé le lien de causalité, qui paraissait absolument nécessaire à la science. Celle-ci ne s'en est pas désagrégée pour autant, mais elle en reste comme précairement assemblée et suspendue dans une atmosphère de gratuité, comme repoussée dans l'absurde brut, que les explications raisonnées ne font jamais que camoufler. Ce fut un scandale chuchoté, voilé, nié, que la raison eût à se reconnaître impuissante par son propre progrès; qu'elle dût avouer de multiples échecs devant une sorte d'ultra-rationalité profonde et générale du monde concret. Le scandale était pourtant de ces faits qui obligent maintenant les savants et les philosophes à concevoir un vaste système transrationnel, englobant la rationalité comme une dépendance spécialisée mais confinée.

Néanmoins, tout ce désordre, dans la mesure où il ne concernait encore que des événements de laboratoire, ne pouvait atteindre la grosse confiance que le public avait tant d'autres motifs, quotidiennement vérifiables, de faire à la raison. Mais, lorsque des économistes, des sociologues, des politiciens se mirent à réorganiser la plupart des activités humaines selon les règles les plus rationnelles qu'il leur fût possible d'appliquer, les résultats souvent décevants, gênants et, même, insupportables de cet effort obligèrent l'homme de la rue à s'interroger enfin sur la valeur vraie de la raison comme directrice despotique de la vie.

Quant au monde intérieur, la psychanalyse en a, certes, abondamment révélé l'irrationalité profonde, sans en exclure pourtant toute détermination, sauf à poser celle-ci en termes très différents de ceux de la logique extravertie. Mais, d'une part, l'attachement atavique aux apparences de liberté intime et de responsabilité personnelle, avec tout ce que celles-ci comportent d'orgueilleuse estime de soi et d'utilité sociale, avait fait admettre facilement cette nouvelle version de l'illogisme foncier de l'âme. D'autre part, ce psychisme imprévisible, l'opinion commune se trouvait habituée à ne guère compter avec lui; à le négliger comme s'il n'était pas matériellement; et elle se satisfaisait de n'en savoir que ce qui se manifestait à la surface du comportement et dans le discours parlé ou écrit. Or, ce comportement, adapté à la logique sous la contrainte de mille nécessités, et ce langage, type même de la logique, étaient tout à fait rassurants du point de vue rationaliste, puisqu'ils traduisaient l'irrationnel implicite en explicitations rationnelles.

Pourtant, déjà Hegel avait accusé la langue de n'être qu'un néant travaillant dans du néant, et, depuis, plusieurs grands philosophes, renouvelant brillamment la scolastique, s'employèrent et s'emploient à sonder ce néant des mots, où la vérité se cache peut-être dans un nœud de brillants calembours, dans le revoilement des révélations, dans le néantissement des néantises. Aujourd'hui, comme lassés de leur quête, beau-

coup de ces penseurs concluent que la logique parlée ne peut rien fonder absolument : ni sujet ni objet, ni existence ni non-existence; et ils constatent, non sans angoisse, que, sur les routes raisonnées de ses discours, l'homme ne fait que s'éloigner de lui-même et des autres, que se perdre dans des labyrinthes où l'écho répond à l'écho, mais où il n'y a personne.

Ainsi, pris entre l'infrarationnel psychique et le transrationnel physique, le gouvernement de la raison se heurte désormais plus brutalement à ses limites. L'ordre verbal, bien qu'il fût et qu'il reste le grand instrument de victoire sur les monstres de la nuit intérieure et sur les prodiges du danger extérieur, ne peut plus garantir toute la connaissance, toute la sécurité, et, même, il peut les compromettre. C'est là une nouvelle phase du long conflit entre la raison et l'irrationnel; un nouvel aspect de cette vieille guerre créatrice, qui axe la formation de l'esprit humain et qui constitue, selon l'expression de Louis Weber, le « rythme du progrès ». Au cours de la préhistoire et de l'histoire, ce rythme apparaît caractérisé par une alternance de périodes, les unes soumises à une pensée plus intuitive, plus mystique, les autres marquées d'un génie plus déductif, plus technique, selon les facultés aussi, particulières aux diverses races, de développer davantage telle ou telle mentalité. Toutefois, dans l'ensemble, depuis la mise en usage du langage parlé et de l'idéation logique correspondante, toute la culture n'a jusqu'ici cessé d'évoluer dans le sens d'une rationalisation croissante et progressivement accélérée, comme l'indique la hiérarchie chronologique des diverses sciences.

D'une façon analogue, Maurice Dide voyait dans la civilisation la conquête et l'élimination progressives des manifestations hystériques primitives (mythomanies, impersonnalisations magiques, rêves vécus, illuminations, etc.) par un ordre de plus en plus rationnel, d'abord religieux, puis scientifique. L'hystérie — répondaient les surréalistes — est le moyen suprême d'expression, le summum de l'art, puisque en elle, le verbe se fait chair, l'esprit crée, à même le corps qu'il habite, la vivante statue, le terrifiant symbole de ses passions. Ces chefs-d'œuvre sont l'éruption de la pensée de source, véhicule d'énormes forces instinctives, organisées seulement par sympathie et antipathie, rompant soudain l'écorce de la pensée qui a dû s'astreindre à imiter logiquement les procédés des agents extérieurs. Plus rigoureusement cette âme extravertie prétend endiguer les impulsions foncières et les transformer en opérations raisonnées ou les condamner, plus elle augmente une charge hystérogène de résidus irrationalisables chez de nombreux sujets rebelles à une normalisation d'eux-mêmes si radicale. D'où, de temps à autre, ces épidémies mentales : possessions, révolutions, miracles, massacres, explosions de fois nouvelles, rages de destruction.

Car le mouvement de raison croissante ne s'est pas développé sans à-coups, sans réactions de freinage, sans rébellions de l'irrationnel, sans

crises de romantisme de toute sorte : romantisme d'expression littéraire et artistique, le plus facile, extrêmement contagieux par moments, constant à l'état sporadique et endémique; romantisme philosophique, tantôt ouvertement déclaré, tantôt rationnellement amené et déguisé; romantisme scientifique même, résultant de l'irrationalité des faits, qui brise la discipline des observateurs les plus pondérés, ou surgissant de l'imagination d'écrivains adonnés à la vulgarisation et à l'anticipation; romantisme d'action individuelle, politique, sociale, où la poésie façonne, dans la vie même des hommes, ses manifestations les plus intenses. Cependant, tous ces accès de fièvre sentimentale et de délire analogique n'ont pas plus empêché l'esprit de poursuivre sa cristallisation rationnelle, que les débordements et les secousses volcaniques n'ont réussi à interdire la solidification de la surface terrestre.

Dans cette évolution rationalisante, l'imprimerie est apparue et demeurée comme un des facteurs d'accélération, les plus généraux et les plus actifs. Elle a apporté une immense commodité, en mettant le livre — c'est-à-dire la manière logique, logiquement exprimée, de se servir de tout — à la portée de tous. Le système logique ne serait sûrement pas parvenu à l'épanouissement dans lequel nous le voyons, s'il n'avait eu quelque chose comme les livres pour conserver et transmettre sa forme précise, pour répandre universellement son usage. Si les vagues de fond des divers romantismes n'ont jamais réussi qu'à troubler plus ou moins l'ordonnance classique de la pensée consciente, c'est, pour une bonne part, que cet ordre de cette pensée s'est trouvé incorruptiblement coulé en caractères d'imprimerie, en innombrables armes de propagande et de défense, depuis les dictionnaires et les traités qui remplissent les bibliothèques, jusqu'aux prospectus qui voltigent aux vents des rues.

La conjoncture qui s'est actuellement instituée, d'une crise du rationalisme, n'a de nouveau, par rapport à l'état chronique, que son acuité, c'est-à-dire son exigence d'une intervention rapide et massive, parce que le malaise touche une population plus nombreuse et entraînée à vivre, à se transformer et ainsi exposée à périliter éventuellement, plus vite qu'autrefois. Mais, c'est encore la raison qui vient contribuer à l'acquit d'un remède au mal qu'elle a créé, puisqu'elle participe évidemment à l'élaboration du mécanisme cinématographique.

Jusqu'à la mise en œuvre du cinéma, la pensée foncièrement romantique ne possédait aucun équipement d'une efficacité qui pût faire contre-poids à l'importance de l'instrument livresque. Tout ce que cette pensée, très émue et très inventive — attachée à des représentations sensorielles à caractère visuel dominant — avait à exprimer d'illogiquement original, elle ne pouvait le transmettre que, plus ou moins directement, par des moyens techniques très imparfaits, ou, très indirectement, par l'intermédiaire du langage parlé, écrit, imprimé, c'est-à-dire par un intermédiaire

logique. Mais, que restait-il de l'originalité et de la force d'une activité mentale irrationnelle, après que celle-ci eût été dénaturée en formules rationnelles?

Ce ne fut que dans le cinéma que certains produits mentaux, non encore raisonnés ou non raisonnables, rencontrèrent enfin une technique d'expression sinon intégrale, du moins relativement fidèle et capable de leur assurer une large diffusion. Dans le cinéma, la perpétuelle révolution romantique a trouvé une arme équivalente, et peut-être supérieure, en force de persuasion, à l'arme de la presse, qui est au service de l'ordre classique. Et, d'ici peu, au cinéma — dont le langage, attaché au support semi-rigide du film, reçoit, de la conservation relative de cette pellicule, la charge stabilisante d'une certaine tradition valable au moins pour quelques années — viendra s'ajouter, dans l'usage courant, la télévision qui est du cinéma sans film, sans support, sans conservation aucune, sans frein d'histoire autre qu'orale, très incertaine, très labile; du cinéma extra-fluide, extra-mobile, aussi irrécupérable, irretracable, que le mouvement du regard. Désormais, dans une lutte à armements plus égaux ou différemment inégaux, il n'est pas sûr, il est même douteux, que la raison puisse continuer à résister avec autant de succès, à imposer son contrôle avec autant de vigueur, aux suggestions, aux entraînements, aux exigences de la pensée profonde.

Mais, ce cinéma, cette télévision, instruments rationnels de déraison, la raison les a construits en aveugle, sans savoir du tout qu'elle préparait quelque chose dont le fonctionnement se dirigerait contre elle-même. Tous les techniciens qui, depuis un siècle, ont tendu à ces inventions, les ont réalisées et perfectionnées, ne semblent s'être jamais rendu compte qu'ils collaboraient à la mise en œuvre nécessaire de très puissants agents de dérationnalisation, de propagateurs de culture irrationnelle ou transrationnelle. Ce n'était donc pas la raison qui résolvait, qui pouvait prétendre résoudre, un problème qu'elle ignorait encore. Elle ne faisait que produire, parmi une foule de rejets, viables ou inviables, de mécaniques plus ou moins utiles ou superflues, amusantes ou agaçantes, des objets qui allaient développer et découvrir ensuite d'eux-mêmes leur action. Celle-ci, on n'est venu à la comprendre raisonnablement que lorsqu'elle se fut déjà spontanément bien établie. Qu'on la veuille naturelle ou divine ou de main et d'esprit humains, toute création paraît procéder de cette démarche obscure et hasardeuse, dont la paléontologie montre aussi des traces, comme des trouvailles d'un grand jeu à pigeon-vole, qui volent ou ne volent pas, qui ne deviennent que ce qu'elles peuvent ou rien.

Si le cinéma est devenu, c'est qu'il répond au besoin d'une civilisation qui — comme le constatait déjà Cournot — représente la victoire du système rationnel, selon lequel paraît organisé principalement le monde

extérieur. Envahi par ce rationalisme outrancier et intransigeant, l'esprit humain, qui, naturellement et pleinement, vit de façon plus complexe, rationnelle et irrationnelle, déterminée et indéterminée, se trouve comme paralysé et dévitalisé à demi, mécanisé, rendu improductif autrement que dans la voie de sa spécialisation déductive. L'homme se réduit ainsi, de plus en plus, à ne fonctionner que comme un rouage anonyme de la machine humanité qui administre l'univers selon des principes parfaitement généraux, absolument impersonnels, au mépris et au dommage des originalités individuelles.

Or, il est arbitraire et dangereux de prétendre ne fixer l'attention, n'axer le comportement et ne bâtir que sur une catégorie de phénomènes, celle qui peut être conçue rationnellement, et d'ignorer systématiquement et paresseusement l'autre catégorie dont la connaissance intuitive et personnelle échappa aux normes de la raison commune. Ici et là, tôt ou tard, les valeurs individuelles méprisées s'agrègent en quantités pondérables; leur énergie — et c'est de la pure physique — devient masse: une masse parfaitement capable d'enrayer tout à coup la marche d'une immense machine qui n'est, elle-même, pas autre chose qu'une masse d'énergie en action.

Un roulement peut bien négliger la tendance anarchique d'un grain de sable, qui s'est introduit dans ses billes; mais, que l'anarchie monte seulement à cent grains, elle constitue un obstacle matériel insurmontable. Une erreur d'un millième de millimètre peut bien ne représenter, dans une mesure, qu'un potentiel d'irrationalité pratiquement nul; mais, une erreur, même beaucoup moindre, répétée quarante millions de fois, introduit un vice et un scandale dans un système rationnel, comme elle l'a fait dans le système métrique, dont l'étalon, si précieusement conservé, est objectivement faux, c'est-à-dire honteusement, dérisoirement irrationnel. Et tout le système de la civilisation, dans la mesure où il tend à être un appareil strictement rationnel d'universalité humaine, s'expose de plus en plus aux risques d'une panne, qu'accumulent deux milliards de tendances individuelles, deux milliards de diversités irrationnelles, dont l'ordre de la raison ne sait pas tenir compte.

Ainsi, le besoin est apparu de ramener la raison à la raison; de reconsidérer que la raison, n'étant pas tout l'homme ni toute la nature, ne peut prétendre à régir tout l'humain et tout le naturel, sans abus, sans faute, sans mensonge, sans déroute; de mieux apprécier et d'utiliser davantage l'autre mode d'activité mentale, dont on risquait d'oublier qu'il apporte à l'intelligence cette force, ce mouvement, cette vie, que la raison peut, jusqu'à un certain point, ordonner, transformer, exploiter pratiquement, mais que la raison ne peut guère créer et dont elle reste donc généralement tributaire. Dans le développement de l'esprit, il y a primauté de l'irrationnel par rapport au rationnel, comme de père à fils,

de matière première à produit manufacturé, de nourriture à entretien d'une existence. Affolée d'orgueil par ses succès, devenue là tout à fait déraisonnable, la raison a renié cette dépendance, a voulu s'en affranchir et, même l'inverser. Un équilibre et une collaboration, indispensables à la santé morale comme au bien-être physique, s'en trouvent plus que menacés, déjà atteints. Ce malaise appelle une restauration des valeurs irrationnelles, instinctives et affectives, ce qui ne peut aller sans réhabilitation de l'originalité individuelle; ce qui ne peut se faire profondément que par la libération, l'exercice, la prise en conscience de la pensée préverbale à plus haute charge d'émotion et à plus grande richesse d'interprétation.

C'est pourquoi, depuis plusieurs années déjà, la psychologie et la littérature se trouvaient occupées à capter et à traduire, avec le minimum d'infidélité, les messages du subconscient, dans le langage universel des mots, fort peu adéquat puisque formellement rationnel. Il appartenait au cinéma de révéler une technique convenant à la transmission et à la suggestion d'êtres mentaux, qui constituent fondamentalement l'autre intelligence, l'autre connaissance, par les yeux et par le cœur immédiatement liés, par l'amour et par la haine instantanés, par un élan hystérique de tout l'être. Hystériques, assurément, ces spectateurs qui absorbent un malheur d'écran jusqu'à faire de cette illusion leur réalité, jusqu'à pleurer sur ce leurre en eux, pleurer sur eux en lui. Émotion déraisonnable, larmes absurdes, honteuses paupières rougies, dissimulées sous un mouchoir à la sortie des cinémas. Mais ce sont aussi des stigmates de soulagement, de guérison partielle. Chez les uns, les petites crises périodiques de déraison bénigne, que déclenchent les films, abaissent le potentiel émotif, dangereusement accumulé par les barrages de l'ordre rationnel; à d'autres, ces hypnoses réapprennent peu à peu l'usage du génie intuitif et symboliste, que la culture logique avait ankylosé, étouffé au ras de la conscience.

Sur cette table rase, tant admirée depuis trois siècles, notre civilisation dressait son immense édifice de déductions qu'elle voulait parfaites. [Mais, plus haut s'élevait cette architecture orgueilleuse, plus elle desséchait et durcissait ses abstractions, plus elle écrasait de son poids le sous-sol vivant, et enfin, elle vacille sur ses fondements atrophiés: la raison attend, appelle, exige une nouvelle éruption de l'irrationnel, comme le jaillissement de son eau de jouvence. Il se peut bien qu'aujourd'hui nous vivions une époque où les excès et les défaillances d'une sorte de surrationalisme qui atteint tout le système humain, individuel et social, font sentir un urgent besoin de remettre en activité la grande source intermittente de déraison, de romantisme, de fantaisie. Et c'est en facilitant la réponse à ce besoin qu'on peut considérer que le cinéma remplit un dessein « providentiel » ou « historique ». *]

* *Esprit de Cinéma*, chap.
« Finalité du Cinéma ».

« Mes vœux pour l'avenir ?

Que le film d'avant-garde, le film de recherche soit rendu matériellement possible. Car un art, qui n'a pas de positions avancées, ne peut vivre. »

★

« L'homme ne me paraît vrai que s'il est attentif aux phénomènes qui l'étonnent et dont il exprime librement la nature. Car l'homme qui n'est pas libre ne peut prétendre à aucune valeur d'existence. La liberté est l'idée motrice de l'intelligence ¹. »

★

« Il faut douter comme Descartes et trouver en soi la force de demeurer seul dans l'œuvre à laquelle on a consacré tout le travail de sa pensée et toute la patience d'une difficile fixité ¹. »

1. Propos recueillis par Roger Toussenot peu avant la mort de Jean Epstein, et publiés dans *L'Age nouveau*, octobre 1956.

Appendice

La Chute de la maison Usher

projet de version sonore
(découpage)

En 1951, Jean Epstein songeait à réaliser une nouvelle version sonore de La Chute de la Maison Usher avec ses amis du « Trident ».

Nous publions ci-après le premier traitement de ce projet, qu'il n'a pu réaliser. (N.D.E.)

PREMIER TRAITEMENT DU REMAKE

PERSONNAGES Roderick Usher :

Son âge physique compte peu ; il peut paraître assez jeune sans inconvénient pour sa maturité et son autorité, qui, fondées sur sa névrose, sont « par la grâce de Dieu ». Cependant, Roderick ne devrait pas paraître plus que quarante ou quarante-cinq ans, pour éviter toute impression de perversité sénile ou sénile-précoce. Il n'a aucun besoin d'être joli garçon ni bel homme, pourvu qu'il soit extrêmement *racé*, avec beaucoup de *prestige*, et, au fond, *sympathique*. Il se contredit sans cesse, il se trouve continuellement en opposition avec lui-même ; c'est sa logique.

En analyse : *Roderick ne possède Madeline que lorsqu'il épuise la jeune femme en la peignant* ; et tous les moyens qui concourent à ce résultat (résidence forcée et isolement à Usher, action hypnotique sur la victime et action persuasive sur l'entourage pour le rendre inconsciemment complice) sont logiquement accordés, malgré leurs apparences désordonnées ou contradictoires.

MADLINE USHER :

Quel que soit l'âge de Roderick, Madeline ne doit pas dépasser la trentaine. Elle peut être très belle ; en tout cas, elle doit avoir un charme infini, mais un *charme de faiblesse*, et un magnifique sourire, mais un sourire plus déçu que gai.

En analyse, elle est et elle reste *toujours une jeune fille*, dont Roderick s'est emparé et qu'il a frustrée.

ALLAN :

Camarade (plutôt qu'ami véritable) d'enfance de Roderick, et du même âge, de la même classe sociale que ce dernier ; mais c'est un mondain, un dandy, un homme curieux un peu de tout et assez vite blasé, capable cependant de s'émouvoir de pitié pour la détresse cachée de Madeline et même de s'obstiner (tout au moins pendant quelques jours) dans cette pitié. C'est surtout un égoïste.

LE MÉDECIN :

La quarantaine. Physiquement bizarre et même un peu monstrueux, ce cuistre raté a échoué médecin privé de l'étrange manoir, par la loi qui fait que ce qui se ressemble s'assemble. Effectivement, ce médocastre semble s'être assez bien adapté à l'atmosphère d'Usher, qu'il explique selon sa cervelle, tout en mélangeant la chèvre, le chou et son gagne-pain. En cela, le médecin s'oppose à Allan qui, lui, est un élément étranger tout neuf, introduit dans l'atmosphère d'Usher, tantôt résistant à cette atmosphère, tantôt emporté par elle. D'ailleurs le médecin, lui aussi, finit par se sentir empoisonné par la folie collective et s'enfuit.

L'UNIQUE DOMESTIQUE :

Le fidèle homme-à-tout-faire : soixante ans. Lui, de naissance, parfaitement adapté, confondant le vrai et le faux, la chimère et la réalité, et assez indifférent à l'un comme à l'autre.

Cette mentalité, le domestique la tient de sa propre habitude et des habitudes reçues de ses parents, au service des Usher depuis des générations qui ont vécu avec des générations de maîtres plus ou moins névrosés et en gardent le souvenir respectueux (voir la scène des portraits).

1830, anglais, stylisé.

Allan est élégant, riche, recherché même.

Le médecin s'habille dans le genre clergyman.

Les trois autres sont tout ce qu'il y a de « shabby genteel » dans des vêtements qui ont été de la meilleure façon et de grand prix.

La maison Usher est un manoir déjà deux ou trois fois séculaire, qui a dû être une résidence coquette, sinon somptueuse. Mais cette demeure souffre maintenant d'une décrépitude qui est l'effet bien plus d'un accord avec la désolation du parc et du paysage, que d'une pauvreté impécunieuse. Cette ruine est déjà un mystère... une maladie des choses et du domaine... A l'intérieur, l'ameublement est — ou fut — d'un luxe étrange, presque excessif, mais désuet, dépareillé, décrépi lui aussi, rongé de décomposition.

COSTUMES**DÉCORS**

L'action se passe quelque part dans la campagne anglaise, assez loin de toute ville, au début du XIX^e siècle.

SEQUENCE I

*(Extérieur et Intérieur DILIGENCE, en Angleterre, 1830.)
Jour, vers la fin de l'après-midi.*

L'ombre d'une diligence, cahotée et balancée au lourd trot de son attelage, glisse sur le bas-côté d'une vieille route de campagne.

Bruit de roulement de la diligence, des sabots et des grelots de ses chevaux, des claquements de fouet de son conducteur. Par bribes, murmure des conversations des voyageurs dans la diligence, où l'on en vient à entendre en crescendo :

Voix d'une voyageuse : Et il y a longtemps que vous n'avez pas revu votre ami ?

Voix d'ALLAN : Depuis des années... Depuis son mariage...

Enchaîné

A l'intérieur de la diligence,

ALLAN — un dandy entre deux âges, bavard et futile, myope et entêté — offre des pralines de son drageoir à sa voisine, une dame plutôt mûre, de bonne bourgeoisie.

ALLAN : ... Vous savez ce que c'est... On était amis d'enfance... On se croyait encore inséparables, du temps de notre vie de garçon... Aimable vie, je dois dire... Sir Roderick Usher... Vous en aviez peut-être entendu parler comme peintre ?...

Non. L'air de la dame signifie que ce nom ne lui dit rien.

ALLAN : Et quel délicieux
compagnon... plein de verve et de
fantaisie !...

Volet discret.

SEQUENCE II

(Intérieur : coin de l'élégant ATELIER de Roderick, Londres, 1825.)
Jour.

Roderick, fusains en main, une
blouse de travail jetée sur son élé-
gant habit, tente d'obtenir d'une
jeune fille (vue de dos pour le
moment) qu'elle prenne et garde
la pose.

Plusieurs invités — tous des
jeunes gens fort gais — s'amusent
à aider Roderick, en maintenant
prisonnier le modèle récalcitrant
qui voudrait s'échapper.

Quelqu'un tape du piano.

*Brouhaha de ce jeune entrain,
rythmé par quelques mesures d'une
valse-vague précipitée.*

Le modèle, cependant, parvient
à saisir les fusains dans la main de
Roderick et à en barbouiller le nez
et la joue du peintre, à en menacer
les autres visages (parmi lesquels
celui d'Allan), à se libérer.

Dans les rires, une poursuite
s'organise autour du chevalet à la
toile vierge.

Des visages rieurs de jeunes
hommes, de jeunes femmes, de
jeunes filles, défilent en sarabande...

Rien que des rires...

Voix d'ALLAN : Je ne me rap-
pelle seulement pas laquelle de nos
charmantes amies sir Roderick a
épousée...

Volet discret.

SEQUENCE I BIS

(Suite de la séquence I : Intérieur de la DILIGENCE.)

Allan et sa voisine qui, bercée
par le roulis de la berline, a bien
envie de s'assoupir...

Allan tient à la main une lettre
et un grand binocle à monture
d'écaille.

ALLAN : Qu'importe d'ailleurs...
Un ami marié est toujours un ami
perdu !... Et soudain, avant-hier,
cette lettre... Cette invitation à
venir d'urgence le rejoindre... à le
secourir moralement... d'un ton si
angoissé... d'un style si étrange...

LA VOYAGEUSE (ensommeillée) :
C'est curieux, en effet...

ALLAN : Curiosité ou amitié, je
ne sais... En tout cas, je n'ai pas
su résister à cet appel...

Enchaîné

SEQUENCE III

(Extérieur et intérieur d'une PETITE ET PAUVRE AUBERGE,
à une croisée de chemins déserts. Angleterre. 1830.)

De la diligence arrêtée devant
l'auberge, Allan est le seul voya-
geur qui soit descendu là.

La diligence repart aussitôt ; ce
n'est pas un relais, ni même une
halte habituelle.

A travers les carreaux de l'au-
berge, quelques visages indistincts,
quelques paires d'yeux curieux
observent Allan qui, embarrassé de
son grand sac, regarde de tous
côtés, ne sait que faire, se décide
à entrer dans le cabaret.

*Le bruit de la diligence s'efface
dans le lointain.*

Intérieur du cabaret où quelques
paysans et rouliers boivent et font

mine maintenant de ne pas s'intéresser à l'entrée d'Allan.

ALLAN (*rompant le silence*) : On a dû envoyer une voiture pour moi, du château d'Usher ?

L'AUBERGISTE (*se décidant à répondre, d'un ton bizarre*) : Du château d'Usher ?... Non.

Allan examine la taverne et les occupants en s'aidant de son binocle.

ALLAN : C'est tout à fait charmant, ici... De la bière !

Sans hâte, l'aubergiste vient servir Allan.

L'AUBERGISTE (*grommelant*) : Ce n'est pas souvent que nous voyons des voyageurs pour Usher... Mais quand nous en voyons...

Allan pose une demi-couronne sur la table, à côté de son pot de bière.

ALLAN : Eh bien ?

L'AUBERGISTE : Eh bien, l'an dernier, un notaire a attendu trois jours la voiture...

ALLAN : Fichtre !

L'AUBERGISTE : ... Et puis il s'en est retourné d'où il était venu... Qu'ils vous aient oublié, vous aussi, cela ne serait pas si étonnant.

ALLAN : Par exemple !

UN PAYSAN (*intervenant*) : Et l'autre, cet usurier...

L'AUBERGISTE : C'est vieux, ça.

LE PAYSAN : ... Il a perdu patience et il a voulu y aller tout seul... à travers les marais... parce qu'il y a les marais...

Il y a un petit temps qui en dit long sur les marais et sur le sort de l'usurier.

ALLAN : C'est excessivement charmant !... Mais, que diable ! on peut bien louer une voiture par ici, avec un homme qui connaisse le chemin ?

L'AUBERGISTE (*tout à fait surpris d'une telle idée*) : Pour aller à Usher ?

ALLAN : Pour aller à Usher, oui.

LE PAYSAN : Mon bon monsieur, vous avez l'air de quelqu'un de très convenable... Alors on va vous dire... nous, on ne va pas à Usher... Le chemin est mauvais...

UN ROULIER (*intervenant*) : Ça, on peut pas dire autrement, c'est un chemin mauvais...

ALLAN : A cause des marais ?

LE ROULIER : Des marais et puis de tout.

ALLAN : Enfin, on y passe ou non ?

L'AUBERGISTE (*rêveur*) : Y en a qui y ont passé.

ALLAN (*au roulier*) : Faites vos conditions.

LE ROULIER (*tenté tout de même*) : Les conditions bien sûr... Mais si vous êtes pris, en plein, dans une grande bataille de corbeaux !...

ALLAN : Quand même, c'est pas des loups !

LE PAYSAN : Ceux qu'ont vu ça, ils aiment pas le revoir... Et ceux qui l'ont entendu...

ALLAN : Qu'est-ce qu'ils ont entendu ?...

LE PAYSAN : Si vous l'entendez jamais, vous n'aimerez pas le répéter non plus !

Allan fait légèrement sauter et sonner dans sa paume deux souverains l'un contre l'autre.

ALLAN (au roulier) : Et ça, vous aimez l'entendre ?...

Enchaîné

SEQUENCE IV

(Extérieurs : Paysages des ENVIRONS D'USHER.)
Fin de journée et crépuscule.

Une mauvaise charrette, conduite par le roulier de la séquence précédente, avec Allan à ses côtés, avance dans des paysages désolés, mornes, brumeux, déserts sauf pour les vols de corbeaux qu'elle fait lever à son approche.

Le grincement des roues de la charrette rythme une atmosphère sonore-musicale qui se développe en utilisant aussi les battements d'ailes des compagnies de corbeaux et leurs croassements.

Aux lents cahots de la charrette, Allan s'assoupit, se réveille, se rendort.

Le roulier veut ne regarder que les oreilles de son cheval. Il remue silencieusement les lèvres ; il doit réciter quelque prière ou conjuration.

Les vols de corbeaux semblent se relayer pour faire escorte aux voyageurs...

Dans l'atmosphère sonore-musicale, on entend l'écho comme

d'une mélodie à plusieurs voix très timbrées :

C'est le vent et rien de plus...

Jamais plus !...

Les ténèbres et rien de plus...

Jamais plus !...

C'est cela et rien de plus...

Jamais plus !...

Enchaîné

SEQUENCE V

(Extérieurs et maquette : grille, parc et aspect d'ensemble du MANOIR D'USHER.)
Fin de journée et crépuscule.

La charrette s'est arrêtée devant une grille monumentale mais délabrée, entrouverte sur un grand parc à l'abandon.

LE COCHER (buté) : Je ne vais pas plus loin...

Allan saute assez lestement à terre et reçoit sa valise des mains du cocher qui, nerveux, fouette aussitôt son cheval.

Embarrassé de son bagage, Allan franchit la grille...

Il y a là une loge de garde tout à fait abandonnée...

Personne...

Allan pose son sac sur un banc de pierre... Il hésite...

Atmosphère sonore-musicale utilisant des bruits de vent léger, de froissement de branches et d'herbes, de murmure d'eau et d'un lointain et intermittent coassement de grenouilles.

Allan a froid et il se sent peut-être aussi mal à l'aise... Pour se ressaisir, tout en s'engageant dans une des allées qui s'ouvrent devant lui, Allan se met à siffler...

... un air de marche (sur le fond d'atmosphère sonore).

Tout à coup, Allan s'arrête et se tait, surpris par quelque spectacle extraordinaire...

Dans une échappée entre les arbres, au milieu de ce qui peut être un rond-point ou une clairière, une forme féminine — étrangement brillante et dorée sous les derniers rayons du soleil couchant — semble exécuter des mouvements rythmés d'un rite magique...

Doutant de sa vue, Allan avance de quelques pas sur la pointe des pieds.

Vue de plus près, mais toujours de façon imparfaitement précise, la danseuse — en riche costume d'infante, que le soleil fait scintiller sur le fond sombre de la verdure — fait encore quelques pas d'une pavane, esquisse des révérences qui ne s'adressent qu'aux arbres...

Allan avance encore doucement d'un ou deux pas... mais une branche de bois mort se brise sous son pied...

... avec un craquement sec.

Allan s'arrête, lui-même effrayé et cherchant d'instinct le refuge d'un tronc d'arbre...

La danseuse a entendu et s'est arrêtée aussi... Elle hésite un instant, puis court vers un fourré où elle disparaît quasi instantanément.

Allan reprend et précipite sa marche, court presque vers la clairière où était la danseuse...

La clairière est vide... Aux branches du fourré, dans lequel la danseuse a disparu, un ruban de soie brodée est resté accroché...

Allan écarte vivement les branches du fourré épais...

Les branches écartées découvrent la grande perspective crépusculaire du manoir d'Usher au bord de son étang, où flottent de légères brumes...

Mais il n'y a aucun être vivant dans ce paysage...

Enchaîné.

SEQUENCE VI

(Extérieur et intérieur : PERRON, VESTIBULE, GALERIE du MANOIR D'USHER.)
Soir.

Sur le perron, Allan a encore la main sur la chaîne de la cloche...

... dont on entend la vibration fêlée, étrangement prolongée...

quand apparaît un vieux serviteur qui boite légèrement et qui semble être un jardinier ou un palefrenier.

ALLAN : Sir Roderick est-il chez lui ?... Je croyais qu'il m'attendait...

Silencieusement, le domestique fait un geste vague, qui peut signifier l'ignorance ou le doute, ou des excuses.

ALLAN (un peu nerveusement) : Vous êtes muet, vous ?

LE DOMESTIQUE (indifférent) : Si Monsieur veut me suivre...

Ils traversent un grand vestibule ou une longue galerie, assez pauvrement éclairée, où les sculptures des imposants meubles gothiques, les figures héraldiques des tapisseries prennent, dans la pénombre, une allure fantastique. L'impression générale du décor est aussi de délabrement, de ruine menaçante...

On entend, d'abord tout à fait en sourdine, puis en lent crescendo, des sons de guitare accompagnant une voix masculine — celle de Roderick — qui chantonne une ou deux strophes, soit de la Ballade d'Usher, soit d'Ulalume, soit d'Annabel Lee, sans que les paroles aient besoin d'être très distinctement comprises.

A mi-chemin, ils croisent, sans s'arrêter, un troisième personnage, sévèrement vêtu de noir, dont on distingue mal le visage, mais dont toute l'allure est très compassée.

ALLAN (*machinalement pour lui-même*) : C'est excessivement charmant !

Au bout de la galerie, le domestique soulève une lourde portière devant Allan, pour le laisser passer...

SEQUENCE VII

(Intérieur : CHAMBRE DE RODERICK au MANOIR D'USHER.)
Soir.

Dans sa chambre — riche, inutile désordre de meubles précieux, mais vétustes et disparates, de livres anciens, abandonnés ici et là, de vieux instruments historiés (clepsydres, alambics, astrolabes, etc.) — Roderick Usher, à demi étendu sur un lit de repos, s'interrompt soudain de jouer de la guitare et de chantonner, à l'entrée du visiteur.

Visiblement, Roderick ne reconnaît d'abord pas Allan, auquel il ne pensait plus.

Fin du chant.

Tout à coup il se ressaisit, lâche la guitare, se lève...

Roderick embrasse Allan si chaleureusement que ce dernier ne peut placer un mot.

Enfin, Allan, libéré de l'étreinte, peut examiner à son aise l'ami qui est si étonnamment changé, si fiévreux...

Roderick, nerveusement agité, ne sait trouver ni attitude, ni parole...

Roderick se rassied dans un abattement aussi soudain que fut soudaine son excitation affectueuse.

RODERICK : Allan !... Que vous êtes bon d'être venu !...

RODERICK : Je n'espérais pas... Je n'osais croire que vous viendriez...

ALLAN : Mais, Roderick, vous avez la fièvre !... vous tremblez !... Que se passe-t-il ?... J'arrivais, déjà inquiet par votre lettre... Et de vous voir ainsi, je... Vous souffrez ?...

ALLAN : Enfin, qu'avez-vous ?... Que puis-je faire ?...

RODERICK : Vous ne pourrez rien faire...

ALLAN : Vous avez besoin de soins... Aujourd'hui, on guérit toutes les maladies.

RODERICK : Je ne suis pas malade.

ALLAN : Tout de même...

RODERICK (*bas*) : Et je ne veux pas guérir... (*Se contredisant soudain avec une sourde violence.*) Cette maison m'accable... Ces vieux murs m'emprisonnent... L'odeur de

l'étang m'étouffe... L'air est ici irrespirable...

ALLAN (*voulant prendre les choses plus légèrement*) : J'admets... J'admets, mon cher, que l'aspect de cette demeure n'est pas d'une folle gaieté... J'ai surmonté quelques frissons pour venir jusqu'à vous... Moi, je ferais replâtrer tout à neuf... au lieu de me forger des chimères !

RODERICK (*sérieusement*) : Pour vous, la tristesse d'Usher est une chimère... Pour moi, c'est une réalité qui a pénétré ma peau et mon sang... Vous ne pouvez pas comprendre...

ALLAN (*voulant toujours réagir*) : Eh, je ne veux pas comprendre ! Je veux vous ramener à Londres... vous faire voyager...

RODERICK (*doux, ironique, amer*) : Voyager !... Je ne sais pas... Sais-je, moi-même, ce qui me retient ici... ce qui m'oblige... (*crescendo*) Une force que ni moi, ni vous, ni personne...

Roderick s'est interrompu soudain et regarde vers le fonds de l'appartement. Le regard d'Allan prend la même direction...

Dans le fond de l'appartement — qui est une baie donnant sur une galerie intérieure (ou autre disposition analogue) — une jeune femme passe, s'arrête un instant... (Le spectateur peut reconnaître la rieuse jeune fille qui barbouillait de fusain le visage de Roderick dans la séquence II ; mais combien Madeline est changée !) Le visage pâle et émacié de l'apparition, son regard lointain, toute son attitude

d'apathie et de résignation, expriment la tristesse, l'ennui, le détachement déjà de ce monde... Un sourire d'une mélancolie indéfinissable flotte sur ses lèvres...

RODERICK (*murmure*) : Ma femme... Madeline...

Madeline a déjà disparu sans qu'on ait rien entendu d'elle, sans qu'on sache si elle a eu seulement conscience de la présence de Roderick et d'Allan.

ALLAN : Votre femme... Madeline ?... Mais... laissez-moi me rappeler... Madeline !... Celle dont vous vouliez jadis faire le portrait... Jamais je ne l'aurais reconnue... Elle que je n'ai jamais vue que rire et plaisanter !... Ce n'est pas possible, dites-moi...

Les paroles d'Allan exaspèrent visiblement Roderick qui, enfin, n'y tient plus, se lève, prend son ami par le bras...

RODERICK (*coupant la parole à Allan*) : Mon cher, je suis impardonnable !... Vous devez être fatigué, transi, affamé... Venez !...

Enchaîné.

SEQUENCE VIII

(Intérieur : la GRANDE SALLE du MANOIR D'USHER.)
Soir.

Dans la grande salle du manoir, où quelques flambeaux de cire ne parviennent pas à vaincre l'ombre dans laquelle les proportions de la pièce se perdent et paraissent démesurées, à une vaste et lourde table où quatre couverts se trouvent dressés, Roderick et Allan sont déjà assis.

Ils sont très silencieusement servis par le vieux jardinier-palefrenier, revêtu maintenant d'une livrée de maître d'hôtel, pompeuse mais élimée. Ce domestique se meut absolument sans bruit, comme une ombre.

Allan s'est servi de bon appétit, Roderick refuse le plat, quand surgit un troisième personnage : l'homme noir et compassé qu'Allan, en arrivant, avait croisé dans le vestibule.

Ce nouveau venu a un visage curieusement immobile, dont l'air d'austérité est aggravé par quelque déformation de traits, difficilement définissable.

L'homme s'incline brièvement. Sans songer à le présenter, Roderick — qui joue nerveusement de ses doigts sur le bord de son assiette vide — l'interroge du regard.

LE MÉDECIN (*il parle et parlera toujours d'une voix monotone, également mesurée, comme impersonnelle*) : Sa Grâce prie qu'on l'excuse... Très affaiblie, lady Madeline ne pourra probablement pas descendre ce soir...

L'homme s'assied et se sert. Il y a un temps. Et Roderick, dont l'attitude trahit un agacement croissant, se lève et quitte la table sans explication.

Un autre temps...

ALLAN (*au médecin*) : Heu... heu... Vous êtes le médecin de la maison, je suppose... C'est toujours délicat de vous interroger sur vos malades, n'est-ce pas?... Mais enfin... la maladie de lady Madeline est-elle grave ?

LE MÉDECIN : Il reste peu d'espoir de sauver Madame... Ce n'est plus un secret... même pour elle.

ALLAN : L'état de Roderick aussi me paraît inquiétant...

LE MÉDECIN : Un peu de nervosité...

Un temps... Le domestique repasse le plat.

ALLAN : Aurons-nous le plaisir de revoir Roderick tout à l'heure ?

LE MÉDECIN : Je ne le pense pas... Le soir, d'habitude, sir Roderick s'absorbe dans ses études de magnétisme.

ALLAN : Il ne manquait plus que cela !

LE MÉDECIN : Je dois dire que votre ami est en train d'acquérir ainsi une extraordinaire finesse de sensibilité... et un pouvoir de persuasion remarquable... peut-être même dangereux.

ALLAN (*ironique*) : Je ne lui savais pas cet autre talent !

LE MÉDECIN : Grand talent... Je l'ai observé, réussissant à convaincre des gens, sans leur adresser une parole... sans leur donner un regard, sans les voir... fût-ce à travers l'épaisseur d'une muraille.

Machinalement, Allan jette un regard autour de lui, sur les murs.

ALLAN (*voulant réagir*) : Tout à fait charmant !

LE MÉDECIN : Plaisantez... mais vous, ne vous a-t-il pas persuadé, comme ça, tout à coup, de venir ici ?

ALLAN (*désagréablement frappé*) : Heu... hem...

LE MÉDECIN : Peut-être vous persuadera-t-il encore, sans que vous y preniez garde...

ALLAN (*alarmé malgré lui*) : Ho là !... Ho là !... Et de quoi, s'il vous plaît ?

LE MÉDECIN : Qu'en sais-je ?... Par exemple, de ne plus pouvoir quitter Usher...

ALLAN (*impressionné et furieux de l'être*) : De ne plus pouvoir quitter... Pfff... Je suis bien bon d'écouter vos sornettes !... Mais, Roderick lui-même n'a, au fond, qu'un désir : celui de s'en aller d'ici !

LE MÉDECIN : Seulement il ne peut plus s'en aller.

ALLAN (*sachant pourtant que cela est vrai*) : Il ne peut plus ?

LE MÉDECIN : Non... parce qu'il s'est d'abord lui-même persuadé, par sa propre persuasion, de cette impuissance...

ALLAN (*réfléchissant et soudain agacé*) : C'est un cercle vicieux... Vous me donnez la migraine !... Et c'est à de telles folies que Roderick passe ses nuits ?

LE MÉDECIN : A moins qu'il ne peigne... Peinture, magnétisme, l'un ne va pas sans l'autre.

ALLAN : Mais que peint-il ?

SEQUENCE IX

(Intérieur : la CHAMBRE-ATELIER dans la tour du MANOIR D'USHER.)
Soir.

Dans la chambre haute de la tour, aménagée en atelier, illuminée par plusieurs candélabres, Roderick se tient seul, palette et pinceaux en main, devant une toile fixée sur un

chevalet et déjà enchâssée dans un cadre ovale précieusement travaillé.

Roderick ne peint pas ; il est figé dans un examen extraordinairement attentif du tableau (dont les spectateurs ne voient que le dos).

Enchaîné.

SEQUENCE X

(Intérieur : GRANDE GALERIE AU MANOIR D'USHER.)
Soir.

Le vieux maître d'hôtel, portant un flambeau de cire, reconduit Allan à la chambre d'amis. Ils traversent une longue galerie, ornée de portraits anciens de femmes.

Allan, un peu échauffé par le repas et la discussion avec le médecin, trouve là une détente et ne se hâte pas.

LE DOMESTIQUE : La chambre de Monsieur est dans l'aile sur l'étang... un peu écartée, mais très tranquille...

ALLAN : Oh bien, toute la maison ne doit guère être bruyante...

A travers son binocle, Allan s'intéresse aux portraits et s'est arrêté devant l'un d'eux :

C'est le portrait d'une jeune et belle dame du XVII^e siècle, souriant un peu mystérieusement à la Jonconde, qui a une vague ressemblance avec Madeline et qui tient, sur son poing ganté, un corbeau perché, à la manière d'un épervier de chasse.

ALLAN : Bonne facture du dix-septième...

LE DOMESTIQUE : Ceci est notre gracieuse dame Lénore.

ALLAN : On chassait au corbeau dans ce temps-là ?

LE DOMESTIQUE : Oh non, dame Lénore n'a jamais chassé, jamais tué aucune bête...

Allan allume un cigare pour se calmer les nerfs.

LE DOMESTIQUE : Elle était si bonne que même les corbeaux l'aimaient et la suivaient partout... Elle savait leur parler... Ils viennent encore crier doucement sur sa tombe...

ALLAN (*avec plaisir*) : Charmant !

Allan s'arrête devant un autre portrait, celui d'une jeune beauté, à la fois ensorcelante et sévère, malgré son sourire éclatant. Elle présente aussi quelque ressemblance avec Madeline.

ALLAN : Début du dix-huitième, sans doute...

LE DOMESTIQUE : Sa Grâce, dame Bérénice... On la craignait... Elle était trop savante... Même aujourd'hui, on dit encore qu'il ne faut pas trop la regarder...

ALLAN : Je vous croyais muet, mais vous m'intéressez... Pourquoi ne faut-il pas la regarder ?

Prudemment, le maître d'hôtel a écarté son flambeau du portrait qui revient dans l'ombre.

Allan regarde le vieux serviteur avec l'air de se dire : ils sont tous piqués dans cette maison... et passe au portrait suivant.

ALLAN : Et celle-là, on peut la regarder ?

LE DOMESTIQUE : Dame Morella... oh oui, certainement, Monsieur... Bien qu'elle ne soit peut-être jamais morte...

Dans le portrait de Morella, on retrouve le sourire discret à la Joconde et toujours la ressemblance avec Madeline.

ALLAN : Jamais morte ?

LE DOMESTIQUE (*très naturellement*) : En tout cas, elle a vécu deux fois.

ALLAN : Deux fois...

Allan a encore un regard inquiet sur le maître d'hôtel et passe, plus lentement, à un autre tableau, presque à l'extrémité de la galerie.

C'est le portrait d'une jeune femme pensive, avec un large regard fascinant et grave, avec toujours le sourire mystérieux et la ressemblance avec Madeline.

LE DOMESTIQUE : Dame Lygéia...

ALLAN (*lisant sur le cartouche au bas du cadre*) : 1783-1809... Elle n'a vécu qu'une fois et elle est morte... (*Avec une sorte de soulagement.*) Au moins, c'est clair !

LE DOMESTIQUE (*très simplement*) : C'est-à-dire, Monsieur, qu'il y a ses yeux... Moi qui les ai connus... je ne peux pas les oublier... Ils vivent toujours...

Allan a un vrai regard de peur sur le vieux serviteur.

LE DOMESTIQUE : N'est-ce pas, chaque château a ses légendes...

ALLAN : Des légendes... (*réalisant tout à coup son soulagement*) bien sûr, ce sont des légendes !

Allan et le maître d'hôtel sont arrivés à l'extrémité de la galerie. Le domestique va ouvrir la porte donnant accès à la chambre d'Allan.

ALLAN (*se rappelant tout à coup*) : Dites-moi... Cette princesse ou danseuse espagnole que j'ai rencontrée dans le parc, en arrivant, qui est-ce ?

LE DOMESTIQUE : Princesse ?... Danseuse espagnole ?...

C'est au tour du maître d'hôtel de regarder Allan avec un peu d'inquiétude.

LE DOMESTIQUE : C'est peut-être une légende...

Un temps, où Allan, désorienté, sent les rôles — le sien et celui du maître d'hôtel — renversés et confondus. Qui est-ce qui mêle la réalité et la fiction ?... Qui les démêle ?... Furieux, soudain, Allan tire de sa poche le ruban que la danseuse avait laissé aux ronces du parc et le présente au domestique.

ALLAN : C'est pas une légende, ce ruban !... A qui appartient-il ?

LE DOMESTIQUE (*sans s'émouvoir*) : Je ne sais pas... à personne... On a vu des choses plus extraordinaires que ça...

Sans répondre, Allan entre dans sa chambre et referme la porte sur lui.

Enchaîné.

SEQUENCE XI

(Intérieur : la CHAMBRE d'ALLAN au MANOIR D'USHER.)
Soir.

Dans sa chambre, éclairée seulement par un candélabre à deux ou trois bougies, Allan, nerveux, agité, remet hâtivement, pêle-mêle, ses objets de toilette dans son sac... Il a une hésitation et les en ressort... Il a de nouveau une hésitation et va les remettre... puis il les laisse...

Il ne sait plus que faire... Il va s'accouder à la fenêtre ouverte sur la nuit.

Légère atmosphère sonore — musicale, censée venir de la fenêtre : bruits de faible vent, de murmures d'eau et de feuilles, coassements des grenouilles de l'étang, parfois un ululement d'oiseau...

Sur le paysage nocturne de calme et harmonieuse désolation, presque lunaire, estompé par les vapeurs stagnant au-dessus de l'étang.

Sans qu'Allan, qui est à la fenêtre, l'ait entendu, Roderick est entré dans la chambre et s'est approché de son ami.

Allan, impressionné, tressaille et se retourne vers Roderick...

RODERICK : Je suis confus...

RODERICK : ...de vous avoir laissé tout à l'heure... Je me sens obsédé... Madeline...

ALLAN (*qui s'est ressaisi*) : Roderick, j'ai réfléchi... Vous aviez sans doute raison... je crains de ne guère vous être utile ici... Vous me permettrez de repartir, sans doute demain.

Roderick a un temps de surprise qu'il domine.

RODERICK (*faussement calme mais très sûr*) : Je ne vous permettrai pas de m'abandonner... Non, Allan, non, vous ne partirez pas ! ... Vous ne pouvez pas partir, je vous en persuaderai.

ALLAN (*criant presque*) : Je ne veux pas être persuadé !... Et je peux partir si je veux !

RODERICK (*faux calme, très tendu*) : Oui, vous pourriez me quitter si vous le vouliez vraiment... Mais pouvez-vous le vouloir ?... Vouloir fuir, sans avoir seulement essayé de m'aider ?...

ALLAN (*plus réfléchi*) : Mais est-il possible de vous aider ?

RODERICK : C'est moi qui vous pose la question... Je suis enlisé, je me perds toujours davantage et je vous demande : pouvez-vous me secourir ?...

RODERICK : Mais d'abord, il faut que vous le vouliez... Je crois encore que vous le voulez...

RODERICK : Si vous le voulez et s'il n'est pas trop tard... Ah, longtemps je me suis débattu, seul contre moi-même... Seul, toujours seul... Seul avec Madeline qui se débattait, elle aussi..., qui refusait...

Volet discret.

SEQUENCE XII

(Fragments d'intérieurs divers déjà vus.)
Jour.

Rappel atténué de l'ambiance sonore de la séquence II.

(Rappel et suite de la séquence II.)

Madeline poursuivie gaiement par Roderick et ses amis, dans l'atelier de Londres... Roderick rattrape Madeline et veut la persuader tendrement... Madeline fait toujours non de la tête, et, soudain — Roderick devenant de plus en plus pressant — elle...

(l'objectif s'est approché jusqu'au gros plan)
... se protège et se couvre le visage de ses mains...

Voix de RODERICK (*en sourdine, continuant avec une exaltation croissante, mal contenue*) : ...vous vous rappelez... qui refusait de se laisser peindre... Est-ce pour effacer, pour vaincre ce refus, que j'ai épousé Madeline ?... Aussitôt après notre mariage...

Raccord.

(Fond d'intérieur ou même d'extérieur à Usher.)

Madeline, le visage dans les mains, et Roderick, fusains en main, à peu près dans la même attitude et le même jeu que ci-dessus, mais quelque temps après leur mariage, dans une transposition intensément dramatique.

Voix de RODERICK (*même jeu*) : ... nous nous sommes installés à Usher... Dans cette solitude, une seule pensée m'occupait... devenait

obsession... le désir passionné de faire le portrait de Madeline... de transfigurer, de rendre encore plus vrai et plus beau son cher visage... Toute autre œuvre ne signifiait plus rien pour moi...

L'objectif s'est à nouveau approché du visage caché de Madeline qui continue à refuser derrière ses mains.

MADLINE (*en murmure très étouffé, comme lointain*) : Vos crayons et vos pinceaux me font mal, Roderick... Quand vous peignez, vos mains et votre regard me font peur...

Lentement, doucement, mais avec une force qui paraît irrésistible (effet de ralenti), les mains de Roderick écartent les doigts et les mains de Madeline et découvrent le visage de la jeune femme...

Voix de RODERICK (*même jeu*) : A la longue... à la longue... Madeline céda pourtant... Et je pus commencer cette image d'elle... que je vous montrerai, si vous voulez, Allan, demain...

Volet très discret.

SEQUENCE XIII

(Intérieur : la CHAMBRE-ATELIER dans la tour du MANOIR D'USHER.)
Jour.

Le visage peint de Madeline (du portrait)... D'une hallucinante ressemblance, d'une étrange vie, il ne se trouve pas loin d'être terminé. Il y faut encore préciser la bouche et le sourire, pour le moment ébauchés dans une tache d'ombre indistincte...

Roderick, totalement inconscient de tout ce qui n'est pas l'accomplissement de son chef-d'œuvre, travaille avec une impassibilité et une concentration...

... qu'Allan observe avec un certain étonnement.

Roderick, par petites touches, corrige le coloris d'une joue, marque une commissure des lèvres, mais il se crispe de ne pouvoir recréer le sourire...

Ce sourire dont Madeline qui pose n'offre plus, sur son vrai visage, qu'un triste et faible reflet.

Et, à chaque coup de pinceau, Madeline ne peut réprimer un tressaillement, refrène avec difficulté un geste protecteur de sa main vers son visage...

Tout à coup, ses forces l'abandonnent : elle s'évanouit.

Roderick ne s'est aperçu de rien, mais Allan se précipite pour relever la jeune femme.

ALLAN (*à Roderick*) : Malheureux, vous la tuez !... Vous la tuez, par la fatigue de ces interminables séances...

Roderick prend conscience du monde extérieur et agite une sonnette... Il semble encore hébété, hagard, tandis qu'il aide Allan à relever sa femme...

Le médecin apparaît, tirant un flacon de sels d'une de ses poches...

Enchaîné

Dans une galerie ou un couloir du manoir.

Madeline, soutenue par Roderick et le médecin, suivie par Allan, regagne sa chambre.

Madeline, Roderick, le médecin entrent dans la chambre dont la porte est refermée de l'intérieur...

Allan reste seul dans le couloir devant la porte fermée...

Volet.

SEQUENCE XIV

(Intérieur : chambre d'ALLAN au MANOIR D'USHER.)
Jour.

Allan, assis à une table, sur laquelle il était en train de faire une réussite...

Auprès de lui, le médecin, debout... Tout en étalant encore machinalement quelques cartes, Allan s'adresse au médecin.

ALLAN (*réfléchi et ironique*) : Si je comprends bien... sir Roderick n'insiste plus... tellement... pour me retenir ici...

LE MÉDECIN (*toujours égal*) : C'est-à-dire que sir Roderick se rend compte...

ALLAN (*plus incisif*) : Depuis que j'ai assisté à cette séance de pose !

LE MÉDECIN (*ignorant l'interruption*) : ... Il se rend compte combien votre séjour ici peut vous être ennuyeux... Sir Roderick a été effectivement très frappé par ce petit... incident... de l'autre jour, et il éprouve le besoin de s'isoler complètement... Quant à Lady Madeline... De sorte que, privé de toute compagnie comme vous l'êtes...

ALLAN (*net*) : Je ne m'en irai pas... Je ne veux pas m'en aller... J'ai besoin de m'isoler, moi aussi...

Allan redonne manifestement toute son attention à sa réussite... Le médecin comprend que l'entretien est terminé et se retire vers la porte. Cependant, sur le seuil, il s'arrête et se tourne vers Allan.

LE MÉDECIN : Je vous avais prévenu, Monsieur... que vous seriez obligé de rester.

ALLAN (*touché mais réagissant aussitôt*) : Obligé, ha !... Mais ce n'est pas par Roderick que je me sens obligé !...

Le médecin est déjà sorti.

Allan reprend sa patience plus nerveusement ; puis, tout à fait nerveux, la brouille et l'abandonne.

Il réfléchit...

Très faiblement, on entend le son grêle d'un vieil air de danse, joué par une boîte à musique.

Allan tout à coup perçoit ce son et, surpris, tend l'oreille, cherche d'où cette musiquette peut venir... Il se lève, va vers un mur de la chambre, écarte une tenture, découvre ainsi une petite porte, contre laquelle il met son oreille...

On entend la grêle musique un peu plus distinctement.

La porte s'ouvre sans trop de difficulté sur une amorce d'escalier en bois, plutôt vermoulu, qui a tout l'air de devoir conduire sous les combles...

Après une hésitation, Allan s'engage dans l'escalier, avec précaution.

SEQUENCE XV

(Intérieur : ESCALIER DU GRENIER et GRENIER au MANOIR D'USHER.)
Jour.

*L'air de danse ancienne, joué par
 la boîte à musique, s'entend encore
 un peu plus distinctement.*

Au haut des quelques marches vermoulues, Allan, qui avance avec autant de curiosité que de prudence, trouve une porte du grenier... Porte fermée à clé et qui résiste à la pression de la main d'Allan... Mais cette porte est faite de planches assez grossièrement assemblées ou assez disjointes déjà par le temps, pour permettre à Allan de jeter un coup d'œil dans...

...le grenier qui est très vaste... A une bonne distance de l'observateur indiscret, une jeune femme, en costume de ballerine romantique, esquisse des pas d'un ballet d'époque, égrené par une boîte à musique posée sur une grande malle-panier...

Une seconde, on aperçoit le visage de la danseuse, au cours d'un de ses mouvements.

C'est Madeline, souriant comme autrefois au cours des fêtes de sa jeunesse dans l'atelier londonien de Roderick ; mais la jeune femme a ici les yeux à demi fermés et sa joie est une joie de rêve...

Allan, dominant son émotion, se retire sur la pointe des pieds.

Enchaîné.

SEQUENCE XVI

(Intérieur : la GRANDE GALERIE au MANOIR D'USHER.)
Jour.

Allan est gonflé de colère quand il rejoint, empoigne et secoue le médecin par les boutons de son habit.

ALLAN (*se retenant de ne pas en venir aux mains tout à fait*) : Vous, le morticole !... Il ne s'agit plus de jouer au plus malin... Il faut empêcher ce... cet...

LE MÉDECIN (*toujours calme et même poli*) : Empêcher quoi, monsieur ?

ALLAN (*se ressaisissant un peu, mais avec rage*) : Ce... cette... peinture !

LE MÉDECIN : Peinture ?... Mais peindre, ou être peint, n'a jamais fait de mal à personne... Toutes les autorités médicales et toutes les personnes de bon sens seront d'accord avec moi sur ce point...

ALLAN (*rageant toujours*) : Au diable vos autorités !... Ce n'est pas d'autorités, c'est de distractions que Madeline a besoin !... Sapristi, c'est aussi l'intérêt du peintre que son modèle retrouve sa jeunesse et son sourire !... Roderick ne peut pas ne pas comprendre cela !... Vous-même, si vous n'êtes pas un âne savant... Ne seraient-ce que des lectures ou des conversations divertissantes !...

Volet discret.

SEQUENCE XVII

(Intérieur : GRANDE SALLE au MANOIR D'USHER.)
Jour.

En présence du médecin qui semble penser à autre chose, et de Roderick qui, nerveux et contraint, erre à travers la pièce, Allan commence à lire en partie, et en partie à raconter, d'après un volume qu'il feuillette tout en parlant, à l'intention de Madeline, étendue sur un lit de repos, dans une attitude épuisée.

Le vieux domestique — à nouveau vêtu en jardinier-homme-à-tout-faire — est venu ajouter quelques bûches au feu qui flambe dans la cheminée, et reste là, accroupi ou agenouillé près des chenêts, retenu par la curiosité d'entendre.

ALLAN : Il y avait — et il y a sans doute encore — quelque part, en Hollande ou en Allemagne, une bourgade dont les maisons se ressemblent tant...

Le feu brûlant dans la cheminée...

Enchaîné.

SEQUENCE XVIII

(Intérieur : JARDINET, MAISONNETTE et maquette d'ensemble du bourg de VONDERVOTTEIMITIS.)
Jour.

Fond sonore-musical, composé et rythmé très régulièrement par les tic-tac des pendules, horloges, montres, qui interviennent dans le récit.

Voix d'ALLAN : ... que, si vous en connaissez une, vous les connaissez toutes...

(Tous les costumes, décors, ameublements de cette séquence sont traités dans un style régional, naïf et amusant, soit hollandais, soit bavarois ou tyrolien, à la manière de certains jouets, de certaines cartes postales de fantaisie, etc., prétendant rappeler le folklore de ces pays.)

Façade d'une maisonnette et jardinet qui la précède.

Facade archi-symétrique avec une porte entre deux fenêtres à volets fermés.

Jardinet : damier géométrique de six petits carrés comportant chacun quatre choux bien régulièrement pommés.

De façon tout à fait synchrone les deux fenêtres sont ouvertes de l'intérieur : d'un coup, les deux volets de droite, d'un coup, les deux volets de gauche.

Voix d'ALLAN : Tous les habitants de ce bourg font toujours tout exactement de la même façon, exactement à la même heure... C'est le secret de leur tranquillité et de leur bonheur...

Maquette d'ensemble du bourg, dominé par un beffroi avec une grosse horloge.

Les cheminées de toutes les petites maisons de la maquette se mettent toutes à fumer à la même seconde, des filets de fumée bien droits, bien parallèles, bien identiques.

La grosse horloge — un peu trop grosse même — du beffroi...

... sonne le premier coup de midi.

Intérieur d'une maisonnette : au centre la table familiale ; dans le fond et au milieu : la cheminée, dominée par une belle pendule entre deux choux pommés en pots ; de chaque côté de la cheminée, dans chaque coin, une des deux grandes horloges identiques dont les balanciers oscillent synchrones.

Autour de la table, debout, le père, la fille aînée, un fils, une autre fille, un autre fils.

Les cinq personnages, d'un coup, s'assoient à table.

On entend le deuxième coup de midi.

La mère apporte et pose la soupière fumante sur la table.

On entend le troisième coup de midi.

Les cinq convives, d'un seul coup, étalent et attachent leur serviette à leur col.

On entend le quatrième coup de midi.

La mère plonge la louche dans la soupière fumante.

On entend le cinquième coup de midi.

Les cinq convives, d'un seul coup, tendent chacun son assiette.

On entend les cinq coups suivants de midi.

A chaque coup sonné, la mère, de sa louche, remplit une assiette... Chaque fois, d'un seul coup de louche...

On entend le onzième coup de midi.

Les cinq convives, d'un seul

coup, avalent leur première cuillerée...

On entend le douzième coup de midi...

... et leur deuxième cuillerée de soupe, toujours aussi synchrone...

Tous ces coups de midi sont sonnés non seulement par le beffroi, mais aussi par les horloges et la pendule de la pièce...

Voix d'ALLAN : Dans ce beau pays où il y a un temps pour tout, tout le monde est d'accord sur tout et personne ne se dispute jamais...

Après le repas, le père fume sa pipe, montre en main (c'est un gros oignon de montre) et, toutes les trois secondes, lâche une bouffée de fumée...

Dans le jardinet, une fille et un garçon, absolument synchrones, se rencontrent, s'assoient sur un banc, montres en main.

Ils consultent leurs montres et se sourient, synchrones.

Ils consultent leurs montres et s'embrassent, synchrones.

Mais le baiser des amoureux est brusquement interrompu...

Par une cacophonie de sonneries de plusieurs réveille-matin.

Avec surprise, les amoureux aperçoivent, au portillon du jardinet, un étrange personnage.

Une sorte de grand nain, dont une moitié du visage est jeune, l'autre est vieille. Il porte en bandoulière toute une chaîne de réveille-matin, de montres et de pendulettes en piteux état et qui...

... sonnaillent à tort et à travers.

A la main il porte un vieux petit violon.

Les intempestives sonneries du bric-à-brac de cet étrange colporteur font sortir de la maisonnette (et des maisonnettes voisines) tous les habitants alarmés, outrés, affolés...

Le gnome leur fait d'humbles saluts et les supplie :

LE GNOME : Par charité, mes bons bourgeois !... Donnez-moi une montre à réparer !... Je viens de loin et je meurs de faim !... Une petite montre à réparer et je vous la mets à l'heure tout de suite !

Les bourgeois s'esclaffent... une montre à réparer !... A-t-on jamais entendu une effronterie pareille !... Dans les rires moqueurs et les bourrades, le gnome est poussé vers le portillon, bousculé, chassé... quand, tout à coup, il fait un prodigieux saut en l'air...

Ebahis, effarés, brusquement devenus muets, les bourgeois regardent en l'air, suivent du regard... le saut du gnome qui disparaît, qui s'évanouit dans les nuages...

Voix d'ALLAN : Ce jour-là, il ne se passe rien d'autre... Et chacun peut retourner à ses graves occupations...

On revoit le père fumant sa pipe, montre en main, et lâchant une bouffée de fumée, toutes les trois secondes...

Enchaîné.

SEQUENCE XVII BIS

(Intérieur : GRANDE SALLE AU MANOIR D'USHER.)
Jour.

Roderick, immobile, comme hypnotisé, regarde...

Le visage de Madeline, toujours étendue, les yeux à demi fermés, mais avec une expression beaucoup plus reposée, un peu souriante, presque heureuse...

Le médecin, qui n'est pas sans observer tout cela, a un haussement d'épaules...

Près de la cheminée, le domestique est tout oreilles, un peu ébahi...

Allan continue son récit :

ALLAN : Mais le lendemain... Ah, le lendemain, comme les aiguilles de l'horloge du beffroi approchent de midi...

Enchaîné.

SEQUENCE XVIII BIS

(Intérieur : JARDINET, MAISONNETTE et maquette d'ensemble de la BOURGADE de VONDERVOTTEIMITIS.)
Jour.

Le fond sonore-musical des tic-tac va devenir très irrégulièrement syncopé, tantôt accéléré, tantôt ralenti, et mêlé de dissonances.

Juché sur le beffroi, tout près de la grosse horloge dont les aiguilles, en effet, approchent de midi, apparaît le gnome qui s'installe et accorde son vieux petit violon, en en tirant...

... quelques premières stridences.

Les aiguilles de l'horloge se mettent aussitôt à sautiller de façon désordonnée, en avant et en arrière, de quelques minutes.

Sur son violon, le gnome attaque un air...

... dont les sons bizarres et arythmiques vont guider le fond sonore-musical, dont les saccades commanderont les mouvements des personnages.

Dans la maisonnette, la famille se présente à table, mais les personnages, dans un chassé-croisé d'erreurs, faisant des pas en avant et en arrière, n'arrivent pas à retrouver leurs bonnes places, quand...

... le beffroi sonne un premier coup, terrible comme un tonnerre...

Les personnages s'assoient brutalement, synchrones... Deux sur une chaise, un à cheval sur deux chaises, un autre — manquant sa chaise — tombe à terre sur son séant...

Le second coup grince, mais ne sonne pas...

La mère reste avec sa soupière en suspens, à bout de bras...

Le second coup sonne enfin et le troisième lui succède immédiatement.

La soupière tombe presque sur la table. Les serviettes sont emmêlées. Deux convives tirent sur la même ; un autre en accroche trois ensemble sous son menton, etc.

Les autres coups de midi se suivent de façon désordonnée.

La mère distribue la soupe, mais les convives agissent aussi de façon désordonnée : les uns n'avancent leur assiette qu'au grand ralenti ; les autres, très accélérés, avancent et retirent leur assiette plusieurs

fois à contretemps. La louche est aussi maniée à contre-rythme. Et la soupe se répand sur la table au lieu d'aller dans les assiettes. Les convives portent à leur bouche — ou à celle du voisin — des cuillères vides, trop vite ou trop lentement...

Et, ne comprenant pas ce qui leur arrive, au milieu de tous ces gestes désordonnés, s'entre-regardent, les yeux ronds, avec effarement...

Un vieux fume sa pipe, montre en main. La montre marche très vite et à l'envers. Le vieux rattrape ses bouffées de fumée dans l'air et les ré-aspire dans sa bouche...

Les amoureux, sur le banc du jardinet, montres en mains — mais les montres sont loin d'être synchrones —, s'assoient, se lèvent, se rassient, se relèvent à contretemps, à des rythmes différents, ne réussissant pas à faire rencontrer leurs lèvres pour un baiser...

Le fond sonore-musical accroît son désordre en vrai charivari.

Dans la maisonnette, la pendule et les deux horloges se mettent à battre, tourner et sonner de façon tout à fait folle. Et, à la table, dessus et dessous, c'est la mêlée... c'est la panique...

Le jardinet se trouve envahi par les bourgeois qui s'échappent de la maisonnette (et d'autres maisonnettes), se sentant devenir fous... les uns ralentis, comme paralysés... les autres précipités... d'autres encore marchant et courant à reculons... d'autres enfin, la tête en bas, sur les mains...

Enchaîné.

SEQUENCE XVII TER

(Intérieur : GRANDE SALLE du MANOIR D'USHER.)
Jour.

Le visage de Madeline, toujours étendue, les yeux à demi fermés, mais l'air amusé, réellement souriante...

Roderick, approché à quelques pas d'elle, la regarde fixement...

Allan vient auprès de Roderick et lui dit, presque à l'oreille :

ALLAN (*bas*) : Voilà... voilà l'expression dans laquelle vous devez peindre Madeline !

Volet.

SEQUENCE XIX

(Intérieur : la CHAMBRE-ATELIER dans la tour du MANOIR D'USHER.)
Jour.

Dans la haute chambre de la tour, Roderick travaille — avec l'intensité qu'il met toujours à s'absorber dans cette œuvre — au portrait de Madeline.

Voix d'ALLAN (lisant et racontant) : La première action de Léon Lion en venant au monde, fut d'empoigner son nez à deux mains... Tout homme, pourvu qu'il ait un nez suffisamment marquant, peut, en se laissant conduire par lui, arriver à une grande dignité...

Madeline pose, moins fatiguée que d'habitude, en souriant légèrement parce qu'elle écoute Allan qui lit à moitié et à moitié raconte :

ALLAN : Chaque matin, Léon Lion tirait deux fois sa trompe et avalait une demi-douzaine de petits verres... A sa majorité, son père le

convoque pour lui parler sérieusement...

Enchaîné.

SEQUENCE XX

(Intérieur : deux ou trois fragments d'INTERIEURS ANGLAIS VERS 1800.)
Jour ou soir.

Dans le cabinet-fumoir d'un bourgeois à Londres.

Le père de Léon — un bourgeois typique — fait asseoir son fils — un niais et un gandin, pourvu d'un nez véritablement énorme.

Le père considère son fils avec une solennelle consternation.

LE PÈRE : Léon Lion, mon fils, il est temps de choisir un but à votre existence.

LÉON (*prétentieux*) : Monsieur mon père, ma vocation est de me consacrer à la science des nez.

LE PÈRE : Parce que vous croyez que vous savez ce que c'est qu'un nez ?

LÉON (*immensément prétentieux et pédant*) : Un nez, monsieur mon père, a été défini diversement par un millier d'auteurs... Passons-les en revue... Le nez, suivant Bartholinus, est cette protubérance, cette bosse, cette excroissance, cette...

LE PÈRE : Cela va bien, Léon. Je suis foudroyé par l'immensité de vos connaissances, positivement je le suis... Oui, sur mon âme ! Et votre éducation peut être considérée comme terminée... Approchez, approchez...

Léon, de plus en plus fat, se ren gorge, tandis que son père, se levant lui-même, le prend par le bras, le fait se lever aussi...

LE PÈRE : Il est grandement temps que vous vous poussiez dans le monde... en suivant simplement votre nez... Ainsi...

Le père expédie son fils d'un grand coup de pied au derrière...

Volet discret.

Entouré de quelques journalistes, de mondains, de mondaines, Léon leur distribue la brochure d'une conférence qu'il vient de faire dans un cercle. Sur la brochure, on aperçoit le gros titre : LA NAZOLOGIE.

L'assistance le complimente avec une manifeste exagération.

LES ASSISTANTS : Etonnant génie !... Profond penseur !... Grand homme !... Ame divine !...

Un caricaturiste s'approche, carton et crayon en main...

LE CARICATURISTE : Maître, puis-je croquer... votre nez... votre magnifique organe...

LES ASSISTANTS : Oh ! très beau !... Admirable !... Unique !...

LÉON (*dans l'extase du succès, au caricaturiste*) : C'est mille livres... pour le croquer.

LE CARICATURISTE : Mille livres !... Mais vous le garantissez ?...

LÉON (*tirant son nez fièrement*) : Je le garantis !

LE CARICATURISTE : Vous permettez ?

Le caricaturiste touche le nez de Léon avec respect.

LE CARICATURISTE : Et c'est bien un original ?... Il n'en a pas été fait de copies ?...

LÉON (*orgueilleusement*) : Jamais !

Léon tortille son nez, le remue de côté et d'autre, avec maestria.

LES ASSISTANTS : *s'exclament d'admiration...*

LE CARICATURISTE : Mille livres, vous les aurez... C'est un morceau capital !...

Un chambellan s'approche de Léon et lui présente une carte.

LE CHAMBELLAN : Monsieur, le prince de Galles espère vous avoir à dîner ce soir... avec votre nez !

Volet discret.

Un coin de table au dîner du prince de Galles.

Léon est entre plusieurs convives très huppés, mais personne ne s'occupe de lui. Toutes les attentions sont tournées ailleurs, vers un point qui est hors du champ.

LES CONVIVES (*s'occupant avec enthousiasme d'une personne hors du champ*) : Quel charme !... Idée merveilleuse !... C'est le roi du jour !... De la vraie philosophie !... Une mode qui fera fureur !...

Léon fait des efforts désespérés pour attirer l'attention sur lui.

LÉON : Quand j'ai fondé la nazologie... quand j'ai fondé la connaissance du nez... la science du nez...

UN CONVIVE (*agacé, à Léon*) : Quel nez ?

LÉON (*outré*) : Mais MON Nez !

Le convive jette un regard si distrait sur le nez de Léon, qu'à la vérité il ne le voit pas.

LE CONVIVE : Peuh... Regardez donc là-bas le jeune Brown... Il n'a

pas de nez du tout, lui... Pas de nez ! Quelle originalité !... Aucune comparaison possible !

Le jeune Brown, autre gandin, la figure poupine, avec un nez véritablement minuscule, inexistant, reçoit — plus loin à table — les félicitations du prince de Galles et les compliments chaleureux des courtisans.

Enchaîné.

SEQUENCE XIX BIS

(Intérieur : la CHAMBRE-ATELIER dans la tour du MANOIR D'USHER.)
Jour.

Le visage de Madeline, égayé par le récit d'Allan...

Le visage du portrait, auquel Roderick travaille... et où il a pu commencer — mais commencer seulement à fixer une ébauche de sourire...

Cependant, dès qu'Allan a fini de raconter, Madeline se sent à nouveau ennuyée et très lasse...

Elle s'assied, montrant qu'elle ne veut plus, qu'elle ne peut plus continuer la pose... D'ailleurs, son sourire a disparu...

Le médecin qui assiste en observateur, opine :

LE MÉDECIN (*toujours monocorde*) : Pour certains tempéraments mélancoliques, la gaieté forcée peut n'être qu'un surcroît de fatigue nerveuse.

ALLAN (*avec force*) : Je vous ai déjà dit d'aller au diable avec vos théories de carabin !... Ce qu'il faut à Madeline, c'est une vraie fête !

Madeline a tout de même assez perdu de son apathie, pour s'intéresser à ce que dit Allan.

Le médecin, vexé, s'est retiré.

MADELINE (*avec une sorte de joie incrédule*) : Une fête !...

ALLAN (*s'échauffant*) : Oui, une vraie fête... avec des musiques, des parures, des jeux, des danses, des travestis !... Imaginez, Roderick, comme votre femme sera tout animée et joyeuse !... Comme vous pourrez ajouter alors, à son portrait, toute la vie qui lui manque encore !

RODERICK (*pensif*) : Toute la vie...

ALLAN : Toute la vie, oui !... C'est le bon sens même !... Songez, Madeline, à tous les préparatifs que nous avons à faire... Que de belles heures à passer, en choisissant les invités... les menus... les toilettes...

Volet discret.

SEQUENCE XXI

(Intérieur : un GRENIER du MANOIR D'USHER.)
Jour.

Devant la grande malle du grenier, Madeline et Allan examinent les anciennes robes de soirée et les travestis de la jeune femme.

A côté d'eux, la vieille boîte à musique, à laquelle Allan donne quelques tours de clé pour la faire repartir.

La boîte à musique égrène une polka qui voudrait être sautillante et gaie, mais qui, de temps en temps, se coince et déraille en un bizarre lamento.

A les voir de près, les costumes de la malle apparaissent bien fanés, fripés, mités et s'effilochent sous les doigts.

MADLINE : Tout cela est si abîmé !... Et nous sommes tellement coupés du monde !...

ALLAN : Nous referons des robes bien plus belles !... Nous enverrons chercher nos amis !

MADLINE : Mais je crois qu'il n'y a plus guère de chevaux aux écuries...

ALLAN : Nous ferons venir des chevaux aussi !

L'entrain d'Allan finit par animer Madeline d'une gaieté superficielle, enfantine...

La jeune femme choisit des étoffes, des colifichets et essaye d'en assembler une toilette...

Mais, tout à coup, les larmes aux yeux, elle s'appuie au bras d'Allan, comme pour chercher sa protection et murmure :

MADLINE : Allan, Allan !... Délivrez-moi de cette peinture... de ce portrait...

Allan, très ému, soutient la jeune femme et la reconforte de son mieux :

ALLAN (*ému, avec une conviction artificielle*) : Mais il est très joli ce portrait !... Et il sera fini dans quelques jours, au milieu de nos fêtes !...

Roderick apparaît sur le seuil du grenier... Il n'a peut-être pas entendu... Son visage porte un faux sourire d'ennui et de gêne...

Roderick approche de la malle,

regarde les vieux costumes, ne dit rien...

ALLAN (*rompant les chiens, à Roderick*) : Ah ! mon cher, vous m'avez donné carte blanche !... Nous invitons une vingtaine d'amis choisis...

Volet discret.

SEQUENCES XXII ET XXIII

(Intérieurs : la GRANDE SALLE [séqu. XXII] et la CHAMBRE-ATELIER [séqu. XXIII] au MANOIR D'USHER.)
Jour.

(XXII) Dans la grande salle, dont toutes les fenêtres sont ouvertes, laissant pénétrer un air printanier.

Allan a devant lui, sur la table, le paquet des invitations qu'il est en train d'écrire et le plan des chambres d'amis disponibles, dont il étudie la répartition.

Atmosphère sonore-musicale, très douce.

Madeline entre doucement dans la salle. Elle porte une nouvelle toilette de bal, blanche, légère, vaporeuse...

Le vieux domestique l'accompagne — faisant l'office, en l'occurrence, de femme de chambre — tenant des voiles, des rubans, des fleurs artificielles, qui sont encore à ajuster.

MADLINE : Allan... vous allez me conseiller...

(XXIII) Dans son atelier de la tour, Roderick, immobile, contemple le portrait de Madeline, avec une fixité hagarde.

(XXII) Dans la salle, Allan et le vieux domestique s'emploient de leur mieux à orner la toilette de Madeline qui donne à ces apprêts un intérêt souriant.

Soudain le visage de la jeune femme commence à prendre une expression d'absence et de gravité...

L'atmosphère sonore-musicale se tendra et s'alourdira tout au cours de la scène, jusqu'à la fin de cette double séquence.

(XXIII) Dans son atelier, Roderick, toujours en contemplation intense devant le portrait, pose une de ses mains sur chaque côté du cadre et approche lentement son visage du visage peint, comme pour mieux le pénétrer encore de son regard...

(XXII) Dans la salle, le visage de Madeline, tout à fait indifférente maintenant à ce qui l'entoure, prend une expression de plus en plus fixe et hagarde, comme celle du visage de Roderick.

(XXIII) Dans la tour, le visage de Roderick, à quelques centimètres du visage peint.

Un doigt du peintre vient toucher délicatement le front du portrait, comme pour vérifier une épaisseur ou une humidité de la peinture...

(XXII) Dans la salle, Madeline, toujours hagarde, porte la main à son front et laisse entendre...

... un faible cri.

Allan et le domestique suspendent leur travail à la robe et regardent Madeline avec inquiétude.

(XXIII) Dans la tour, Roderick, scrutant et tenant toujours le por-

trait dans ses bras, le tourne un peu, comme pour mieux le placer en lumière.

(XXII) Dans la salle, Madeline chancelle et elle tomberait si le domestique ne la soutenait. Elle murmure...

MADELINE (à peine audible) :
Un vertige...

LE DOMESTIQUE (dans un souffle, à Allan) : Pauvre Madame !... Aussi, elle se fatigue avec ces essayages...

Allan, navré, s'empresse d'avancer un siège. Mais Madeline le refuse ou l'ignore... D'un pas d'automate, un peu chancelant, elle se dirige vers la sortie de la salle, entraînant le domestique qui la soutient...

MADELINE (très faiblement) : Il faut que je m'en aille... il faut que je monte...

Allan reste seul dans la salle... Sur la table, un grand voile blanc, orné de fleurs blanches, demeure abandonné...

Allan, découragé, s'assied, le front dans ses mains...

Soudain, il y a un grand battement d'ailes, dans la pièce...

Une ombre... un corbeau, entré par l'une des fenêtres ouvertes, vient se poser sur le voile blanc, étalé sur la table.

Allan, médusé, regarde le corbeau, et le corbeau regarde Allan.

Soudain, Allan, furieux, veut se jeter sur l'oiseau...

Mais celui-ci s'envole...

... dans un grand claquement d'ailes, en croassant... Et, dans ces

croassements qui vont en s'éloignant, il semble qu'on réentende le leitmotiv de la séq. IV : Jamais plus... Jamais plus... Jamais plus...

Volet.

SEQUENCE XXIV

(Intérieur : la CHAMBRE d'ALLAN au MANOIR D'USHER.)
Jour.

Désespéré, tremblant, Roderick entre dans la chambre d'Allan.

Allan, qui défroissait et inventoriait des accessoires de cotillon dans une grande boîte de carton, se lève, bouleversé, accroche le léger emballage qui déverse tout son contenu à terre.

Dans la stupéfaction qui se lit sur le visage d'Allan, il y a aussi comme un dur reproche, presque une accusation...

Piétinant sans y prendre garde les fragiles bibelots répandus sur le sol, Roderick avance avec fièvre vers Allan, lui saisit les mains, les bras, les épaules...

Roderick se laisse glisser à genoux, auprès d'Allan dont il retient toujours les mains dans les siennes.

Devant le désarroi de Roderick, Allan oublie tout ressentiment, se

RODERICK : Madeline n'est plus !

RODERICK (*oppressé*) : Non, Allan ! Non !... Je sais... je sais... Mais il était trop tard... beaucoup trop tard... Vous n'y pouviez plus rien... Ni moi... C'était au-dessus de nos forces... au-dessus des forces humaines...

RODERICK : Ne me laissez pas !... Ne m'abandonnez pas !... Bientôt je la rejoindrai...

laisse aller à la compassion, relève son ami et le soutient.

RODERICK : Je ne vous demande plus qu'une chose, Allan... Restez encore quelques jours... pour m'aider à veiller Madeline... à l'ensevelir... Il ne faut pas que des mains étrangères la touche...

Enchaîné.

SEQUENCE XXV

(Intérieur : CHAMBRE de MADELINE au MANOIR D'USHER.)
Jour ou soir.

Dans sa chambre, sur son lit, Madeline repose, pure, calme, immaculée dans la blancheur de sa robe, tout entourée d'aubépines dont les branches lui font comme une barrière candidement fleurie, mais hérissée de piquants.

Atmosphère sonore-musicale ténue, rappelant celle du début de la séq. XXII.

Debout auprès du lit, Roderick scrute — avec le regard aigu de l'artiste — le visage de Madeline qui paraît dormir avec son sourire d'inconsolable tristesse... Roderick se couvre le visage de ses mains et s'agenouille.

Allan se tient un peu en retrait. Après un petit temps, il amorce doucement un mouvement de sortie.

Enchaîné.

SEQUENCE XXVI

(Intérieur : CHAMBRE-ATELIER dans la tour du MANOIR D'USHER.)
Jour ou soir.

Poussé par une irrésistible curiosité, Allan, tout en faisant attention à ne pas faire de bruit, monte les dernières marches de l'escalier qui, dans la tour, conduit à la chambre-atelier.

Allan pousse la porte de l'atelier, doucement... La porte ne résiste pas... Mais, sur le seuil, Allan a un moment d'arrêt, de saisissement, de gêne agacée...

Dans l'atelier, il y a déjà le médecin qui était en train d'examiner le portrait sur le chevalet et qui accueille Allan de son regard immobile et froid...

LE MÉDECIN : Nous avons eu la même curiosité... d'ailleurs bien naturelle... C'est que c'est un cas fort curieux...

Allan s'est avancé jusqu'au portrait...

C'est Madeline elle-même qui semble prisonnière de ce cadre ovale, s'il n'y avait cette tache d'ombre floue sur sa bouche, sur son sourire qui a, en grande partie, échappé au peintre, on verrait sans doute la jeune femme respirer.

Pour mieux regarder le portrait, le médecin emprunte le binocle aux doigts d'Allan qui est assez impressionné pour se laisser faire... Le médecin se sert du binocle comme d'une loupe... Bien que le médecin lui soit parfaitement antipathique, Allan ne peut retenir une question...

ALLAN : Mais enfin, de quoi est-elle morte ?

LE MÉDECIN : Constaté est une chose, expliquer en est une autre... plus difficile... Je me hasarderais à suggérer que Lady Madeline a succombé à une sorte d'épuisement et de sidération de tout son être... oui, de sidération et d'épuisement... Car on peut aussi mourir par persuasion...

Allan qui n'a pas toute sa présence d'esprit, ne comprend plus très bien.

ALLAN : Persuasion ?

LE MÉDECIN : Persuasion involontaire, bien entendu...

ALLAN : Mais vous, médecin, vous étiez là !... Et il doit y avoir des remèdes !

LE MÉDECIN : Les remèdes ne réussissent pas toujours... Vous-même, monsieur, vous en avez essayé un, de remède... Et vous avez provoqué... oh, toujours involontairement, tout à fait involontairement... une crise... qui... enfin...

Allan ne sait que répondre, car cela est vrai en un sens qui est peut-être le vrai sens.

LE MÉDECIN : Qui a... mettons... précipité les choses... un peu... Des choses, d'ailleurs, que personne ne pouvait empêcher... Mais, maintenant, je dois vous demander votre concours...

Allan, un peu surpris, écoute.

LE MÉDECIN : Oui, car sir Roderick va sans doute éprouver la plus grande répugnance à se séparer du corps de sa femme... Or, je suis responsable devant la loi... Et il faut que l'ensevelissement se fasse dans un délai régulier...

On entend des pas pressés monter dans l'escalier de la tour...

Le médecin s'est tu... Roderick paraît sur le seuil de l'atelier, embrasse la scène d'un coup d'œil, avec, dans le regard, un éclair de folle jalousie, de haine meurtrière, à l'adresse aussi bien d'Allan que du médecin, qui ont instinctivement repris l'air d'examiner le portrait...

Roderick se domine, éteint et baisse son regard, avance vers le portrait, saisit une étoffe qui traînait là et la jette sur le tableau pour le voiler.

RODERICK (*faux*) : Vraiment, ce portrait ne mérite pas votre appréciation... Il est inachevé... encore inachevé...

Volet.

SEQUENCE XXVII

(Intérieur : CHAMBRE de MADELINE au MANOIR D'USHER.)
Jour.

Le corps de Madeline a été mis en bière, une bière blanche ou argentée, simple mais belle.

Le médecin et le vieux domestique achèvent de poser ou de faire glisser le couvercle.

Atmosphère sonore - musicale dans le même style que dans la séq. XXV mais qui ira en se renforçant.

Ce n'est nullement une atmosphère lugubre, ni funèbre ; ni même précisément triste... C'est une atmosphère printanière et sereine...

Roderick, agenouillé, abîmé dans sa douleur... Allan auprès de lui.

Le domestique a préparé les clous et le marteau pour fixer le

couvercle, mais le médecin lui fait signe de laisser cela pour le moment.

Sur un autre signe du médecin, Allan aide Roderick à se lever.

Tous quatre prennent la bière par des anneaux, la soulèvent et se mettent en devoir de la porter.

Le couvercle de la bière, imparfaitement assujetti, laisse dépasser des fleurs et des bords d'un voile blanc.

Enchaîné.

SEQUENCE XXVIII

(Intérieur : la GRANDE SALLE et extérieur : PARC du MANOIR D'USHER.)
Jour.

Les quatre porteurs, avec leur fardeau, traversent la grande salle du manoir.

Développement de l'atmosphère sonore-musicale indiquée.

Enchaîné.

L'enterrement (il n'y a absolument personne d'autre que les quatre porteurs et la bière) traverse le parc que le printemps a étrangement fleuri...

... Il longe l'étang et ses brumes que le soleil matinal rend nacrées...

... Il arrive à l'entrée du caveau familial — toujours dans le parc et peut-être même dans un soubassement du manoir, mais l'étang a obligé à un assez long détour...

... Il s'engage dans la descente vers la basse crypte de ce tombeau...

SEQUENCE XXIX

(Intérieur et extérieur : CRYPTÉ-CAVEAU de FAMILLE au MANOIR D'USHER.)
Jour.

Les murs de cette crypte sont encore, par endroits, doublés de plaques de cuivre, car ce fut autrefois une soute à poudre. Dans ce revêtement, les flammes des torches — allumées pour la descente au tombeau — jettent leurs reflets.

Suite de l'atmosphère sonore-musicale.

Roderick veut contempler, une dernière fois, le visage de Madeline, toujours aussi calme, avec son pitoyable sourire.

Allan et le médecin doivent intervenir pour mettre fin à l'extase de Roderick et entraîner le malheureux, presque par force, vers l'extérieur.

Dans la crypte, le vieux domestique va maintenant clouer le couvercle et donne le premier coup de marteau...

A l'extérieur, non loin de la crypte, Roderick frémit tout entier d'entendre...

... un étrange écho de ce marteau qui enfonce les clous dans la bière...

Aux bras d'Allan et du médecin, qui l'entraînent avec peine, Roderick se raidit tout entier... la bouche déformée... ouverte dans un grand cri muet.

Volet.

SEQUENCE XXX

(Intérieurs : GALERIE et CHAMBRE d'ALLAN au MANOIR D'USHER.)
Jour.

Dans un coin de la grande salle, Allan est assis dans un fauteuil. Il ne fait rien... Il ne bouge pas plus que son fauteuil... A l'arrière-plan, une grande horloge ancienne dont le balancier va et vient, brillant dans la pénombre.

Silence, rythmé par le lent et grave tic-tac de l'horloge au balancier...

Dans ce silence, on entend un bruit de pas et de portes, venant d'une autre partie de la maison, et qu'un écho répercute, fait traîner... donnant l'impression du vide de la maison...

Allan tressaille, regarde vers le haut ... le bruit venant de là ...

Au bas de l'escalier de la tour, Roderick achève de descendre cet escalier, en portant dans ses bras le chevalet avec le portrait de Madeline, voilé comme on sait. Ce fardeau est si lourd et si encombrant, qu'on s'étonne de ce que Roderick puisse le manier, seul, sans trop de difficulté ... Roderick, avec sa charge, se dirige vers sa chambre, où il entre ...

Allan écoute et regarde toujours vers le haut ... cherchant sans doute à s'expliquer ...

...ce bruit-écho de pas et de porte qu'on clôt et de serrure qu'on fait grincer, en la fermant à double tour.

Allan est ainsi surpris par l'arrivée — celle-ci silencieuse — du médecin, en manteau et en tenue de voyage.

A l'arrière-plan, passe le domestique — en tenue de cocher — traînant un bagage.

LE MÉDECIN (à Allan) : Permettez, monsieur, que je vous présente mes respects.

ALLAN (désagréablement impressionné) : Vous partez ?... Et vous emmenez aussi le domestique ?...

LE MÉDECIN : C'est-à-dire que c'est lui qui m'emmène pour me conduire jusqu'à la ville... Mais il reviendra, je pense, dans un jour ou deux...

ALLAN (cachant de plus en plus mal une angoisse naissante) : Un jour ou deux... Je pensais que vos soins seraient encore utiles à Roderick...

LE MÉDECIN : Très flatté... Mais sir Roderick a bien voulu m'accorder un long congé... Je vous avoue que pour ma propre santé... les miasmes de ces murs... Tenez, touchez...

Le médecin touche de la paume de sa main et fait toucher à une main d'Allan, un coin de mur nu de la pièce.

LE MÉDECIN : Ces murs qui transpirent une humidité pénétrante... gluante... indétachable...

Allan retire sa main, de plus en plus nerveux...

ALLAN : Oui, oui...

LE MÉDECIN : N'est-ce pas ?

ALLAN : Au fait, je n'ai, moi-même, plus rien à faire ici... Le temps de dire mes adieux à Roderick, de fermer ma valise... Vous pouvez m'attendre ?... Nous partagerons la voiture...

LE MÉDECIN (commençant à montrer, pour la première fois, de la nervosité, lui aussi) : Vous m'excuserez, monsieur... Je crains que votre entrevue avec sir Roderick ne soit elle-même retardée et ne se prolonge... D'ailleurs, vous ne pouvez laisser votre ami absolument seul dans cette maison jusqu'au retour du domestique...

ALLAN (tout à fait agité) : Je ne peux... Mais si, mais si, je vais arranger cela avec Roderick !

Allan fait un mouvement pour aller chez Roderick, mais le médecin le retient vivement par l'habit.

LE MÉDECIN (tout à fait agité) : Non, monsieur, non !... Je vous prie de ne pas vous liguier avec votre ami pour m'empêcher de partir...

ALLAN (hors de lui) : Liguier !... Empêcher !... Vous êtes malade ? C'est vous qui m'empêchez !... Lâchez-moi !

Allan se débat pour arracher son habit aux mains du médecin qui le retient. Ils sont tous deux grotesques.

LE MÉDECIN (hors de lui) : Oui, vous m'avez rendu malade !... J'en ai assez !... Je vous lâche, oui !

Le médecin lâche si brusquement le pan de l'habit d'Allan, que celui-ci manque en perdre son équilibre. Le médecin court vers la sortie...

LE MÉDECIN (courant et criant hystériquement) : Je vous laisse ! Je suis malade !... Je m'en vais, je m'en vais, je m'en vais...

Il faut un moment à Allan pour retrouver une espèce de calme résigné...

... Dans le silence qui retombe, pour être d'ailleurs presque aussitôt troublé par un étrange gémissement.

Allan tressaille, regarde autour de lui, ne réussit pas à ajuster tout de suite son binocle... Il lui semble apercevoir, sur la table...

... Un extraordinaire petit dragon, une bête noire et diabolique, aux yeux de feu, cornue, tordue...

Tremblant, Allan ajuste enfin son binocle et avance prudemment vers la table où il reconnaît alors... un petit chat noir, qui...

Allan tient à contrôler la rassurante vue par le tact et veut caresser le chat... Mais son binocle glisse et ses mains tâtonnantes ne rencontrent rien...

C'est que le chat a sauté de la table, pour se frotter aux jambes d'Allan qui en sursaute à nouveau... puis reconnaît la bête...

Dans une impression de frilosité, dans un sentiment d'abattement, Allan quitte la pièce, après y avoir jeté quelques coups d'œil, encore, d'insécurité...

SEQUENCE XXXI

*(Intérieur : CHAMBRE de RODERICK au MANOIR D'USHER.)
Nuit.*

Suivi par le petit chat, Allan traverse la galerie... Au fond, il ne sait où aller...

Silence rythmé par le tic-tac plus lointain de l'horloge... et troublé parfois par des craquements de bois, dans le plancher ou les meubles, par un miaulement ou deux

encore du chat, par des chuchotements plus mystérieux et inexplicables, chuchotements de la maison, qui finalement constituent un fond sonore-musical inquiétant, de plus en plus inquiétant...

Une tapisserie qui frissonne au courant d'air agace Allan au passage... Il y revient... l'examine au binocle...

Une figure de la tapisserie, remuée, pliée et dépliée par le vent, semble faire de drôles de grimaces.

Allan la coince, la fixe, à l'aide d'un meuble, pour qu'elle ne bouge plus.

Il continue son chemin, hésitant, inquiet. Il veut chasser le petit chat. Mais le chat s'écarte, puis revient sur les talons d'Allan.

Parfois Allan s'arrête pour tendre l'oreille à quelque vague bruit, ou même à aucun bruit ; pour distinguer quelque chose dans une pénombre... et n'y voir rien...

Allan parvient ainsi à la porte de sa chambre où il entre, toujours suivi par le chat...

Dans sa chambre, Allan continue encore un peu le même jeu, puis, de guerre lasse, regarde par la fenêtre...

Un ciel où monte l'orage...

Enchaîné.

SEQUENCE XXXII

(Intérieur : CHAMBRE d'ALLAN au MANOIR D'USHER.)
Nuit.

Ciel nocturne d'orage, d'aspect très menaçant, très insolite (nuages accélérés) au-dessus du manoir d'Usher.

Atmosphère sonore-musicale à base de bruits de vent se développant en tempête très étudiée.

Dans sa chambre, Allan essaye de lire pour passer la nuit, mais outre qu'il n'arrive pas à fixer son attention, il est dérangé, inquiet, par le jeune chat, tout hérissé par l'orage, et les courants d'air soufflant de partout, font vaciller les flammes du candélabre à deux ou trois bougies, qui promènent partout des ombres déformantes, effrayantes comme des présences inconnues...

L'horloge (de la grande salle) sonne très lentement avec des vibrations prolongées, déformées elles aussi, de sorte qu'on ne peut compter quelle heure il est...

Un souffle de vent plus violent, entré par la cheminée, éteint les bougies... La chambre ne se trouve plus éclairée que par intermittence par le scintillement des éclairs...

Et voici qu'Allan devient attentif...

... A travers les gémissements des rafales, à un bruit très spécial : comme un cognement lointain, assourdi, obstiné, sur un gong métallique et qui se prolonge en plainte humaine...

C'en est trop pour les nerfs surexcités d'Allan qui se hâte, pres-

que à tâtons, dans une panique mal retenue, pour sortir de la chambre, en se cognant dans les meubles, en se débattant dans les tentures remuées par l'air...

SEQUENCE XXXIII

(Intérieur : CHAMBRE de RODERICK au MANOIR D'USHER.)
Nuit.

Allan frappe à la porte de Roderick sans obtenir de réponse... Alors il secoue le battant avec une nervosité et violence croissantes...

Suite et progression de l'atmosphère sonore-musicale...

Le bois vermoulu, la vieille serrure aux vis rouillées, cèdent tout à coup...

... avec un craquement qui est comme un cri de douleur.

Et Roderick est là, dans sa chambre, debout, devant son cheval, palette et pinces en main...

Une dernière touche et c'est fini...

Le peintre dépose ses instruments... Il semble qu'il s'éveille d'un long rêve... Il soupire comme un homme qui a mené à bien une dure tâche...

RODERICK (à Allan, sans autrement avoir marqué l'intrusion de l'ami) : Regardez !... Regardez !... C'est réellement elle !...

Allan regarde autant le portrait qu'il regarde Roderick dont l'aspect et l'accent de folie sont maintenant frappants.

Cependant, dans les demi-ténèbres on voit mal et Roderick, d'un geste insensé, va ouvrir la fenêtre.

La tempête se rue dans la chambre... Les vitraux de la fenêtre, violemment poussés contre le mur, tombent et se brisent...

Une lumière laiteuse et blafarde, surgie des phosphorescences de l'étang et reflétée par les nuages bas, amoncelés autour de la maison, vient baigner les objets.

Le portrait apparaît nettement dans cette clarté... Madeline y paraît vivante tout entière, avec son sourire enfin recréé.

Allan, malgré les circonstances, reste stupéfait d'admiration...

Epuisé, Roderick s'est laissé tomber sur un siège, où il demeure prostré, la tête dans ses mains...

Allan se ressaisit, va fermer les volets et les rideaux de la fenêtre, bat le briquet, allume une chandelle...

Tout à coup, ses gestes se figent, car il vient de réentendre...

... plus forts, plus proches, les bruits cognés, frappés, qui dérailent en plaintes de voix humaines...

ALLAN (*grelottant, à Roderick*) : Avez-vous entendu ?...

Mais, Roderick, le regard fixe et dilaté, ne répond pas...

ALLAN : Quelle terrible nuit !... Où fuir ?...

RODERICK (*à demi stupéfié dans une hypnose, sans regarder Allan*) : Fuir !... Oui, vous auriez dû fuir, comme ce médecin, comme ce domestique... (*Agacé.*) Vous avez peur !... (*Furieux.*) Je ne vous ai pas demandé d'être là, avec moi, en ce moment !...

ALLAN (*égaré, essayant pourtant de se rebiffer*) : Demandé, non... Mais vous m'y avez conduit, obligé, forcé !...

RODERICK (*ricanant doucement*) : Pas moi, pas moi !

ALLAN : Si ! forcé !

RODERICK (*plus doucement, s'absentant à nouveau davantage*) : Je ne vous ai forcé à rien... Vous êtes libre... Moi, je ne pouvais pas, je ne pouvais pas... mais j'étais libre...

ALLAN (*désespéré*) : Et nous sommes prisonniers ici !

RODERICK (*doucement*) : Prisonniers de qui ?... de quoi ?... prisonniers l'un de l'autre ?... ou... (*Il ricane très bas, puis se tait.*)

Allan regarde autour de lui, fait des pas, de côté et d'autre, comme s'il allait pouvoir trouver une issue, une délivrance. Soudain, il s'arrête, car il réentend...

... les bruits mystérieux qui semblent toujours se rapprocher, devenir plus âpres et plus plaintifs.

Roderick a-t-il entendu, lui aussi ?... Sa physionomie s'altère... Il laisse tomber sa tête sur sa poitrine... Ses lèvres tremblent et paraissent murmurer des paroles inaudibles... Il tourne un peu son visage face à la porte de la chambre, et tout son corps se balance, d'un côté et de l'autre, avec un mouvement uniforme et très doux...

Allan, tremblant, est figé sur place...

Un choc profond, métallique, semble faire vibrer tout le manoir...

Roderick continue à se balancer doucement, dans un étrange assoupissement qui lui laisse les yeux ouverts, fixés sur la porte de la chambre...

Allan n'y tient plus, il vient toucher Roderick à l'épaule, pour l'éveiller de son hypnose... Roderick frissonne de la tête aux pieds...

RODERICK (*rauque et précipité*) :
Eh, oui, j'entends... et j'ai entendu depuis longtemps... Mais, je ne pouvais pas, je ne pouvais pas... (*Avec un cri.*) Nous l'avons mise vivante dans sa tombe !... (*plus bas.*) j'ai entendu ses premiers... faibles mouvements... dans le fond de la bière... Et maintenant... cette nuit... le grincement des gonds de fer de sa prison... son affreuse lutte... Ses pas sur l'escalier... Elle sera là... là... Elle est là... Je vous dis qu'elle est là... derrière cette porte !...

Les panneaux de la porte s'ouvrent, peut-être sous l'effet d'un fort coup de vent, découvrant la frêle mais prodigieusement imposante figure de lady Madeline, dans sa blanche robe maculée et déchirée, traînant encore après elle quelque lambeau de suaire de soie légère...

Et le visage de la jeune femme, bien qu'encore beau, n'exprime plus que l'horreur... Une horreur d'autant plus saisissante que — peut-être par quelque jeu d'ombre — à la place des lèvres et de l'incomparable sourire, on ne voit plus qu'une tache noire, qu'un trou cadavérique...

Pendant un instant, Madeline reste, tremblante et vacillante, sur le seuil. Puis...

... avec un cri plaintif...

... elle tombe en avant, sur Roderick qu'elle entraîne dans sa chute à terre et dans sa définitive agonie.

Ce sont deux cadavres enlacés qu'Allan laisse dans la chambre dont il s'enfuit.

SEQUENCE XXXIV

(Extérieurs : PARC et maquette du MANOIR D'USHER.)
Nuit.

Allan s'échappe du manoir maudit. Il se jette à travers la tempête qui secoue et brise les branches des grands arbres dans le parc.

Suite et final de l'atmosphère sonore-musicale précédente.

Allan franchit la grille du domaine. Il est sur la route qui, devant sa fuite, s'éclaire d'une lueur singulière...

C'est le rayonnement de la lune qui apparaît dans une déchirure des nuages et à travers une lézarde qui fissure la façade du manoir...

Avec un craquement...

... La lézarde s'agrandit, puis, peu à peu, la maison Usher tout entière se désagrège, s'écroule, s'abîme dans les eaux laiteuses de l'étang.

Fondu final.

Filmographie de Jean Epstein

I. — FILMS MUETS

(16/18 images-seconde à la projection)

1922. *PASTEUR*. Le film du centenaire. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Edmond Epardaud (approuvé par le docteur Roux, directeur de l'Institut Pasteur et M. Valléry-Radot, gendre de Pasteur). *Dir. gén.* : Jean Benoît-Lévy. *Phot.* : Ed. Floury. *Interp.* : Henri Mosnier, Maurice Touzé, Jean Rauzéna, Robert Tourneur. *Prod.* : L'Edition Française Cinématographique (deux versions ont été réalisées, l'une pour l'Enseignement, l'autre pour le public). *Prises de vues* : Studio Nadal à Joinville ; Instituts Pasteur de Paris et de Lille ; extérieurs : Dôle, Arbois, Strasbourg, Alais, etc. (1 200 m env.)

1922. *LES VENDANGES*. Réalisation de Jean Epstein.

Documentaire de court métrage. *Phot.* : Ed. Floury. *Prod.* : L'Edition Française Cinématographique. *Prises de vues* : Région de Narbonne.

1923. *L'AUBERGE ROUGE*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. et adapt. : J. Epstein, d'après la nouvelle d'Honoré de Balzac. *Dir. art.* : Louis Nalpas. *Phot.* : Raoul Aubourdier (assis. : R. Hubert et R. Lefebvre). *Interp.* : Léon Mathot, Gina Manès, David Evremont, Pierre Hot, J. Christiany, Bourdel. *Prod.* : Pathé Consortium Cinéma. *Prises de vues* : Studio Vincennes ; extérieurs : château de Vincennes (Caponnière). (1 800 m env.)

1923. *CŒUR FIDÈLE*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : J. Epstein. *Phot.* : Paul Guichard. *Interp.* : Léon Mathot, Gina Manès, Edmond van Daële, Benedict, Mme Maufroy, Mlle Marice, Madeline Erickson. *Prod.* : Pathé Consortium Cinéma. *Prises de vues* : Studios des Vignerons et des Auteurs à Vincennes ; extérieurs : vieux port de Marseille et Manosque. (2 000 m env.)

1923 *LA MONTAGNE INFIDÈLE*. Réalisation de Jean Epstein.

Documentaire sur l'éruption de l'Etna de juin 1923. *Phot.* : P. Guichard. *Prod.* : Pathé Consortium Cinéma (600 m env.).

1923. *LA BELLE NIVERNAISE*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. et adapt. : J. Epstein, d'après la nouvelle d'Alphonse Daudet. *Phot.* : P. Guichard. *Interp.* : Blanche Montel, Maurice Touzé, David Evremont, Max Bonnet, Pierre Hot, Mme Lacroix. *Prod.* : Pathé Consortium Cinéma. *Prises de vues* : Studio des Vignerons à Vincennes ; extérieurs : sur la Seine entre Paris et Rouen, et à Vincennes. (1 800 m env.)

1924. *LE LION DES MOGOLS*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Ivan Mosjoukine. *Adapt.* : J. Epstein. *Phot.* : Mundwiller et Bourgassof. *Déc.* : Lochavoff. *Cost.* : Boris Bilinsky. *Interp.* : Ivan Mosjoukine, Nathalie Lissenko, Camille Bardou, Alexiane, Zelas, Viguié, Prestat, Vauthier. *Prod.* : Films Albatros. *Prises de vues* : Studios Albatros, Epinay, et Menchen, Epinay ; extérieurs : Marseille Paris. (2 000 m env.)

1924. *L'AFFICHE*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Marie Epstein. *Phot.* : Maurice Desfassiaux. *Déc.* : Boris Bilinsky. *Interp.* : Nathalie Lissenko, Camille Bardou, Genica Missirio. *Prod.* : Films Albatros. *Prises de vues* : Studio Albatros de Montreuil ; extérieurs : Paris, Bougival. (2 000 m env.)

1925. *LE DOUBLE AMOUR*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Marie Epstein. *Phot.* : Maurice Desfassiaux. *Déc.* : Pierre Kefer. *Interp.* : Nathalie Lissenko, Jean Angelo, Camille Bardou, Pierre Batcheff, Pierre Hot, Nino Costantini. *Prod.* : Films Albatros. *Prises de vues* : Studio Albatros de Montreuil ; extérieurs : Nice et Côte d'Azur.

1925. *LES AVENTURES DE ROBERT MACAIRE*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Charles Vayre, d'après *L'Auberge des Adrets*, de Benjamin Antier, Saint-Amand et Polyanthe. *Phot.* : P. Guichard, J. Fouquet, N. Roudakoff. *Déc.* : J. Mercier. *Interp.* : Suzanne Bianchetti, Jean Angelo, Alex Allin, Nino Costantini, Camille Bardou, Lou Dovovna, Jean-Pierre Stock, Viguié, Marquissette Bosky. *Prod.* : Films Albatros. *Prises de vues* : extérieurs : Dauphiné, château de Vizille. *Copies* : Cinémathèque française. Version en cinq épisodes (4 500 m env.). Version réduite (3 000 m env.).

1925. *PHOTOGÉNIES*. Montage de Jean Epstein.

Film de montage constitué de chutes et de bouts d'actualités, réalisé à la demande du « Vieux-Colombier ». Cette bande fut ensuite démontée.

1926. *MAUPRAT*. Film de Jean Epstein.

Scén. : d'après le roman de George Sand. *Phot.* : Duverger. *Déc.* : Pierre Kéfer. *Assis.* : Luis Bunuel. *Interp.* : Sandra Milowanov, Maurice Schutz, Nino Costantini, René Ferté, Alex Allin, Halma, Bondireff, Line Doré. *Prod.* : Films Jean Epstein. *Prises de vues* : Studio Menchen, Epinay ; extérieurs : vallée de la Creuse. (2 000 m env.)

1926. *AU PAYS DE GEORGE SAND*. Film de Jean Epstein.

Documentaire sur le château de Nohant. *Phot.* : G. Périnal. *Prod.* : Les Films Jean Epstein.

1927. *SIX ET DEMI ONZE*. Film de Jean Epstein.

Scén. : Marie Epstein. *Phot.* : G. Périnal. *Déc.* : P. Kefer. *Interp.* : Edmond van Daële, Nino Costantini, Suzy Pierson, René Ferté. *Prod.* : Les Films Jean Epstein. *Prises de vues* : Studio Gaston Roudès, Neuilly ; théâtre des Champs-Élysées ; extérieurs : Paris, Fontainebleau. (2 000 m env.)

1927. *LA GLACE A TROIS FACES*. Film de Jean Epstein.

Scén. : d'après la nouvelle de Paul Morand. *Phot.* : Eywinger. *Déc.* : P. Kefer. *Interp.* : René Ferté, Suzy Pierson, Jeanne Helbling, Olga Day, R. Guérin. *Prod.* : Les Films Jean Epstein. *Prises de vues* : Studio G. Roudès, Neuilly ; extérieurs : Paris, L'Isle-Adam. (900 m env.)

1928. *LA CHUTE DE LA MAISON USHER*. Film de Jean Epstein.

Scén. : d'après des nouvelles d'Edgar Poe. *Phot.* : G. et J. Lucas. *Déc.* : Kefer. *Cost.* : Oclise. *Assis.* : Luis Bunuel. *Interp.* : Jean Debucourt, Marguerite Gance, Charles Lamy, Pierre Hot, Halma. *Prod.* : Les Films Jean Epstein. *Prises de vues* : Studios Eclair et Menchen, Epinay ; extérieurs : Sologne et Vexin. (1 500 m env.)

1929. *FINIS TERRAE*. Film de Jean Epstein.

Scén. : Jean Epstein. *Phot.* : Joseph Barth, Joseph Kottula. *Assis.* : de Louis Née et R. Tulle. *Interp.* : Goémoniers et pêcheurs de l'archipel d'Ouessant. *Prod.* : Société Générale de Films. *Prises de vues* : îles d'Ouessant, Banec, Balanec et mer de l'Iroise. (2 400 m env.)

1929. *SA TÊTE*. Film de Jean Epstein.

Scén. : Jean Epstein. *Phot.* : Albert Brès. *Interp.* : France Dhélia, René Ferté, Nino Costantini, Irma Perot. *Prod.* : Gaston Roudès. *Prises de vues* : Studio G. Roudès ; extérieurs : Paris, Livilliers (Seine-et-Oise). (900 m env.)

1930. *LE PAS DE LA MULE*. Film de Jean Epstein.

Phot. : A. Brès. *Prod.* : Vieux-Colombier.

II. — FILMS SONORES

(24 images-seconde à la projection)

1930. *MORVRAN* (La Mer des Corbeaux). Film de Jean Epstein.

Phot. : Alfred Guichard, Albert Brès, Marcel Rebière. *Mus.* : Alexis Archan-gelsky. *Prod.* : Compagnie universelle cinématographique. *Prises de vues* : île de Sein et au large du Finistère. (900 m env.)

1931. *NOTRE-DAME DE PARIS*. Réalisation de Jean Epstein.

Court métrage documentaire. *Phot.* : Emile Monriot. *Prod.* : Synchron-Ciné (300 m).

1931. *LA CHANSON DES PEUPLIERS*. Réalisation de Jean Epstein.

Chanson filmée. *Phot.* : E. Monriot. *Prod.* : Synchron-Ciné (300 m).

1931. *LE COR*. Réalisation de Jean Epstein.

Chanson filmée. *Phot.* : Christian Matras. *Prod.* : Synchron-Ciné (300 m).

1932. *LES BERCEAUX*. Réalisation de Jean Epstein.

Chanson filmée. *Phot.* : Joseph Barth. *Prod.* : Synchron-Ciné (300 m).

1932. *LA VILLANELLE DES RUBANS*. Réalisation de Jean Epstein.

Chanson filmée. *Phot.* : Joseph Barth. *Prod.* : Synchron-Ciné (300 m).

1932. *LE VIEUX CHALAND*. Réalisation de Jean Epstein.

Chanson filmée. *Phot.* : Joseph Barth. *Prod.* : Synchron-Ciné (300 m).

1932. *L'OR DES MERS*. Film de Jean Epstein.

Scén. : Jean Epstein. *Phot.* : Christian Matras, Albert Brès et J. Braun. *Mus.* : Krauss et Hartmann. *Interp.* : Servante et pêcheurs bretons. *Prod.* : Synchron-Ciné. *Prises de vues* : île Hoedick (intérieurs et extérieurs). (2 000 m env.)

1933. *L'HOMME A L'HISPANO*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : d'après le roman de Pierre Frondaie. *Phot.* : Armand Thirard et Joseph Barth. *Assis.* : Ph. Agostini et Arthur. *Mus.* : Jean Wiener, dirigée par Roger Désormière. *Son* : Courmes et Gernolle. *Interp.* : Marie Bell, Jean Murat, Georges Grossmith, Joan Helda, Louis Gauthier, Gaston Mauger, Mme Beaume. *Prod.* : Vandal et Delac. *Prises de vues* : Studio de Billancourt ; extérieurs : Cannes et Provence, Biarritz et Pays basque. (2 400 m env.)

1933. *LA CHATELAINE DU LIBAN*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Jean Epstein, d'après le roman de Pierre Benoît. *Phot.* : Armand Thirard, Joseph Barth, Christian Matras. *Déc.* : L. Aguetand. *Mus.* : Alexandre Tansman. *Son* : Baugé. *Interp.* : Spinelly, Jean Murat, George Grossmith, Ernest Ferny, Marguerite Templey, Michèle Verly, Gaby Basset, Chakatouny, Georgé, Marnay, Prieur, Decœur. *Prod.* : Vandal et Delac. *Prises de vues* : Studio Pathé-Francœur ; extérieurs : Avignon, Syrie, Liban. (2 400 m env.)

1934. *CHANSON D'ARMOR*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Jean des Cognets. *Adapt.* : Jean Epstein. *Dialogue en breton* : Fanch Gourvil. *Phot.* : J. et G. Lucas. *Mus.* : Jacques Larmanjat, dirigée par Roger Desormière. *Chœurs et danses* réglés par Emile Cuff. *Son* : Behrens. *Interp.* : Yvon Le Mar'Hadour, Solange Montchatre, Fanch Gourvil, Viguié, Georges Prieur, Marinette Fournis. *Prod.* : Ouest-Eclair, Rennes. *Prises de vues* : Bretagne.

1934. *LA VIE D'UN GRAND JOURNAL*. Réalisation de Jean Epstein.

Court métrage documentaire. *Phot.* : J.-G. Lucas. *Prod.* : Ouest-Eclair.

1936. *CŒUR DE GUEUX*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : G.-B. Seyta et Camille François. *Adapt.* : J. Epstein. *Phot.* : Mario Albertelli. *Déc.* : Lacca. *Mus.* : Jean Lenoir. *Lyrics* : Camille François. *Interp.* : Madeleine Renaud, Ermete Zacconi, André Burgère, Violette Napierska, Charles Dechamps, Pitouto, Jacky Vilmon, Suzy Wall, Teddy Michaux, Philippe Janvier. *Prod.* : Films Forzano. *Prises de vues* : Studios Tirrenia, Marina di Pisa ; extérieurs : Pise et Livourne (2 400 m).

1936. *LA BRETAGNE*. Réalisation de Jean Epstein.

Documentaire pour l'Exposition des Arts et Techniques. *Commentaire* :

Léandre Vaillat. *Phot.* : G. Lucas. *Mus.* : Henri Casadessus ; *chansons* chantées par Yvon Le Mar'Hadour ; *danses* réglées par Emile Cueff. *Son* : Behrens. *Prod.* : Films Jean Benoît-Lévy (1 200 m env.).

1936. *LA BOURGOGNE*. Réalisation de Jean Epstein.

Documentaire pour l'Exposition des Arts et Techniques. *Commentaire* : Léandre Vaillat. *Phot.* : G. Lucas. *Mus.* : Henri Casadessus. *Son* : Behrens. *Prod.* : Atlantic-Films (900 m env.).

1937. *VIVE LA VIE*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Marie Epstein et Jean Benoît-Lévy. *Phot.* : J. et G. Lucas. *Mus.* : Jean Wiener. *Son* : Behrens. *Interp.* : Ajistes : P.-O. de Marichard, B. Kossloff, J. Bessière, G. Leroy, J. Brochard, H. Signoret. *Prod.* : Films Jean Benoît-Lévy, pour le ministère des Loisirs. *Prises de vues* : Studio de Billancourt ; auberges de jeunesse d'Aix-en-Provence, Apt, Aubagne, la Vallée-aux-Loups, etc. (1 200 m env.).

1937. *LA FEMME DU BOUT DU MONDE*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Jean Epstein, d'après le roman d'Alain Serdac. *Phot.* : Riccioni et Cotteret. *Déc.* : Roger Berteaux. *Mus.* : Jean Wiener. *Son* : Behrens. *Interp.* : Germaine Rouer, Charles Vanel, Jean-Pierre Aumont, Alexandre Rignault, Philippe Richard, Douking, Jacky Vilmont, Robert Le Vigan, Paul Azais. *Prod.* : Films F.R.D. *Prises de vues* : Studio de Courbevoie ; extérieurs : Ouessant. (2 400 m env.)

1938. *LES BATISSEURS*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : Jeander. *Phot.* : G. Lucas. *Déc.* : R. Berteaux. *Mus.* : Hoérée et Honegger. *Son* : Behrens. *Interp.* : Travailleurs du bâtiment. *Prod.* : Fédération nationale du Bâtiment. *Prises de vues* : Studio de La Garenne ; extérieurs : Paris, Saint-Cloud, Chartres, etc. (900 m env.)

1938. *EAU VIVE*. Réalisation de Jean Epstein.

Scén. : J. Epstein. *Phot.* : G. Lucas et P. Bachelet. *Interp.* : Florence Page, Jacques Mancier, Philippe Richard, Hubert Timperi, Viguier, Barge, Bowden, Zehr. *Prod.* : Films Jean Benoît-Lévy. *Prises de vues* : Studio de La Garenne ; extérieurs : Rochefort-en-Yvelines (1 200 m).

1939. *ARTÈRES DE FRANCE*. Réalisation de Jean Epstein.

Documentaire pour la section française de l'Exposition internationale de New York. *Scén.* : Henry Champly. *Co-réal.* : René Lucot. *Phot.* : G. et J. Lucas. *Mus.* : H. Casadessus. *Son* : Behrens. *Prod.* : Coopérative des Artisans d'Art du Cinéma (600 m).

1947. *LE TEMPESTAIRE*. Film de Jean Epstein.

Scén. : J. Epstein. *Phot.* : A.-S. Milton. *Partition sonore* : Yves Baudrier. *Son* : Léon Varelle et Frankiel. *Interp.* : Pêcheurs et gardiens de phare de Belle-Ile-en-Mer. *Prod.* : Cinémagazine. *Prises de vues* : Belle-Ile-en-Mer. (600 m env.)

1948. *LES FEUX DE LA MER*. Film de Jean Epstein.

Documentaire pour l'Organisation des Nations Unies. *Phot.* : Pierre Bachelet. *Partition sonore* : Yves Baudrier. *Son* : M. Varelle. *Prod.* : Films Etienne Lallier. *Prises de vues* : île d'Ouessant et côtes du Finistère (600 m).

I. — ÉCRITS DE JEAN EPSTEIN

A. — OUVRAGES

La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence, éd. de La Sirène, avril 1921, avec une préface de Blaise Cendrars.
Bonjour Cinéma, éd. de La Sirène, octobre 1921.
La Lyrosophie, éd. de La Sirène, janvier 1922.
Le Cinématographe vu de l'Etna, éd. Les Ecrivains réunis, mai 1926.
L'Or des mers, roman, coll. « Romans de la vie nouvelle », Librairie Valois, 1932.
Les Recteurs et la Sirène, roman, Fernand Aubier, éd. Montaigne, 1934.
Photogénie de l'Impondérable, éd. Corymbe, janvier 1935.
L'Intelligence d'une Machine, éd. J. Melot, janvier 1946.
Le Cinéma du Diable, éd. J. Melot, janvier 1947.
Esprit de Cinéma, éd. Jeheber, 1955.
Alcool et Cinéma, inédit.

B. — ÉTUDES ET ARTICLES

1921 :

« Grossissement », *Promenoir* (revue fondée à Lyon par Jean Epstein avec quelques camarades de faculté), février-mars 1921. Repris dans la brochure *Bonjour cinéma*, octobre 1921.
 « Leçons de choses », *Promenoir*, mai 1921.
 « Le Cinéma mystique », *Cinéa*, 10 juin 1921. Repris dans *Bonjour cinéma*, octobre 1921.
 « Le Sens I bis », *Cinéa*, 22 juillet 1921. Repris dans *Bonjour cinéma*, octobre 1921.
 « Cinéma », *Zénith*, octobre 1921 (revue internationale, Moscou). Identique au chapitre « Sens I bis » de *Bonjour cinéma*.

1922 :

- « Le Phénomène littéraire », *Esprit nouveau*, 1921. Série d'études sur Rimbaud, Blaise Cendrars, Jules Romains, Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire.
- « Nous kabbalistes », *Esprit nouveau*, 15 février 1922.
- « Critique de l'amour », *Vie des lettres et des arts*, février 1922.
- « La Lyrosophie », *Les Feuilles libres*, février 1922. (Chapitre 8 du livre *La Lyrosophie*.)
- « Eloquence d'yeux », *Le Crapouillot*, 16 mars 1922. Repris dans le chapitre « L'Elément photogénique », dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*.
- « Réalisations de détails », *Cinéa*, 17 mars 1922.
- « The New Conditions of Literary Phenomena », *Broom*, avril 1922, revue internationale, Rome.
- « Le Temps T », *Les Feuilles libres*, avril-mai 1922.
- « Le Bel Agonisant », *Zénith*, 19 mai 1922, revue internationale, Moscou. Paru dans *Promenoir*, 1922.
- « Freud ou le Nick cartésianisme », *Esprit nouveau*, mai 1922.
- « Le Bel Agonisant », *Promenoir*, juin 1922.
- « A Necessary and sufficient literature », *Broom*, juillet 1922, revue internationale, Rome.
- « Quelques mots sur la poésie d'Ivan Goll », *Le Disque vert*, juillet 1922.
- « A propos des Don Juanes », *La Revue mondiale*, septembre 1922.
- « Langue d'or », *La Revue mondiale*, décembre 1922. Repris dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, 1926.
- « La Roue », *Comoedia*, 12 décembre 1922.
- « A l'affût de Pasteur », *L'Europe nouvelle*, 30 décembre 1922.
- « La Lyrosophie », *L'Homme libre*, 1922. Chapitre 8 du livre *La Lyrosophie*.
- « Chronique cinématographique », *La Revue mondiale*, 1922.

1923 :

- « Pourquoi j'ai tourné Pasteur », *La Gazette des sept arts*, 20 janvier 1923.
- « Le Décor au cinéma », *La Revue mondiale*, mars 1923. Repris dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, chapitre « Pour une avant-garde nouvelle ».
- « Fernand Léger », *Les Feuilles libres*, mars-avril 1923.
- « Conférence au Comité Paris-Nancy », 1923. Repris en partie dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, paragraphe inédit sur le rythme et le montage.

1924 :

- « L'Elément photogénique », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1^{er} mai 1924. Repris dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, 1926.
- « De quelques conditions de photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 août 1924. Repris dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*.

1925 :

- « Pour une avant-garde nouvelle », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 janvier 1925. Repris dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*.
- « Poème », *Flandre littéraire*, 15 mars - 15 avril 1925.
- « Jean Epstein dit », *Flandre littéraire*, 15 avril - 15 mai 1925. Citations reprises dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*.
- « Le Regard du verre », *Cahiers du mois - Le Cinéma*, n° 16-17, 1925. Repris dans le premier chapitre du *Cinématographe vu de l'Etna*. Finale inédite.

- « Le Cinématographe vu de l'Etna », *Comoedia*, 4 décembre 1925, chapitre premier du livre du même titre.

1926 :

- « Opéra de l'œil », *Comoedia*, 1^{er} janvier 1926.
- « L'Objectif lui-même », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 janvier 1926.
- « Amour de Charlot », *Comoedia*, 16 avril 1926, paru dans le livre *Le Cinématographe vu de l'Etna*.
- « Film und Kino », *Reichsfilmbblatt*, 25 septembre 1926, Berlin.

1927 :

- « Les Grands Docteurs », *Photo-Ciné*, 15 mars 1927.
- « Hommage à Canudo », *Comoedia*, 2 septembre 1927.
- « Abel Gance », *Photo-Ciné*, septembre-octobre 1927.
- « Six et demi onze », extrait de découpage, *Cinégraphie*, 15 octobre 1927.
- « Temps et personnages du drame », *Cinégraphie*, 15 novembre 1927.
- « Art d'événement », *Comoedia*, 18 novembre 1927.

1928 :

- « Salles et films d'avant-garde », *Comoedia*, 31 janvier 1928.
- « La Vie chancelle sur des ressemblances », *Photo-Ciné*, février-mars 1928.
- « Des mondes tombent dans un espace de lumière », *Photo-Ciné*, février-mars 1928.
- « Quelques notes sur Edgar Poe et les images douées de vie », *Critique cinématographique*, 17 mars 1928. Repris dans *Photo-Ciné*, avril 1928.
- « Les Images du ciel », *Cinéa-Ciné*, 15 avril 1928.
- « L'Ame au ralenti », *Paris-Midi*, 11 mai 1928.
- « Opinions sur le cinématographe », *Le Rouge et le Noir*, juillet 1928. Extraits des articles suivants : « Temps et personnages du drame », *Cinégraphie*, 1927. - « Les Grands Docteurs », *Photo-Ciné*, 1927. - « Art d'événement », *Comoedia*, 1927. - « La Vie chancelle sur des ressemblances », *Photo-Ciné*, février-mars 1928.
- « Les Approches de la vérité », *Photo-Ciné*, 15 novembre - 15 décembre 1928.
- « Le Cinématographe dans l'archipel », paru partiellement dans *Arts mécaniques*, et pages inédites.

1929 :

- « Nos Lions », *L'Ami du peuple*, 11 janvier 1929.
- « Interview sur le film parlant et l'adaptation cinématographique », *Pour vous*, 17 octobre 1929.
- « Londres parlant », *Cinéa-Ciné*, 15 décembre 1929.

1930 :

- « L'Ile », *Cinéa-Ciné*, juillet-août 1930.
- « Le Cinématographe continue », *Cinéa-Ciné*, novembre 1930.

1931 :

- « Bilan de fin de muet », *Cinéa-Ciné*, janvier-février 1931.
- « Interview sur *L'Or des mers* », *Pour vous*, 1931, par Pierre Leprohon.

1932 :

- « Misère d'Hoedick », *Vu*, 30 mars 1932.
 « Le Cinéma est pour moi une délivrance... », interview par Ole Winding, *Pour vous*, 1932.

1933 :

- « Natur Film » (Films de nature), *Neue Zürcher Zeitung*, 1933. Repris et traduit par Claude Vermorel, *Pour vous*, avril-mai 1933.
 « La Grand Tronçoye », notes et extraits de découpage du film *Le Pas de la mule*, notes inédites.

1934 :

- « Si je ne faisais pas de films... », interview, *Dimanche*, 1934.
 « Photogénie de l'impondérable », *Corymbe*, novembre-décembre 1934. Réédité dans la brochure du même titre.
 « Interview sur *La Photogénie de l'impondérable* », par André Robert, *Marianne*, 7 novembre 1934.

1935 :

- « Intelligence d'une machine », *Interciné*, août-septembre 1935.

1936 :

- « Naissance d'un mythe », *Corymbe*, janvier-février 1936.

1946 :

- « Avant-garde pas morte », *Spectateur*, 9 juillet 1946.
 « Le Plus Grand Commun Langage », *Ecran français*, 17 juillet 1946. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Culture cinématographique », *Technique cinématographique*, 19 septembre 1946. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Charlot débiteur », *Spectateur*, 24 septembre 1946.
 « Cinéma pur et film sonore », *Technique cinématographique*, 3 octobre 1946. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Dramaturgie de l'espace », *Technique cinématographique*, 17 octobre 1946. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Voir et entendre penser », 31 octobre 1946. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Cinéma du diable », *Le Magasin du spectacle*, 6 novembre 1946. Extrait de *Cinéma du diable*.
 « Cinéma pur », *Forces françaises*, 7 novembre 1946.
 « Dramaturgie dans le temps », *Technique cinématographique*, 28 novembre 1946. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Perséides », *Spectateur*, 3 décembre 1946. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Naissance d'une académie », *Technique cinématographique*, 26 décembre 1946. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Le Cinéma et les au-delà de Descartes », *La Porte ouverte*, n° 3, 1946. Repris dans *Esprit de cinéma*.

1947 :

- « Féerie réelle », *Spectateur*, 21 janvier 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Logique des images », *Technique cinématographique*, 23 janvier 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Deux Grands Maîtres à filmer », *Technique cinématographique*, 20 février 1947.
 « Vertu et danger du hasard », *Technique cinématographique*, 6 mars 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Le Sens du cinéma », *Technique cinématographique*, 20 mars 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Groupement de jeunes », *Technique cinématographique*, 3 avril 1947.
 « L'Age du cinéma », *Technique cinématographique*, 1^{er} mai 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Du sujet et de son traitement », *Technique cinématographique*, 15 mai 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « L'Ecole cinématographique française », conférence faite à la Sorbonne, 19 mai 1947. Publiée dans *L'Age nouveau*, n° 30, 1948.
 « Découpage - Construction visuelle », *Technique cinématographique*, 29 mai 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Découpage - Construction sonore », *Technique cinématographique*, 12 juin 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « La Grande Epoque du cinéma muet », conférence au musée de l'Homme, publiée dans *L'Age nouveau*, n° 30, 1948.
 « Le Professeur Joliot-Curie et le cinéma », *Technique cinématographique*, 26 juin 1947.
 « Découverte du cinéma », *Opéra*, 20 août 1947.
 « Découpage, construction idéologique », *Technique cinématographique*, 4 septembre 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « De la belle technique ou un art plus humain », *Le Figaro littéraire*, 6 septembre 1947.
 « Humanité du cinéma pur », *Technique cinématographique*, 25 décembre 1947.

1948 :

- « Le Ralenti du son », *Livre d'or du cinéma français*, 1947-1948.
 « Les Faux Dieux », *L'Age nouveau*, n° 25, 1948. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Naissance d'un style », *L'Age nouveau*, n° 30, 1948. Texte de la conférence faite à la Sorbonne, le 19 mai 1947. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Avant-garde = technique », *Néo-Art*, septembre 1948.

1949 :

- « Finalité du cinéma », *Mercure de France*, 1^{er} février 1949. Repris dans *Bianco i Nero*, avril 1949 ; et dans *Esprit de cinéma*.
 « Grand Œuvre de l'avant-garde », *Ciné-club*, mars 1949. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Pourquoi nos films vieillissent-ils si vite ? », *Le Figaro littéraire*, 5 mai 1949.
 « Ciné Analyse ou Poésie en quantité industrielle », *Psyché*, juillet 1949. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Culture cinématographique », *Technique cinématographique*, 19 septembre 1949. Repris dans *Esprit de cinéma*.
 « Délire d'une machine », *L'Age nouveau*, n° 42, octobre 1949. Repris dans *Esprit de cinéma*.

« Rapidité et fatigue de l'homme-spectateur », *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1949. Repris dans *Esprit de cinéma*.

1950 :

« Interview par la Commission de recherche historique de la Cinémathèque française », 18 mars 1950.

« Le Monde fluide de l'écran », *Les Temps modernes*, 6 juin 1950.

« Cinéma, expression d'existence », *Mercure de France*, 1^{er} septembre 1950.

« Chronique », *Les Temps modernes*.

1951 :

« Le Film et le monde », *Les Temps modernes*, mars 1951.

« Vœux cinématographiques », *Le Figaro*, 1^{er} janvier 1951.

1953 :

« L'Homme ne me paraît vrai... », propos recueillis par Roger Toussenet, *L'Age nouveau*, 1956.

C. — PRINCIPALES CONFÉRENCES

1922 :

Joutes oratoires sur « L'Etat présent de la poésie » au studio « Art et Action », avec Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Fernand Divoire, Drieu La Rochelle, Jean Epstein, Ivan Goll, Max Jacob, Paul Morand, Ozenfant, André Salmon, Marcel Sauvage.

1923 - 1^{er} décembre :

Salon d'automne.

Cycle de conférences devant le groupe « Paris-Nancy » avec : Jean Cocteau pour « la Poésie » ; Jacques Copeau pour « le Théâtre » ; Jean Epstein pour « le Cinéma » ; Fernand Léger pour « l'Esthétique » ; Le Corbusier-Saugner pour « l'Architecture » ; André Lhote pour « la Peinture ».

1924 - 7 janvier :

Présentation de *Cœur fidèle*, devant l'Association des étudiants à Montpellier.

1924 - 15 juin :

« De quelques conditions de la photogénie » devant le Groupe d'études philosophiques et scientifiques à la Sorbonne.

1924 - 14 avril :

« L'Elément photogénique » devant le Club des amis du 7^e Art au théâtre Raymond-Duncan.

1924 - 14 décembre :

« Pour une avant-garde nouvelle », au théâtre du Vieux-Colombier.

1928 - 30 janvier :

« Salles et films d'avant-garde », aux Soirées de Lausanne, avec projection d'*Emak Bakia*, de Man Ray, et de *La Glace à trois faces*, de Jean Epstein.

1931 - 13 décembre :

« Bilan de fin de muet », devant le Groupement « L'Effort ».

1947 :

« Cinéma français muet », devant la Fédération des ciné-clubs.

1947 - 19 mai :

« L'Ecole cinématographique française », à la Sorbonne.

1947 :

« La Grande Epoque du cinéma muet », au musée de l'Homme.

II. — TEXTES SUR JEAN EPSTEIN

A. — OUVRAGES

EN FRANÇAIS :

Jean Epstein, par Pierre LEPROHON, collection « Cinéma d'aujourd'hui », éd. Seghers, Paris, 1964.

Jean Epstein, par Philippe HAUDIQUET, « Anthologie du cinéma », éd. de l'Avant-Scène, Paris, 1966.

EN POLONAIS :

Jan Epstein, par Zbigniew GAWRAK, « Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe », Varsovie, 1962.

B. — FRAGMENTS D'OUVRAGES GÉNÉRAUX

Toutes les *Histoires du Cinéma* parues en France et à l'étranger mentionnent évidemment Jean Epstein et commentent son œuvre. Rappelons par ordre de parution celles de Carl Vincent, Bardèche et Brasillach, René Jeanne et Charles Ford, Georges Sadoul, Pierre Leprohon, pour les textes parus en français. On trouvera également d'importantes études sur Epstein dans les ouvrages suivants :

Les Cent Visages du cinéma muet, de Marcel LAPIERRE, B. Grasset, 1948. *Cinquante ans de cinéma français*, de P. LEPROHON, éd. du Cerf, 1953. *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, de Henri AGEL, éd. du Cerf, 1958. *Les Grands Cinéastes*, de Henri AGEL, éd. Universitaire, 1959. *La Foi et les Montagnes*, de Henri FESCOURT, éd. P. Montel, 1959. *Le Cinéma français*, de G. SADOUL, éd. Flammarion, 1962.

C. — ÉTUDES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

Jean Epstein, par A. V., *L'Eventail*, Bruxelles, 1925.
Jean Epstein au volant, par Jean ARROY, *Cinémagazine*, 12 novembre 1926.
Jean Epstein, par Jean ARROY, *Photo-Ciné*, septembre-octobre 1927.
Mise en accusation de Jean Epstein, par P. RAMBAUD et J. de LAYR, *Photo-Ciné*, février-mars 1928.
Lettre ouverte à Jean Epstein, par le Dr P. RAMAIN, *Photo-Ciné*, avril 1928.
Un entretien avec Jean Epstein, par Pierre GRÉGOIRE, *L'Ami du peuple*, 11 mai 1928.
Un poète de l'image, Jean Epstein, par Pierre LEPROHON, *Cinémonde*, 28 février 1929.
Le Style de Jean Epstein, par Pierre LEPROHON, *Cinégraph*, avril 1929.
Jean Epstein nous parle de ses projets et du film parlant, par Pierre LEPROHON, *Pour vous*, 17 octobre 1929.
Le Vrai Visage de Jean Epstein, par J.-M. PAGÈS, *Cinémonde*, 1933.
Jean Epstein, virtuose et poète, par Lucie DERAÏN, *Pour vous*, 12 janvier 1933.
Jean Epstein, par Pierre RAMELOT, *La Revue du Club de l'Ecran*, 1933.
Ce que nous dit Jean Epstein, *La Libre Belgique*, 19 mai 1933.
Jean Epstein, Het Lichtbeeld, Amsterdam, juin-juillet 1933.
Les Réalisateurs : Jean Epstein, Mon Film, 1933-1934.
Le Cinéma est une délivrance, nous dit Jean Epstein, par Ole WIDING, *Pour vous*, 1933-1934.
Jean Epstein et sa carrière multiple, *La Patrie égyptienne*, 1934.
Ecrivain et cinéaste : Jean Epstein, par M. LAPIERRE, *Hommes du jour*, 15 juillet 1934.
Jean Epstein, écrivain et cinéaste, par M. LAPIERRE, *Bordeaux-Ciné*, 24 août 1934.
Jean Epstein, metteur en scène littéraire, par André ROBERT, *Marianne*, 7 novembre 1934.
Ecrivain et cinéaste : Jean Epstein, par M. LAPIERRE, *Ciné-Rythmes*, Lyon, novembre 1934.
Jean Epstein, par Pierre LEPROHON, *Corymbe*, mars-avril 1935.
Figures : Jean Epstein, par T., *L'Ecran français*, décembre 1947.
Jean Epstein, poète et cinéaste réaliste, U.F.O.C.E.C. Informations, décembre 1948.
Delluc, Dulac, Epstein, par Roberto CHITI, *Lavoro Nuovo*, Gênes, 21 novembre 1953.
Jean Epstein, par Arthur KNIGHT, *Films in Review*, mai 1955.
Mon ami Epstein, par Abel GANCE ; *Mon ami Gance*, par Jean EPSTEIN, *Cahiers du cinéma*, n° 50, août-septembre 1955.
Souvenirs en l'honneur de Jean Epstein, par R. TOUSSENOT, *L'Age nouveau*, octobre 1956.
Jean Epstein, par Pierre LEPROHON, *Radio-Cinéma*, 24 août 1958.

D. — HOMMAGES POSTHUMES

Citons parmi les plus importants :

Pour Jean Epstein, le cinéma était un instrument de justice, Arts, 23 avril 1953.
 Numéro d'hommage avec la collaboration de Jean COCTEAU, Henri LANGLOIS, Abel GANCE, Alexandre KAMENKA, *Cahiers du cinéma*, n° 24, juin 1953.
Hommage à Jean Epstein, numéro spécial *Cinémages*, New York, 1955.
Jean Epstein, par F. GAFFARY, *Bianco e Nero*, août 1953.
Hommage à Jean Epstein, par Catherine WUNDSE, *Sight and Sound*, octobre 1953.
Jean Epstein, par ZEMREL, *Kino Praha*, 6 novembre 1953.

La plupart des grands quotidiens et des revues de Paris, de province et de l'étranger ont publié des articles d'hommages à Jean Epstein lors de sa mort en avril 1953.

Cette bibliographie est évidemment incomplète. Nous n'avons pu notamment, faute de place, y mentionner les articles et critiques relatifs à un film ou à un ouvrage en particulier.

Index des principaux noms cités

A

Alexandre le Grand, p. 84.
Apollinaire (Guillaume), p. 116, 119, 236.
Aragon (Louis), p. 236.
Aristote, p. 28, 36, 102, 145, 189.
ASSOCIATION POUR LA RE-
CHERCHE FILMOLOGIQUE, p. 73.

B

Baudelaire (Charles), p. 61, 241.
BAUDRIER (Yves), p. 130.
Bergson (Henri), p. 210.
Bernard (Claude), p. 36, 190.
Bernouilli (Jean), p. 192.
Bohr (Niels), p. 225.
Boursault (Edme), p. 61.
BOYER (Charles), p. 26.
Breton (André), p. 119, 236.
Breughel (Pierre), p. 15.
Brogie (Louis-Victor de), p. 42.
Bruno (Giordano), p. 210.

C

Cabanis (José), p. 132, 133, 183, 249, 250.
CANUDO (Ricciotto), p. 15, 62.
Carrière (Eugène), p. 15.
Casanova, p. 104.

CENTRE DE FILMOLOGIE, p. 73.
Cézanne (Paul), p. 81.
CHAPLIN (Charles), p. 26, 64, 92, 118, 119, 131.
CHARLOT, p. 62, 117, 118, 119.
CINÉMATHEQUE FRANÇAISE, p. 74.
Cléopâtre, p. 82.
Colomb (Christophe), p. 24.
Corneille (Thomas), p. 61.
Cournot (Antoine), p. 257.
Cousin (Victor), p. 24.
Cuvier (Georges), p. 153.
Cyrano, p. 118.
Cythère, p. 201.

D

DALI (Salvador), p. 236.
DELLUC (Louis), p. 65, 66, 67.
DE MILLE (Cecil B.), p. 64.
Descartes (René), p. 22, 23, 36, 37, 189, 190, 261.
Dide (Maurice), p. 255.
Diderot (Denis), p. 167.
Dirac (Paul-Adrien), p. 42.
DUCHAMP (Marcel), p. 236.
DULAC (Germaine), p. 65.
Durkheim (Emile), p. 36, 190.

E

Engels (Frédéric), p. 210.
Euclide, p. 215.

* Les noms des person-
nalités du monde du cinéma
sont indiqués en capitales.

F

Faraday (Michael), p. 42.
Faust, p. 102.
Foucauld (Charles, père de), p. 16.
Furst (Walter), p. 16.

G

Galilée (Galileo), p. 93.
Gallup (Dr et Institut), p. 80, 81.
GANCE (Abel), p. 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 102, 231.
GARBO (Greta), p. 26.
Geiger-Muller (compteur), p. 42.
Giraudoux (Jean), p. 87.
Gribouille, p. 118.
GRIFFITH (David), p. 64, 69.
Gutenberg (Johann), p. 16, 20.

H

Hamilton (William), p. 241.
Harpagon, p. 118.
Hegel (Friedrich), p. 210, 254.
Heisenberg (Werner), p. 42.
Héraclite, p. 210.

I

INCE (Thomas), p. 64, 69.
INSTITUT DU CINÉMA, p. 74, 75.
INSTITUT DES HAUTES ÉTUDES
CINÉMATOGRAPHIQUES, p. 74.

J

Jamblique, p. 233.
Jeans (Sir James H.), p. 179.

K

Kant (Emmanuel), p. 36, 189.

L

Lavoisier (Antoine), p. 36, 190, 225.
Leibniz (Gottfried), p. 94.
Lépine (concours), p. 33, 175.
LEPROHON (Pierre), p. 119.
Le Verrier (Urbain), p. 179.
L'HERBIER (Marcel), p. 64, 65, 66, 67, 69.
Litré (Emile), p. 30.
Lorenz (Hendrick), p. 179.
Lucrèce, p. 131.
LUMIÈRE (Auguste), p. 24, 25.
LUMIÈRE (Louis), p. 24.
LUMIÈRE (les Frères), p. 24, 33, 38, 175, 176.

M

Malebranche (Nicolas de), p. 27.
Mallarmé (Stéphane), p. 188.
Marguerite, p. 102.
Mauge (Gilbert), p. 16.
MÉLIÈS (Georges), p. 44, 63, 72, 120.
MURNAU (F. W.), p. 69.

N

Napoléon, p. 82.
Newton (Isaac), p. 158, 225.
Nietzsche (Frédéric), p. 241.

O

Othello, p. 118.
Ouy (Achille), p. 36, 190.

P

Paracelse, p. 225.
Parménide, p. 210.
Pascal (Blaise), p. 32, 192.
Perrault (Charles), p. 44.
Picasso (Pablo), p. 81.
PICKFORD (Mary), p. 22.

Platon, p. 55, 190.
 Poe (Edgar), p. 13, 241,
 Pythagore, p. 45.

Q

Quinton (René), p. 45.

R

RAIMU, p. 26.
 Rayleigh (John), p. 179.
 Rembrandt (Van Ryn), p. 15.
 René, p. 118.
 Ribemont-Dessaignes (Georges), p.
 36, 187.
 Ribot (Théodule A.), p. 36, 190.
 RIGADIN, p. 62.
 Rimbaud (Arthur), p. 61.

S

Saint-Hilaire (Geoffroy), p. 225.
 Schopenhauer (Arthur), p. 210.
 SENNETT (Mack), p. 64, 177.
 Stendhal, p. 61.

T

TARZAN, p. 172.
 Thérould, p. 60.
 Toussenot (Roger), p. 261.
 Tristan, p. 118.

V

Vaugelas (Claude), p. 30.
 VAREILLE (Léon), p. 109, 129-130.
 Vespuce (Amerigo), p. 24.

W

Wagner (Richard), p. 251.
 Weber (Louis), p. 43, 255.
 Wells (H.G.), p. 44.
 Werther, p. 118.
 Wilson (chambre de), p. 42.

Y

Yseult, p. 118.

Z

Zénon, p. 32, 210.

Index des œuvres citées étudiées ou signalées

A

Ali-Baba, p. 44.
 Assommoir (L'), p. 41.
 Avare (L'), p. 61.

B

Bajazet, p. 61.
 Bourgeois Gentilhomme (Le), p. 61.
 Britannicus, p. 61.

C

Chanson de Roland (La), p. 60.
 Chêne et le Roseau (Le), p. 115, 197.
 CHUTE DE LA MAISON USHER
 (LA), p. 92.

D

DICTATEUR (LE), p. 92.
 Discours de la méthode (Le), p. 37,
 191.

E

EL DORADO, p. 24, 67, 68.
 Encyclopédie (L'), p. 21, 191.

F

FEMME DE NULLE PART (LA),
 p. 66.
 Femmes savantes (Les), p. 61.
 FÊTE ESPAGNOLE (LA), p. 65.

G

Guerre des Martiens (La), p. 44.

J

JEAN DE LA LUNE, p. 103.
 JOUR SE LÈVE (LE), p. 103.

L

LYS BRISÉ (LE), p. 24.

M

Misanthrope (Le), p. 61.
 Moralistes de l'intelligence (Les), p.
 16.

O

OPINION PUBLIQUE (L'), p. 119.

P

Phèdre, p. 61.
 PROFESSEUR TUBE (LE), p. 63,
 72.

R

ROUE (LA), p. 24, 68, 69, 102, 231.

S

SILENCE (Le), p. 66.

T

TEMPESTAIRES (Le), p. 130.

V

VILLA DESTIN, p. 69.

* Les titres des films sont
indiqués en capitales.

Table

ESPRIT DE CINEMA	9
CAUSES ET FINS	11
Photogénie de l'impondérable	9
Culture cinématographique	13
Le plus grand commun langage	16
Propagande secrète	18
Le cinéma et les au-delà de Descartes	20
Les faux dieux	22
La logique des images	28
Finalité au cinéma	32
La féerie réelle	42
Rapidité et fatigue de l'homme-spectateur	44
Ciné-analyse ou poésie en quantité industrielle	51
AVANT-GARDE ET ARRIÈRE-GARDE	57
Naissance d'un langage	57
Avant-garde = technique	68
Le grand œuvre de l'avant-garde	70
Naissance d'une académie	71
ART ET TECHNIQUE	74
Le sens du cinéma	74
Sujet et traitement	78
Vertu et danger du hasard	82
Dramaturgie dans l'espace	84
Dramaturgie dans le temps	87
Tissu visuel	91
Le cinéma pur et le film sonore	96
Voir et entendre penser	99
Le contrepoint du son	102
Le gros plan du son	105

L'idée d'entre les images	113
Charlot débiteur	116
Le délire d'une machine	118
ARTICLES - 1948-1951	127
Le ralenti du son	127
Pourquoi nombre de films vieillissent-ils si vite ?	129
Cinéma, expression d'existence	129
Civilisations de l'image	137
Le monde fluide de l'écran	142
Mobilisation et décentralisation de l'espace	143
Diversification du temps	145
Logique de point de fusion	148
Réalité seconde mais surqualifiée	151
Rééducation par l'absurde	152
Le film et le monde	155
Espace impénétrable	155
Temps non ouvrable	157
Passé et futur actuels	159
Paroles d'expérience générale, images de vision spéciale	162
Pratique de poésie	167
ALCOOL ET CINÉMA	170
Finalité mécanique	172
Télévision parlée	178
Crise de raison	184
Langue express	191
Réalisme de l'image animée	197
Vérité de contradiction et de tiers inclus	202
Logique du fluide	207
Logique de temps variable	213
Sortir de soi	218
Pénétrer en soi	226
Délire d'une machine	232
Alcool et cinéma	238
Technique de poésie en quantité industrielle	244
Cinéma, hystérie, culture	250
ENVOI	258
APPENDICE	259
LA CHUTE DE LA MAISON USHER - Projet de version sonore (découpage)	259
FILMOGRAPHIE	332
BIBLIOGRAPHIE	337
INDEX	346

ERRATA

TOME I

Prière de rectifier et de lire :

Page 26, par. 1, 4^e ligne :

... Il faut **ainsi** vivre plus et davantage

Page 27, Titre :

MEMOIRES INACHEVES

Page 134, par. 3, 3^e ligne :

Le lieu pour moi de penser à la plus aimée machine ...

Page 262, Sous-titre :

LE DISCONTINU, REALITE D'UN CONTINU IRREEL ?

Page 282, par. 2, 7^e et 8^e lignes :

... Sans elle, nous ne verrions rien, **donc nous ne comprendrions rien**,
de ce que peut être matériellement un temps ...

Page 328, par. 2, 5^e ligne :

... Ainsi, des problèmes traitant de la rencontre de deux mobiles
punctuels, ...

Page 332, par. 2, 4^e ligne :

... d'où résulte une sorte d'activité psychique, de vie subjective, qui
préparent et, par là même, orientent le travail intellectuel de l'homme.

Page 340, par. 2, 3^e ligne :

... que tout être doit pouvoir accomplir sous peine de **ne savoir** vivre.

Page 340, par. 3, 2^e ligne :

... la plus nécessaire classification des phénomènes que fit et **que fera**
jamais l'homme, ...

Page 375, par. 2, 12^e et 13^e lignes :

Ainsi, non seulement la causalité est une variable, **mais une variable**
inopérante.

Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Wallon,
à Vichy, le 2 janvier 1975.

D. L., 1-1975. — Editeur, n° 2697. — Imprimeur, n° 1652.