

EDGAR MORIN

# Le cinéma ou l'homme imaginaire

Essai d'anthropologie

"ARGUMENTS"



LES EDITIONS DE MINUIT

## DU MÊME AUTEUR

LA MÉTHODE.

LA NATURE DE LA NATURE, t. I, Le Seuil, 1977 (coll. Points, 1981).

LA VIE DE LA VIE, t. II, Le Seuil, 1980.

### *Anthropologie fondamentale*

L'HOMME ET LA MORT, Le Seuil, 1951 (coll. Points, 1977).

LE PARADIGME PERDU : LA NATURE HUMAINE, Le Seuil, 1973 (coll. Points).

L'UNITÉ DE L'HOMME (en collaboration avec Massimo Piattelli-Palmarini), Le Seuil, 1974 (coll. Points, 3 vol., 1978).

### *Notre société, notre temps*

L'AN ZÉRO DE L'ALLEMAGNE, La Cité universelle, 1946.

LES STARS, Le Seuil, 1957 (coll. Points, 1972).

COMMUNE EN FRANCE : LA MÉTAMORPHOSE DE PLODEMET, Fayard, 1967.

MAI 68 : LA BRÈCHE (en collaboration avec Claude Lefort et Cornelius Castoriadis), Fayard, 1968.

LA RUMEUR D'ORLÉANS, Le Seuil, 1969.

Nouvelle édition complétée avec *LA RUMEUR D'AMIENS*, 1973.

L'ESPRIT DU TEMPS, t. I, Grasset, 1962 (coll. Biblio-Essais, 1983); t. II, Grasset, 1976.

MAIS (dessins de Marek Halter) Néo, 1978.

POUR SORTIR DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE, Nathan, 1981.

SOCIOLOGIE, Fayard, 1984.

LE ROSE ET LE NOIR, Galilée, 1984.

NEW YORK, Galilée, 1984.

### *Itinéraires*

SCIENCE AVEC CONSCIENCE, Fayard, 1982.

L'HOMME MULTIDIMENSIONNEL (à paraître).

### *Politique*

AUTOCRITIQUE, Le Seuil, 1959 (coll. Politique, 1975).

INTRODUCTION À UNE POLITIQUE DE L'HOMME, Le Seuil, 1965 (coll. Politique, 1969).

### *De bouche à bouche*

LE VIF DU SUJET, Le Seuil, 1969 (coll. Points, 1982).

JOURNAL DE CALIFORNIE, Le Seuil, 1970 (coll. Points, 1983).

JOURNAL D'UN LIVRE, Inter Éditions, 1981.

### *Cinéma*

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (en collaboration avec Jean Rouch), 1961.

Film : Argosfilms, texte : Intercontinental du spectacle ; Losfeld diffusion, 1962.

EDGAR MORIN

LE CINÉMA  
OU  
L'HOMME IMAGINAIRE

Essai d'Anthropologie Sociologique



*ARGUMENTS*  
LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 1956 by LES ÉDITIONS DE MINUIT  
7, rue Bernard-Palissy — 75006 Paris

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

ISBN 2 7073-0210-0

**« L'art du cinéma... veut être un objet  
digne de vos méditations : il réclame  
un chapitre dans ces grands systèmes  
où l'on parle de tout, sauf du cinéma »**

**BELA BALAZS.**



## PREFACE A LA NOUVELLE EDITION

Ce livre est un aéroлите. Il parle du cinéma, mais ni de l'art, ni de l'industrie cinématographique. Il se définit comme essai d'anthropologie, mais il ne surgit pas de l'espace de ce qui est reconnu comme science anthropologique. Il n'a pas « ouvert un sillon », « tracé une voie ». Dans son principe même, il ne concerne aucune catégorie de lecteurs, et il n'a eu ses quelques lecteurs que par malentendu. J'espère que cette nouvelle préface ne réussira pas à dissiper tous les malentendus.

A première vue, ce livre, avec son satellite *Les stars* écrit à la suite (1957), je pourrais moi-même le considérer comme marginal, quasi extérieur aux lignes de force qui, depuis *L'an zéro de l'Allemagne* (1946) et *L'homme et la mort*, vont me faire osciller pendant vingt-cinq ans entre l'investigation dans le présent mouvant et la réflexion sur l'anthropo-sociologie. De fait, en 1950-51, au moment d'entrer au C.N.R.S. comme chercheur dans la section Sociologie, aucune nécessité intérieure ne me poussait à choisir le cinéma comme thème d'études. Au contraire, j'aurais voulu travailler sur les thèmes qui m'obsédaient, ceux du communisme. Mais j'étais alors au fond des poubelles de l'histoire (j'y suis encore, mais en surface) ; je m'étais doublement exclu, et doublement fait exclure par conséquent, et du monde « bourgeois », et du monde stalinien. Oser alors se battre sur deux fronts, au cœur même de l'institution où l'on venait tout juste d'entrer en néophyte, c'était alors risquer le broyage entre deux meules. Le courage me manquait pour aborder un sujet sociologiquement virulent, directement politisable, c'est-à-dire du coup attaquer à

la fois l'académisme, l'empririsme acéphale, le doctrinarisme arrogant.

Je voulais donc trouver un sujet refuge. D'autre part, je voulais un sujet qui plût à mon protecteur Georges Friedmann, dont l'influence joua un rôle décisif dans mon admission au C. N. R. S. Friedmann voyait et pensait « machine ». Je songeais tout d'abord à l'esthétique (sujet politiquement désamorcé) de la machine dans la société contemporaine. Le sujet convenait à Friedmann, mais très rapidement, avant même toute prospection, il m'ennuya. Je choisis le cinéma. Bien sûr, le cinéma est une machine, un art de machine, un art-industrie. Bien sûr, j'étais inspiré par l'idée, déjà complexe et récurrente, de comprendre la société à l'aide du cinéma tout en comprenant le cinéma à l'aide de la société. Mais j'étais aussi poussé par quelque chose de très intime, la fascination de mon adolescence, et mon sentiment adulte que le cinéma est beaucoup plus beau, émouvant, extraordinaire que tout autre représentation.

Oui, je suis d'une des premières générations dont la formation est inséparable du cinéma. Certes, il y a eu des romans, dévorants eux aussi. Mais la possession n'était pas aussi physique. Je me souviens des films qui m'ont marqué, parfois avec une intensité hallucinatoire entre mes onze dix-huit ans (1932-1939). En 32, je crois, *La bru*, un film américain, famille de fermiers, machines agricoles, moisson, un fils ramène une épouse de la ville, frères rivaux, désirs rustiques et sauvages, comme dans Zola, je ne sais plus très bien ce qui arrive, mais je me souviens de mon désir. Puis Brigitte Helm, l'Antina de *L'Atlantide*, pour qui je tue Morhange. Des bouches et des regards de femme, Gina Manes, *La voie sans disque*. Des envoûtements insensés. Mais aussi, est-ce que j'ai quinze ans, ce film, *L'opéra de quat'sous* ; pourquoi cette musique, cette histoire, cette révélation de la misère, de la dérision, à quoi je ne comprenais rien et dont je comprenais tout, me possèdent à jamais et, chaque fois que je revois ou réentends, me déchirent ? Et, en 36 ou 38, je ne sais plus, mais avant qu'elle ne ferme, la salle de la Bellevilloise projette *Le chemin de la vie*, et c'est un des chocs les plus violents de mon existence, qui m'a ouvert soudain à un rayonnement, comme on les reçoit dans les tableaux mystiques, lumière bouleversante, bien qu'elle vint d'un astre déjà mort.

Le cinéma ? Sujet marginal, épiphénoménal pour un « sociologue », sujet bien loin de la vie alors qu'on était au cœur de la guerre froide, dans les années ultimes du stalinisme, sujet qui pourtant me ramenait à *ma vie*.

Je commence ma « recherche » par un débroussaillage d'enquêtes, études sur le film, ses publics, ses « contenus », son « influence », mais je suis irrésistiblement happé par le problème même de la « magie » du cinéma. Les idées qui s'étaient dégagées de mon livre précédent, *L'homme et la mort* (1951), investissent et orientent mon interrogation. Ce qui m'avait sans cesse animé en travaillant *L'homme et la mort*, c'était l'étonnement devant ce formidable univers imaginaire de mythes, dieux, esprits, univers non seulement surimprimé sur la vie réelle, mais faisant partie de cette vie anthropo-sociale réelle. C'était en somme l'étonnement que l'imaginaire soit partie constitutive de la réalité humaine. Or, à sa façon, le formidable sentiment de réalité émanant des images artificiellement reproduites et produites sur écran, me posait, comme à l'envers, le même problème. Dans *L'homme et la mort*, il m'avait semblé qu'il y avait deux sources et deux seules (pouvant se combiner diversement) aux croyances universelles en la survie : l'une étant la croyance, mieux, l'expérience du *double*, *alter ego*, *ego alter*, autre soi-même, reconnu dans le reflet, l'ombre, libéré dans les songes, l'autre étant la croyance dans les métamorphoses d'une forme de vie en une autre. Et je suis parti de cette question : dans quel sens et de quelle façon nouvelle l'univers cinématographique moderne ressuscite-t-il l'univers archaïque des doubles ? Pourquoi le cinématographe, à l'origine une technique de reproduction du mouvement dont l'usage semblait devoir être pratique, voire scientifique, a-t-il dès sa naissance dérivé en cinéma, c'est-à-dire en spectacle imaginaire, et d'abord, avec les films de Méliès, en spectacle magique de *métamorphoses* ?

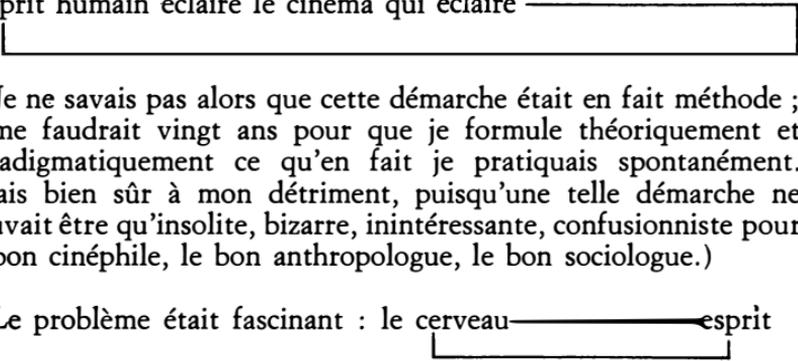
Il y avait quelque part, sentais-je, un lien profond entre le royaume des morts et celui du cinéma, c'était le royaume des ombres, celui, pardi, de la caverne de Platon.

Ainsi donc, avant même d'aborder le problème du cinéma comme phénomène historico-sociologique, il me fallait envisager ce problème « anthropologique » lié à quelque chose de très fondamental et d'archaïque dans l'esprit humain.

Pour moi, le cinéma réveillait cette interrogation-clé de toute philosophie et de toute anthropologie : qu'est-ce que cette chose que nous nommons esprit si nous pensons à son activité, que nous nommons cerveau si nous le concevons comme organe-machine ? Quelle est sa relation avec la réalité extérieure, étant donné que ce qui caractérise *homo*, ce n'est pas tellement qu'il soit *faber*, fabricant d'outil, *sapiens*, rationnel et « réaliste », mais qu'il

soit aussi *demens*, producteur de fantasmes, mythes, idéologies, magies ? Ce livre partait du double mystère, celui de la réalité imaginaire du cinéma, celui de la réalité imaginaire de l'homme. Mon but ne pouvait être seulement de considérer le cinéma à la lumière de l'anthropologie ; il était aussi de considérer *anthropos* à la lumière du cinéma ; or ces deux lumières étaient, sont l'une et l'autre vacillantes, incertaines. Il fallait donc éclairer l'une par l'autre dans un processus spirale ininterrompu. J'ai fait ainsi en même temps de l'anthropologie du cinéma et de la cinématographie de l'anthropos, selon le mouvement en boucle :

l'esprit humain éclaire le cinéma qui éclaire



Je ne savais pas alors que cette démarche était en fait méthode ; il me faudrait vingt ans pour que je formule théoriquement et paradigmatiquement ce qu'en fait je pratiquais spontanément. (Mais bien sûr à mon détriment, puisqu'une telle démarche ne pouvait être qu'insolite, bizarre, inintéressante, confusionniste pour le bon cinéophile, le bon anthropologue, le bon sociologue.)

Le problème était fascinant : le cerveau — esprit

(je ne peux dissocier ces deux termes qui se renvoient perpétuellement l'un à l'autre) ne connaît pas directement la réalité extérieure. Il est clos, dans une boîte noire cérébrale, et ne reçoit, *via* les récepteurs sensoriels et les réseaux nerveux (*qui sont eux-mêmes des représentations cérébrales*), que des excitations (elles-mêmes *représentées* sous forme de trains ondulatoires/corpusculaires), qu'il transforme en *représentations*, c'est-à-dire en images. On peut même dire que l'esprit est une représentation du cerveau, mais que le cerveau est lui-même une représentation de l'esprit : autrement dit, *la seule réalité dont nous soyons sûr, c'est la représentation, c'est-à-dire l'image, c'est-à-dire la non-réalité*, puisque l'image renvoie à une réalité inconnue. Bien entendu, ces images sont vertébrées, organisées, non seulement en fonction des stimuli extérieurs, mais aussi en fonction de notre logique, de notre idéologie, c'est-à-dire aussi de notre culture. Tout le réel perçu passe donc par la forme image. Puis il renaît en souvenir, c'est-à-dire image d'image. Or le cinéma, comme toute figuration (peinture, dessin) est une image d'image, mais, comme la photo, c'est une image de l'image perceptive, et, mieux

que la photo, c'est une image animée, c'est-à-dire vivante. C'est en tant que représentation de représentation vivante que le cinéma nous invite à réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire.

Le lecteur suivra donc ce premier filon : l'image. Dans un sens, tout tourne autour de l'image, parce que *l'image, ce n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, c'est l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire*. Dès lors peut être conçu le caractère paradoxal de l'image-reflet ou « double », qui d'une part porte un potentiel d'objectivation (distinguant et isolant les « objets », permettant le recul et la distanciation) et d'autre part, simultanément, un potentiel de subjectivation (la vertu transfigurante du double, le « charme » de l'image, la photogénie...).

Il faut donc concevoir non seulement la distinction, mais aussi la confusion entre réel et imaginaire ; non seulement leur opposition et concurrence, mais aussi leur unité complexe et leur complémentarité. Il faut concevoir les communications, transformations et permutation réel  $\longleftrightarrow$  imaginaire. Or c'est cela qui



est très difficile à concevoir. Je ne concevais pas alors où était le nœud de la difficulté, et je le conçois maintenant : c'est que notre pensée est commandée/contrôlée depuis l'ère cartésienne par un paradigme de disjonction/réduction/simplification qui nous amène à briser et mutiler la complexité des phénomènes. Ce qui nous manque donc, c'est un paradigme qui nous permette de concevoir l'unité complexe et la complémentarité de ce qui est également hétérogène ou antagoniste.

Ainsi, en ce qui concerne le cinéma, le mode même de penser régnant occulte l'unité complexe et la complémentarité du réel et de l'imaginaire, l'une de ces notions excluant nécessairement l'autre. De même, ce mode de penser brise, sous forme d'alternatives disjonctives, ce qui fait l'originalité même du cinéma, c'est-à-dire qu'il soit à la fois art et industrie, à la fois phénomène social et phénomène esthétique, phénomène renvoyant à la fois à la modernité de notre siècle et à l'archaïsme de nos esprits.

Et voici un second filon : la relation entre la modernité et l'archaïsme. Il se raccorde à une prospection ininterrompue depuis *L'homme et la mort* jusqu'aujourd'hui. Il n'est pas de recherche que j'ai entreprise qui ne comporte la reconnaissance non seulement d'une latence mais aussi d'une renaissance de l'archaïsme dans le développement même de notre modernité. Là, dans,

pour, par le cinéma, c'était l'émerveillement de l'univers archaïque de doubles, fantômes, sur écrans, nous possédant, nous envoûtant, vivant en nous, pour nous, notre vie non vécue, nourrissant notre vie vécue de rêves, désirs, aspirations, normes ; et tout cet archaïsme ressuscitant sous l'action totalement moderne de la technique machiniste, de l'industrie cinématographique, *et dans une situation esthétique moderne.*

Bien que le cinéma soit considéré comme art, numéroté septième, on occultait totalement la situation esthétique vécue par tout spectateur dès qu'on l'envisageait comme mass-media et phénomène sociologique. Ce qui est donc occulté, c'est l'essentiel même : vous, nous, moi, tout en étant intensément envoûté, possédé, érotisé, exalté, épouvanté, aimant, souffrant, jouissant, haïssant, nous ne cessons pas de savoir que nous sommes dans un fauteuil à contempler un spectacle imaginaire : *nous vivons le cinéma dans un état de double conscience.* Or, cet état de double conscience, bien qu'évident, on ne le perçoit pas, on ne l'analyse pas, parce que le paradigme de disjonction nous interdit de concevoir l'unité de deux consciences antinomiques en un même être. Ce qu'il faut interroger précisément, c'est ce phénomène étonnant où *l'illusion de réalité est inséparable de la conscience qu'elle est réellement une illusion*, sans pourtant que cette conscience tue le sentiment de réalité.

*Le cinéma ou l'homme imaginaire* se présentait comme le premier tome « anthropologique » d'un ouvrage en deux tomes, le second « historico-sociologique » devant insérer le cinéma dans sa problématique culturelle/sociale. Ce second tome a été préparé, mais non écrit ; je me suis rendu compte que, pour l'immersion culturelle/sociale, je ne pouvais dissocier le cinéma d'une industrie culturelle liée à une technologie communicationnelle propre (les mass-media) produisant une culture de masse. Donc j'ai élargi mon propos, ce qui a donné *L'esprit du temps* (1961). Toutefois, dans la foulée du *Cinéma*, j'avais écrit *Les stars* ; ce petit livre illustre bien mon propos sociologique, qui est de considérer le cinéma comme phénomène multidimensionnel ou, pour employer mon langage de maintenant, complexe. De fait, *Le cinéma*, comme chacun de mes livres, se construit sur un refus de la pensée disjonctive, et constitue un combat contre la pensée réductrice. Ici, je refuse l'alternative superbe : le cinéma est d'une part une industrie, ce qui exclut l'art, d'autre part un art, ce qui exclut l'industrie. Au contraire, l'étonnant, c'est que l'industrie et l'art sont conjugués dans une relation qui n'est pas seulement antago-

niste et concurrente, mais aussi complémentaire. Comme j'ai tenté de le montrer, le cinéma, comme la culture de masse, vit sur le paradoxe que la production (industrielle, capitaliste, étatique) a besoin à la fois d'exclure la création (qui est déviance, marginalité anomie, déstandardisation) mais aussi de l'inclure (parce qu'elle est invention, innovation, originalité, et que toute œuvre a besoin d'un minimum de singularité), et tout se joue, humainement, aléatoirement, statistiquement, culturellement dans le jeu création/production. Le problème n'est pas de décréter qu'il ne peut y avoir de création originale dans le système capitaliste du type hollywoodien comme le faisait le Jdanov mou de nos salles obscures, c'est de se demander comment il se fait qu'une production aussi standardisée, aussi soumise au produit, ait pu produire sans discontinuer une minorité de films admirables.

Reste le problème de situer socialement le cinéma. Là encore règne une alternative disjonctive. Ou bien le cinéma se clôt en lui-même et devient une entité hermétique qui ne relève que de ses lois et règles propres, ou bien le cinéma est quasi dissout pour devenir pur et simple reflet ou produit de la société. Or le cinéma est un phénomène relativement autonome, mais qui comme tout phénomène autonome ne peut s'autonomiser que grâce à l'écologie socioculturelle qui le co-organise. Le problème est de tenter de concevoir le type d'articulation et le circuit qui s'opère entre le système ouvert qu'est le cinéma et le système culturel, social, lui-même dimensionnel. Or, ce principe d'articulation socio-culturel complexe est ce qui manque à mon livre, puisqu'il est orphelin de son tome 2. Je laisse toutefois entrevoir que cette articulation n'est possible que si l'on sait intégrer la production et la productivité de l'imaginaire dans la réalité sociale ; si l'on sait que la réalité anthropo-sociale est faite de transmutations, circulations, mélanges entre le réel et l'imaginaire ; ajoutons : le réel n'émerge à la réalité que lorsqu'il est tissé d'imaginaire, qui le solidifie, lui donne consistance et épaisseur, autrement dit le *réifie*.

Depuis ce livre, il y a eu des essais théoriques importants, bien des analyses, bien des subtilités, bien des logomachies, bien des bizarreries, bien des arrogances, et l'événement nouveau est la naissance et l'essor de la sémiologie du cinéma. C'est bien le point de vue absent, ignoré, inconnu ici. Effectivement, le cinéma présente une mine grouillante de problèmes sémiotiques, puisque le film est aussi bien trace, signe, symbole, *analogon*... Mais, à vrai dire, si je sens rétrospectivement que j'aurais aimé réfléchir

et travailler sur ces travaux sémiotiques, je vois que dans son principe mon propos est autre. S'il s'arrête là où la sémiotique commence, je pense qu'il commence là où la sémiotique s'arrête ; il commence avec le « double » et la *mimésis*, il commence avec la problématique de l'esprit humain, qui sécrète le « double » et effectue *mimésis* à travers projections/identifications. De même que la linguistique générative commence là où s'arrête la linguistique structurale, parce qu'elle prend en considération

l'esprit ————— cerveau humain (« le langage n'a après tout

pas d'existence hors de sa représentation mentale. (...) Quelles que soient ses propriétés, elles doivent lui être fournies par les processus mentaux de l'organisme qui l'a inventé », dit Chomsky dans *Le langage et la pensée*), de même mon propos concerne une anthroposociologie générative.

Tout cela pour dire que l'étude du cinéma n'est pas un entracte, un divertissement dans ma bibliographie, quoiqu'elle corresponde à une période de repli. Fille du hasard, elle s'est trouvée happée par ma nécessité. En étudiant le cinéma, j'ai non seulement étudié le cinéma, mais j'ai continué à étudier l'homme imaginaire. Aussi je considère le cinéma comme un objet, non pas périphérique, accessoire, voire risible (mes collègues se tordaient quand je disais que j'allais pour « travailler » au cinéma), mais comme un objet privilégié pour une anthropo-sociologie sérieuse, parce qu'il pose un nœud gordien d'interrogations fondamentales. Dans ce livre, je crois que j'ai maintenu tout au long l'interrogation, je veux dire l'étonnement, la surprise, l'émerveillement : je ne me suis pas hâté de trouver le cinéma évident, normal, banal, fonctionnel... J'ai au contraire jusqu'au bout ressenti ce qu'ont ressenti les spectateurs des premiers spectacles Lumière, des premiers films de Méliès. Et ce n'est pas seulement de la merveilleuse machine à capter et projeter les images dont je m'étonne, c'est aussi de notre fabuleuse machine mentale, grand mystère, continent inconnu de notre science. Mon travail d'aujourd'hui est désormais tout autre. Mais ce travail est en même temps le même, par l'obsession et par la méthode, qui n'avait pas encore pris forme de méthode.

Edgar Morin  
décembre 1977 .

## AVANT-PROPOS

*Une sonnerie grelottante nous invite. Une boutique parmi les boutiques offre en étalage d'énormes visages peints, des photographies de baisers, d'étreintes, de chevauchées. Nous entrons dans les ténèbres d'une grotte artificielle. Une poussière lumineuse se projette et danse sur un écran ; nos regards s'y abreuvent ; elle prend corps et vie ; elle nous entraîne dans une aventure errante : nous franchissons les temps et les espaces, jusqu'à ce qu'une musique solennelle dissolve les ombres sur la toile redevenue blanche. Nous sortons, et nous parlons des qualités et des défauts d'un film.*

*Etrange évidence du quotidien. Le premier mystère du cinéma est dans cette évidence. L'étonnant est qu'elle ne nous étonne pas. L'évidence nous « crève les yeux » au sens littéral du terme : elle nous aveugle.*

*« Puisse toute chose dite habituelle vous inquiéter » dit Brecht. Ici commence la science de l'homme. Ici doit commencer la science du cinéma.*

*L'art du cinéma, l'industrie du film ne sont que les parties émergées à notre conscience d'un phénomène qu'il nous faut essayer de saisir dans sa plénitude. Mais la partie immergée, cette évidence obscure, se confond avec notre propre substance humaine — elle-même évidente et obscure, comme le battement de notre cœur, les passions de notre âme. C'est pourquoi, comme dit Jean Epstein (1) « nous ignorons tout ce que nous ignorons du cinéma ». Ajoutons ou plutôt déduisons :*

(1) *Le cinématographe vu de l'Etna*, p. 25.

*nous ne savons même pas ce que nous en savons. Une membrane sépare l'homo cinématographicus de l'homo sapiens. Comme elle sépare notre vie de notre conscience.*

*Interroger le cinéma, l'envisager dans sa totalité humaine, tel est le dessein de notre recherche (2). S'il semble trop ambitieux, c'est alors le besoin de vérité lui-même qui serait trop ambitieux.*

*Le présent volume est une tentative d'élucidation selon une méthode d'anthropologie génétique qui souffre d'être exposée in abstracto : elle ne peut se justifier que dans son efficacité à rendre compte de l'unité et de la complexité du phénomène étudié.*

*Nous n'avons pu effectuer ce travail que grâce au Centre National de la Recherche Scientifique. Nous remercions le C.N.R.S. de nous avoir permis de l'entreprendre et de le poursuivre dans le cadre des recherches du Centre d'Etudes Sociologiques. Nous remercions nos collaboratrices du C.E.S., Suzanne Schiffman et Claude Frère, du concours permanent qu'elles nous ont apporté. Nous remercions ceux qui, avec leur appui, nous ont fourni le bien le plus précieux qui pouvait nous être accordé : la confiance et la liberté : MM. Max Sorre, Etienne Souriau et au premier chef, Georges Friedmann. Une gratitude particulière nous lie à Georges Friedmann : il est naturel que l'hommage de ce livre lui revienne.*

(2) Un second tome suivra, que nous consacrerons aux problèmes posés par les contenus des films et le rôle du cinéma dans la société contemporaine.

## CHAPITRE PREMIER

### *Le cinéma, l'avion*

Le XIX<sup>e</sup> siècle qui meurt lègue deux machines nouvelles. L'une et l'autre naissent presque à la même date, presque au même lieu, puis s'élancent simultanément sur le monde, recouvrent les continents. Elles passent des mains des pionniers entre celles des exploitants, franchissent un « mur du son »... La première réalise enfin le rêve le plus insensé que l'homme ait poursuivi depuis qu'il regarde le ciel : s'arracher à la terre. Seules jusqu'alors les créatures de son imagination, de son désir — les anges — avaient des ailes. Ce besoin de voler, qui prend son essor, et bien avant Icare, en même temps que les premières mythologies, semble apparemment le plus enfantin et le plus fou. Aussi dit-on toujours des rêveurs qu'ils n'ont pas les pieds sur terre. Les pieds de Clément Ader, l'espace d'un instant, échappèrent au sol et le songe prit enfin corps.

Dans le même temps, se présentait une machine également miraculeuse : le prodige consistait cette fois, non plus à s'élançer vers les au-delà aériens où seuls séjournèrent les morts, les anges et les dieux, mais à refléter la réalité terre à terre. L'œil objectif — et l'adjectif ici avait un tel poids qu'il devenait substantif — captait la vie pour la reproduire, l'« imprimer », selon le mot de Marcel Lherbier. Pur de tout fantasma, cet œil de laboratoire n'avait pu finalement être mis au point que parce qu'il répondait à un besoin de laboratoire : la dé-

composition du mouvement. Alors que l'avion s'évadait du monde des objets, le cinématographe ne prétendait que le réfléchir afin de mieux l'examiner. Pour Muybridge, Marey, Démeny, le cinématographe, ou ses prédécesseurs immédiats comme le chronophotographe, sont des instruments de recherche « pour étudier les phénomènes de la nature », ils « rendent... le même service que le microscope pour l'anatomiste » (1). Tous les commentaires de 1896 sont tournés vers l'avenir scientifique de l'appareil des frères Lumière qui tenaient encore, vingt-cinq ans plus tard, le spectacle de cinéma pour un accident.

Tandis que les Lumière ne croyaient toujours pas à la fortune du cinéma, l'espace aérien s'était civilisé, nationalisé, « navigabilisé ». L'avion, *hobby* de rêveur, dada de chevalcheur de nuages, se laissait assimiler par la pratique et devenait le moyen *pratique* du voyage, du commerce et de la guerre. Relié sans cesse à la terre par les réseaux radio et radar, le « coursier du ciel » s'est aujourd'hui mué en courrier du ciel, fourgon P.T.T., transport en commun, diligence du XX<sup>e</sup> siècle. Encore du rêve, encore des pionniers et des héros, mais chaque exploit précède et annonce une exploitation. L'avion n'a pas fui la terre. Il l'a dilatée jusqu'à la stratosphère. Il l'a raccourcie.

La machine volante a rejoint sagement le monde des machines, mais « les œuvres créées par le cinéma, la vision du monde qu'elles présentent, ont débordé de façon vertigineuse les effets de la mécanique et de tous les supports du film » (2). C'est le film qui s'est élancé, toujours plus haut, vers un ciel de rêve, vers l'infini des étoiles — des « stars » —, baigné de musique, peuplé d'adorables et de démoniaques présences, échappant au terre à terre dont il devait être, selon toutes apparences, le serviteur et le miroir.

Ce phénomène étonnant retient à peine l'attention des historiens du cinéma, qui considèrent, selon une finalité naïve, les temps de genèse du cinéma comme un âge d'apprentissage

(1) Cf. les ouvrages cités dans notre bibliographie (II, B), notamment de MAREY et DEMENY. — N.B. : les références complètes des ouvrages qui seront cités en notes se trouvent dans notre bibliographie, *in fine*.

(2) G. COHEN-SÉAT : *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, p. 26.

où s'élaborent un langage et des moyens prédestinés dirait-on à constituer le septième art. On ne s'étonne pas que *le cinématographe se soit vu, dès sa naissance, radicalement détourné de ses fins apparentes, techniques ou scientifiques, pour être happé par le spectacle et devenir le cinéma* (3). Et nous disons bien happé : le cinématographe aurait pu aussi bien réaliser d'immenses possibilités pratiques (4). Mais l'essor du cinéma — c'est-à-dire du film spectacle — a atrophié ces développements qui auraient semblé naturels.

De quelle puissance interne, de quel « mana » était donc possédé le cinématographe pour se transformer en cinéma ? Et non seulement pour se transformer mais pour apparaître à ce point irréel et surnaturel que ces deux notions puissent sembler définir sa nature et son essence évidentes ? (5)

Riciotto Canudo fut précisément le premier théoricien du film pour avoir su définir par la subjectivité l'art de l'objectif : « au cinéma, l'art consiste à suggérer des émotions et non à relater des faits » (6). « Le cinéma est créateur d'une vie surréelle » déclarait, dès 1909, Apollinaire. Dans la prolifération des textes consacrés au cinéma, à partir des années 20, les notations de ce genre se multiplient : « au cinéma, personnages et objets nous apparaissent à travers une sorte de brume irréelle dans une impalpabilité de fantôme... » (7). « Le pire cinéma reste malgré tout du cinéma, c'est-à-dire quelque chose d'émouvant et d'indéfinissable » (8). Sans cesse on relève les expressions d'« œil surréel », d'« art spirite » (Jean Epstein), et surtout le maître mot : « le cinéma est rêve » (Michel Dard). « C'est un rêve artificiel » (Théo Varlet). « N'est-ce pas aussi un rêve que le cinéma ? » (Paul Valéry). « Je vais au cinéma

(3) Les premiers films scientifiques eux-mêmes, ceux du docteur Comandon, ont été effectués sous l'instigation de Pathé, qui, à la recherche du merveilleux, découvrit soudain la science.

(4) Cf. Jacques SCHILTZ : *Le cinéma au service de l'industrie*. Notons aussi que les efforts de Painlevé sont restés souvent isolés.

(5) « La nature même du cinéma... l'oriente vers la représentation d'événements irréels ou surnaturels » — Raoul ERGMANN, *Le règne du fantastique in Cinéma d'aujourd'hui*, p. 37. Mêmes réflexions chez Jean EPSTEIN (*Cinéma bonjour*, p. 43-44), etc...

(6) CANUDO : *L'usine aux images*, p. 39.

(7) QUESNOY : *Le Cinéma*, in *Rouge et Noir*, Cahier spécial, p. 103.

(8) J.F. LAGLENNE : *Cinéma et Peinture*, in *Cahiers du Mois*, n° 16-17, p. 106.

comme je m'endors » (Maurice Henry). « Il semble que les images mourvantes aient été spécialement inventées pour nous permettre de visualiser nos rêves » (Jean Tédesco) (9).

Mais tout n'est-il pas onirique aux rêveurs et poétique aux poètes ? Or voici que théoriciens, universitaires et savants retrouvent pour qualifier le cinéma les mêmes mots, la même double référence à l'affectivité et à la magie. « Il y a dans l'univers filmique une sorte de merveilleux atmosphérique presque congénital », dit Etienne Souriau (10). Elie Faure évoque le cinéma comme « une musique qui nous atteint par l'intermédiaire de l'œil » (11). Pour Moussinac et Henri Wallon, le cinéma apporte au monde un sentiment, une foi, le « retour vers des affinités ancestrales de la sensibilité » (12).

Ici commence le mystère. A l'inverse de la plupart des inventions qui deviennent outils et vont se ranger dans les hangars, le cinématographe échappe à ce sort prosaïque. Le cinéma est peut-être la réalité, mais il est aussi autre chose, générateur d'émotions et de rêves. C'est ce que nous assurent tous les témoignages : ils constituent le cinéma lui-même, qui n'est rien sans ses spectateurs. Le cinéma n'est pas la réalité, *puisque'on le dit*. Si son irréalité est illusion, il est évident que cette illusion est quand même sa réalité. Mais en même temps nous savons que l'objectif est dénué de subjectivité, et que nul fantasme ne vient troubler le regard qu'il fixe au ras du réel.

Le cinéma a pris son essor par delà la réalité. Comment ? Pourquoi ? Nous ne pourrions le savoir qu'en suivant le processus génétique de cette métamorphose. Mais auparavant, nous pressentons bien que, déjà, le cinématographe Lumière contenait à l'état de puissance et d'énergie latente ce qui devait le transfigurer en « baladin énorme », selon le mot de

(9) Cf. J. EPSTEIN : *Cinéma bonjour*, p. 112-113, Michel DARD, in *Rouge et Noir*, p. 117, Théo VARLET, *ibid.*, p. 78, Paul VALÉRY : *Cahiers de l'IDHEC*, n° 1, Paris, 1944, Maurice HENRY : Défense du cinéma américain, in *Rouge et Noir*, p. 146, Jean TÉDESCO : *Cinéma expression in Cahiers du Mois*, p. 25.

(10) E. SOURIAU : Filmologie et esthétique comparées, in *Revue de Filmologie*, n° 10, p. 149.

(11) Elie FAURE, in *Encyclopédie française*, 16/64/19.

(12) Cf. MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, H. WALLON, De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma, in *Revue de Filmologie*, n° 1, p. 16.

G. Cohen-Seat. S'il est vrai qu'il y a du merveilleux et de l'âme dans le cinéma, ce merveilleux et cette âme étaient enfermés dans les chromosomes du cinématographe. Peut-on se borner à opposer la science à l'imagination, logiquement et chronologiquement ? « Ce fut d'abord une science, rien qu'une science. Il a fallu l'imagination grandiose de l'homme... » (13). Arrêtons.

Rien qu'une science ? En 1829, Joseph Plateau fixe le soleil d'été durant vingt-cinq secondes. Il en deviendra aveugle, mais, entre temps, un jouet, un simple jouet, le phénakitiscope, est né. Un turfiste excentrique parie sur le galop d'un cheval et ce sont les expériences de Muybridge sur le champ de courses de Sacramento. Un bricoleur de génie, qui va devenir un potentat industriel, met au point, entre autres trouvailles, le Kinétographe. Déjà sa légende a donné naissance à l'ancêtre pathétique de la « science fiction » moderne, « l'Eve future » de Villiers de l'Isle Adam. « Les fanatiques, les maniaques, les pionniers désintéressés capables comme Bernard Palissy de brûler leurs meubles pour quelques secondes d'images tremblotantes ne sont ni des industriels, ni des savants, mais des possédés de leur imagination » dit André Bazin (14). Mais le possédé d'imagination n'est-ce pas l'inventeur lui-même, avant qu'il soit consacré grand savant ? Une science n'est-elle rien qu'une science ? N'est-elle pas toujours, à sa source inventive, fille du rêve ?

Les grandes inventions sont nées du monde des « dadas », des « hobbies ». Elles jaillissent, non pas de la grande entreprise évoluée, mais du laboratoire de l'illuminé solitaire ou de l'atelier du bricoleur. (Inutile d'ajouter que la grande entreprise happe rapidement l'invention). Si nous généralisons maintenant à l'échelle des nations, peut-être est-ce son retard sur le plan de la concentration et de la rationalisation industrielle qui fit de la France un pays d'inventeurs ?

Il est certain que si le cinéma est une invention internationale, c'est dans cette France « lépinienne », artisanale, bricoleuse, que le nombre de trouvailles à caractère cinématographique fut le plus élevé (129 brevets pour l'année 1896 contre 50 en Angleterre). La naissance du cinématographe nous

(13) Elie FAURE : *Fonction du cinéma*, p. 38.

(14) A. BAZIN : Le Mythe du Cinéma total, *Critique*, n° 61, p. 552-57.

ferait facilement déboucher sur les problèmes d'une sociologie comparative de l'invention (15), mais nous voulons ici rendre sensible ce point : inventeurs, bricoleurs, rêveurs sont de la même famille, et naviguent dans les mêmes eaux où le génie prend sa source.

Le technique et le songe sont liés à la naissance. On ne peut ranger le cinématographe, à aucun moment de sa genèse et de son développement, dans le camp seul du rêve ou celui seul de la science.

Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, baladins et savants se renvoient l'invention en devenant et, à chacune de ces navettes, un perfectionnement s'y greffe. Le Phénakitiscopie de Plateau se mue en zootrope (Horner, 1834), lanterne magique animée projetant sur écran (von Uchatius, 1853), dessin animé (praxinoscope de Reynaud, 1887, théâtre optique, 1889). Parallèlement, le jouet, associé à cet autre jeu pour grande personnes qu'est la photographie, est, tout en passant par l'extravagante fantaisie du milliardaire Lelan Stanford, redevenu instrument de recherches, (revolver photographique de Jansen, 1876, chronophotographe de Marey, 1882). Mieux, les baladins se transforment en savants, et les savants eux-mêmes se transforment en baladins : le professeur de sciences naturelles Reynaud se retrouve régisseur de théâtre optique et Lumière régisseur de tournées foraines. De quoi s'agit-il ? D'un jouet pour le « children's corner » ? D'une carabine pour savant qui va chasser les mouvements du papillon ? De dessins animés pour Musée Grévin ? D'un complément visuel au phonographe ? D'un appareil à sous ? D'un outil ou d'une plaisanterie ?

Si l'on cherche à plonger vers les origines, l'incertitude s'accroît : science optique ? Ombres magiques ? « L'invention du cinéma résulte d'une longue série de travaux scientifiques et du goût que l'homme marqua toujours pour les spectacles

(15) Notamment le mystère de la coïncidence cosmopolite des grandes inventions. Une invention ne naît jamais seule. On la voit sourdre simultanément, en diverses parties du globe, comme si ses inventeurs n'étaient que les médiums dispersés d'un même génie souterrain. Edison aux Etats-Unis, William Friese-Greene en Angleterre, le docteur Anschütz et Skladanovsky en Allemagne, d'autres chercheurs en Russie, Démeny, Grimoin-Sanson en France, travaillent en même temps à l'appareil que Lumière le premier saura mettre au point.

d'ombre et de lumière... » dit Marcel Lapière (16). Les travaux scientifiques, rappelle Martin Quigley, remontent jusqu'à l'Arabe Alhazan qui étudia l'œil humain, Archimède qui usa systématiquement de lentilles et de miroirs, Aristote qui fonda une théorie de l'optique (17). Ce pèlerinage nous conduit aux sources, non seulement de la science physique, mais aussi, en passant par la fantasmagorie, de la religion, de la magie et de l'art. Les prédécesseurs des frères Lumière sont les montreurs de lanternes magiques, dont les plus illustres demeurent Robertson (1763-1837) et le père Kircher (1601-1682), qui sont eux-mêmes les héritiers de la magie archaïque : cinq mille ans auparavant, sur les parois des cavernes de Java, le « Wayang » animait ses jeux d'ombres. Les cultes grecs de mystère, pratiqués à l'origine dans les cavernes, s'accompagnaient de représentations d'ombres, si l'on suit l'hypothèse de Jean Przylynski, qui rend compte du même coup de l'origine du mythe platonicien décrit dans le 7<sup>e</sup> livre de la *République* (18).

D'où vient donc le cinéma ? « Sa naissance... porte tous les caractères de l'énigme et quiconque s'interroge sur elle s'égaré en chemin, abandonne la poursuite » (19). A vrai dire, l'énigme n'est pas dans les faits, mais dans l'incertitude d'un courant zigzagant entre le jeu et la recherche, le spectacle et le laboratoire, la décomposition et la reproduction du mouvement, dans le nœud gordien de science et de rêve, d'illusion et de réalité où se prépare l'invention nouvelle.

Le cinématographe tranche-t-il ce nœud gordien ? Il surgit en 1895, fidèle absolument aux choses réelles par la reproduction chimique et la projection mécanique, véritable démonstration d'optique rationnelle, et semble devoir dissiper à jamais la magie du Wayang, les fantasmes du Père Kircher et les enfantillages de Reynaud. Aussi l'intronise-t-on à la Faculté, le salue-t-on académiquement. Mais cette machine n'est-elle pas la plus absurde qui puisse être, *puisque'elle ne sert à projeter des images que pour le plaisir de voir des images.*

(16) M. LAPIÈRE : *Anthologie du cinéma*, p. 13.

(17) MARTIN QUIGLEY JR. : *Magic Shadows, the Story of the Origins of the Motion Pictures*.

(18) Communication au Congrès International d'Esthétique, Paris, 1937.

(19) A. VALENTIN : *Magie blanche et noire*, in *Art cinématographique*, n° 4, Alcan, Paris, 1927, p. 109.



## CHAPITRE II

### *Le charme de l'image*

L'originalité du cinématographe est relative. Déjà Edison avait animé la photographie, déjà Reynaud avait projeté sur un écran des images animées. Mais la relativité même du cinématographe — c'est-à-dire la mise en relation dans un système unique de la photographie animée et de la projection — est son originalité.

Le cinématographe accroît doublement l'impression de réalité de la photographie, d'une part en restituant aux êtres et choses leur mouvement naturel, d'autre part en les projetant, libérés de la pellicule comme de la boîte du Kinétoscope, sur une surface où ils semblent autonomes (1).

Et c'est précisément au moment où la plus grande fidélité jamais obtenue devrait l'orienter vers les applications scientifiques et lui faire perdre tout intérêt spectaculaire, c'est précisément alors que l'appareil Lumière braque ses images pour la seule contemplation, c'est-à-dire les projette en spectacle.

(1) Cf. chapitre V : La présence objective, p. 122 et sqq.

## PHOTOGENIE.

Ce prodige qu'on exhibe en 1895-96, dit Marcel Lherbier, « comme la femme à barbe ou la vache à deux têtes » (2) a ceci de prodigieux qu'il montre la vache avec sa seule tête et la femme sans barbe. Certes, il n'est pas étonnant que toute invention nouvelle étonne, et appelle la curiosité. Certes, dès sa naissance et même avant (Kinétoscope), l'image filmée devait être parée d'exotisme et de fantaisie, happée par le burlesque (*l'Arroseur arrosé*), le fantastique (premiers Méliès 1896-97), l'Histoire (le premier *assassinat du duc de Guise*), la polissonnerie (*Coucher d'Yvette, Pierreuse*), le grand guignol (*Exécution capitale à Berlin*) et les fêtes, les actualités truquées, les couronnements, les batailles navales.

Mais l'émerveillement badaud impliquait un émerveillement plus profond. En même temps que l'image étrange, nouvelle, amusante, une autre image, banale, quotidienne imposait sa fascination. L'engouement inouï suscité par les tournées Lumière n'est pas seulement né de la découverte du monde inconnu, insiste justement Sadoul, mais de la vision du monde connu, pas seulement du pittoresque, mais du quotidien. Lumière, au contraire d'Edison dont les premiers films montraient des scènes de music-hall ou des combats de boxe, eut l'intuition géniale de filmer et projeter en spectacle ce qui n'est pas spectacle : la vie prosaïque, les passants vaquant à leurs affaires. Il expédia Mesguich et Promio dans les rues. Il avait compris qu'une curiosité première *s'adressait au reflet de la réalité*. Que les gens avant toutes choses s'émerveilleraient de revoir ce qui ne les émerveille pas (3) : leurs maisons, leurs visages, le décor de leur vie familière.

Une sortie d'usine, un train entrant en gare, choses déjà

(2) LHERBIER : *Intelligence du Cinématographe*, p. 25.

(3) L'introduction du film dans les régions où il est inconnu provoque toujours les mêmes phénomènes. Le lieutenant F. Dumont note les réactions des Berbères marocains : « La vue du maréchal-ferrant qui ferre un âne, du potier qui pétrit l'argile, d'un homme qui mange des sauterelles grillées, d'un âne qui passe, d'un chameau qui se relève avec sa charge déclenche un enthousiasme général : des exclamations joyeuses et stupéfaites fusent de toutes parts » (L'utilisation des auxiliaires visuels au Maroc, in *Les Auxiliaires visuels et l'éducation de base*, Paris, Unesco, 1952, pp. 320 et suiv.

cent fois vues, usées et dévaluées, attirèrent les premières foules. *C'est-à-dire que ce qui attira les premières foules, ce ne fut pas une sortie d'usine, un train entrant en gare (il aurait suffi d'aller à la gare ou à l'usine) mais une image du train, une image de sortie d'usine. Ce n'était pas pour le réel mais pour l'image du réel que l'on se pressait aux portes du Salon Indien.* Lumière avait senti et exploité le charme de l'image cinématographique.

Ce charme allait-il se dissiper après les représentations Lumière ? On pourrait le croire. Le cinématographe s'élançait dans le monde et devient touriste. Ils se métamorphose en féerie. Toutefois, les premières réflexions sur l'essence du cinéma, quelques vingt ans plus tard, commencent par la prise de conscience de l'initiale fascination et lui donnent un nom, celui de photogénie.

Cette qualité qui est, non dans la vie mais dans l'image de la vie, comment la définir ? La photogénie est « cet aspect poétique extrême des êtres et des choses » (Delluc), « cette qualité poétique des êtres et des choses » (Moussinac), « susceptibles de nous être révélées exclusivement par le cinématographe » (l'un et l'autre).

Bégaïement de pensée en enfance, candeur de l'expression, pauvre et riche comme les balbutiements de la révélation mystique : la grande grande vérité piétine : la photogénie est la qualité propre au cinématographe et la qualité propre au cinématographe est la photogénie... Epstein, fait-il un pas en avant, quand, par delà « la propriété cinématographique des choses, une sorte de potentiel émouvant », il définit comme photogénique « tout ce qui accroît sa qualité morale » ou mieux « tout ce qui est *majoré par la reproduction cinématographique* » (4).

Cette qualité majorante (il n'est pas choquant d'unir dialectiquement les deux termes) ne peut se confondre avec le pittoresque, cette invitation à la peinture que nous adressent les choses jolies. « Pittoresque et photogénie ne coïncident que par hasard » (4). Le pittoresque est dans les choses de la vie. Le propre de la photogénie est d'éveiller au « pittoresque » les choses qui ne le sont pas.

Des scènes anodines, des « moments familiers » fixés par

(4) Cf. EPSTEIN : *Le cinématographe vu de l'Etna*, p. 25.

le ciné-œil de Dziga Vertov, peuvent se trouver exaltés jusqu'à « un paroxysme d'existence » (Chavance), ou, « sublimes, transfigurés » (Agel), révéler « la beauté secrète, la beauté idéale des mouvements et des rites de chaque jour » (5).

De quel paroxysme, de quelle transfiguration s'agit-il ? Citons en entier la phrase de Chavance : « je trouve à ce paroxysme d'existence un caractère surnaturel » ; terminons celle d'Agel : « la vertu surréalisante du cinéma, s'accomplit de la façon la plus pure » (6). Et concluons avec A. Valentin : L'objectif confère à tout ce qui l'approche un air de légende, il transporte tout ce qui tombe dans son champ hors de la réalité » (7). N'est-il pas étonnant que la qualité « légendaire », « surréalisante », « surnaturelle » soit immédiatement issue de l'image la plus objective qu'il soit possible de concevoir ?

Breton admirait que dans le fantastique il n'y eût que le réel. Renversons la proposition et admirons le fantastique qui s'irradie du simple reflet des choses réelles. Dialectisons-la enfin : réel et fantastique, dans la photographie, se renvoient l'un à l'autre tout en s'identifiant comme en exacte surimpression.

Tout se passe comme si devant l'image photographique, la vue empirique se doublait d'une vision onirique, analogue à ce que Rimbaud appelait voyance, non étrangère à ce que les voyantes appellent voir (ni peut-être encore à cette plénitude que les « voyeurs » réalisent par le regard) : une seconde vue, comme on dit, à la limite révélatrice de beautés ou de secrets ignorés de la première. Et il n'y eut sans doute pas hasard si les techniciens ont éprouvé le besoin d'inventer, là où voir semblait suffire, le verbe « visionner ».

Ainsi selon l'expression de Moussinac, l'image cinématographique maintient « le contact avec le réel et transfigure aussi le réel jusqu'à la magie » (8).

A nouveau revient, mais cette fois appliqué à la plus fidèle des images, le mot de magie entouré du cortège de mots bulles — merveilleux, irréel, etc... — qui éclatent et s'évaporent dès qu'on tente de les manipuler. Non qu'ils ne veuillent rien dire ; ils ne peuvent rien dire. Ils expriment le désir impuis-

(5) J. EPSTEIN : *Cinéma bonjour*, p. 10.

(6) H. AGEL : *Le cinéma a-t-il une âme*, p. 64-65.

(7) *Art. cit.*

(8) *L'âge ingrat du Cinéma*.

sant d'exprimer l'inexprimable. Ils sont les mots de passe de l'indicible. Ces mots, nous devons les traiter en suspects dans leur entêtement à ressasser leur néant. Mais en même temps cet entêtement est le signe d'une sorte de flair aveugle, comme chez ces animaux qui grattent le sol toujours au même endroit, ou aboient lorsque la lune se lève. Qu'ont-ils flairé ? Qu'ont-ils reconnu ? Magie ? Photogénie ? Quel est ce génie de la photo ?

### GENIE DE LA PHOTO.

C'est la photographie qui avait fait naître en 1839 le mot de photogénie (9). Il y est toujours utilisé. Nous nous découvrons, devant nos clichés, « photogéniques » ou non, selon une mystérieuse majoration ou péjoration. La photographie nous flatte ou nous trahit ; elle nous donne ou nous dénie un je ne sais quoi.

Certes la photogénie du cinématographe ne peut se réduire à celle de la photographie. Mais c'est dans l'image photographique que réside leur source commune. Pour éclairer le problème il est de bonne méthode de partir de cette source même.

Quoique immobile, l'image photographique n'est pas morte. La preuve en est que nous aimons des photos, les regardons. Pourtant elles ne sont pas animées. Cette remarque faussement naïve nous éclaire. Au cinématographe nous pourrions croire que la présence des personnages vient de la vie — le mouvement — qui leur est donné. *Dans la photographie, c'est évidemment la présence qui donne vie. La première et étrange qualité de la photographie est la présence de la personne ou de la chose pourtant absente.* Cette présence n'a nullement besoin, pour être assurée, de la subjectivité médiatrice d'un artiste. Le génie de la photo est d'abord chimique. La plus objective, la plus mécanique de toutes les photographies, celle du photomaton, peut nous transmettre une émotion, une tendresse, comme si d'une certaine façon, selon le mot de Sartre, l'original s'était incarné dans l'image. Et du reste, le maître mot de la photographie « Souriez » implique une communication subjective de personne à personne par le truchement

(9) SADOUL : *L'invention du Cinéma*, p. 27.

de la pellicule, porteuse du message d'âme. La plus banale des photographies recèle ou appelle une certaine présence. Nous le savons, nous le sentons, puisque nous conservons les photographies sur nous, chez nous, nous les exhibons, (en omettant significativement d'indiquer qu'il s'agit d'une image « voici ma mère, ma femme, mes enfants »), non seulement pour satisfaire une curiosité étrangère, mais pour le plaisir évident de les contempler nous-même une fois de plus, nous réchauffer à leur présence, les sentir près de nous, avec nous, en nous, petites présences de poche ou d'appartement, attachées à notre personne ou notre foyer.

Les pères et mères défunts, le frère tué à la guerre, regardent au milieu de leur grand cadre, veillent et protègent la maison campagnarde comme des dieux lares. Partout où il y a foyer, les photographies prennent la succession des statuettes ou objets autour desquels s'entretenait le culte des morts. Elles jouent, de façon atténuée parce que le culte des morts est lui-même atténué, le même rôle que les tablettes chinoises, ces points d'attache d'où les chers disparus sont toujours disponibles à l'appel.

La diffusion de la photographie n'a-t-elle pas en partie ranimé les formes archaïques de la dévotion familiale ? Ou plutôt les besoins du culte familial n'ont-ils pas trouvé, dans la photographie, la représentation exacte de ce qu'amulettes et objets réalisaient d'une façon imparfaitement symbolique : la présence de l'absence ? (10)

La photographie, dans ce sens, peut être exactement nommée, et cette identification va loin : souvenir. Le souvenir peut lui-même être nommé vie retrouvée, présence perpétuée.

Photo-souvenir, les deux termes sont accolés, mieux, interchangeables. Écoutons ces commères : « Quels beaux souvenirs ça vous fait, quels beaux souvenirs ça vous fera ». La photographie fait fonction de souvenir et cette fonction peut jouer un rôle déterminant comme dans le tourisme moderne qui se prépare et s'effectue en expédition destinée à rapporter

(10) Ils sont figés, raides, grotesques les morts photographiés que nous ignorions, grand-tantes et grand-oncles, inconnus... Mais ceux que nous aimons sont tendres et aimants ; nous les montrons aux autres qui feignent de participer à cette réanimation mystique de la présence, parce qu'ils pratiquent le même culte et les mêmes rites.

un butin de souvenirs, photographies et cartes postales au premier chef. On peut se demander quel est le but profond de ces voyages de vacances, où l'on part admirer monuments et paysages que l'on se garderait bien de visiter chez soi. Le même parisien qui ignore le Louvre, n'a jamais franchi le porche d'une église, et ne détournera pas son chemin pour contempler Paris du haut du Sacré-Cœur, ne manquera pas une chapelle de Florence, arpentera les Musées, s'épuisera à grimper aux Campaniles ou à atteindre les jardins suspendus de Ravello. On veut voir bien sûr, et pas seulement prendre des photos. Mais ce que l'on cherche, ce que l'on voit est un univers qui, à l'abri du temps ou du moins supportant victorieusement son érosion, est déjà lui-même souvenir. Montagnes éternelles, îles du bonheur où s'abritent milliardaires, vedettes, « grands écrivains », et bien entendu, surtout, les sites et monuments « historiques », royaume de statues et de colonnades, champs élysées des civilisations défuntes... C'est-à-dire royaume de la mort, mais où la mort est transfigurée dans les ruines, où une sorte d'éternité vibre dans l'air, celle du souvenir transmis d'âge en âge. C'est pourquoi les guides et baedekers méprisent l'industrie et le travail d'un pays pour n'en présenter que sa momie embaumée au sein d'une immobile nature. Ce qu'on appelle l'étranger apparaît finalement dans une étrangeté extrême, une fantomalité accrue par la bizarrerie des mœurs et de la langue inconnue (abondante récolte de « souvenirs » toujours). Et de même que pour les archaïques l'étranger est un esprit en puissance, et le monde étranger une marche avancée du séjour des esprits, de même le touriste va comme dans un monde peuplé d'esprits. L'appareil gainé de cuir est comme son talisman qu'il porte en bandoulière. Et alors, pour certains frénétiques, le voyage est une chevauchée seulement entrecoupée de multiples déclics. On ne regarde pas le monument on le photographie. On se photographie soi-même aux pieds des géants de pierre. La photographie devient l'acte touristique lui-même, comme si l'émotion cherchée n'avait de prix que pour le souvenir futur, l'image sur pellicule, enrichie d'une puissance de souvenir au carré.

Toute pellicule est une pile de présence que l'on charge de visages aimés, d'objets admirés, d'événements « beaux », « extraordinaires », « intenses ». Aussi le photographe profession-

nel ou amateur surgit-il à chacun des moments où la vie sort de son lit d'indifférences : voyages, fêtes, cérémonies, baptêmes, mariages. Seul le deuil — intéressant tabou que nous comprendrons bientôt — demeure inviolé.

Les passions de l'amour chargent la photographie d'une présence quasi mystique. L'échange des photos s'introduit au sein du rituel des amants qui se sont unis de corps, ou, à défaut, d'âme. La photo reçue devient chose d'adoration comme de possession. La sienne s'offre au culte en même temps qu'à l'appropriation. Le troc des images accomplit magiquement le troc des individualités où chacun devient à la fois idole et esclave d'autrui, et qui est l'amour.

Prise de possession, abandon de soi-même. Ces termes sont ici réthoriques. Mais ils s'éclairent si l'on considère les cas limites où la photographie, s'intégrant dans les pratiques occultistes, devient à la lettre présence réelle, objet de possession ou d'envoûtement.

Presque à sa naissance, dès 1861, la photographie a été happée par l'occultisme, c'est-à-dire un « digest » de croyances et de pratiques englobant aussi bien le spiritisme, la voyance, la chiromancie, la médecine des guérisseurs, que les diverses religions ou philosophies ésotériques.

Guérisseurs, envoûteurs et voyants qui jusqu'alors agissaient aussi bien sur figurines ou sur représentation mentale, utilisent désormais la photographie. On traite et on guérit sur photographie, on localise un enfant où un époux disparu sur photographie, on jette un sort ou un charme, on opère sur photographie les maléfices de l'envoûtement et ceux-ci sont encore et même de plus en plus fréquemment pratiqués peut être grâce à la photographie elle-même. Autrement dit la photographie est au sens strict du terme *présence réelle* de la personne représentée, on y peut lire son âme, sa maladie, sa destinée. Mieux : une action est possible, par elle et sur elle.

Si l'on peut posséder par photo, c'est évidemment que celle-ci peut vous posséder. Les expressions « *prendre en photo* », « être *pris en photo* » ne trahissent-elles pas une croyance confuse en ce pouvoir ?

La crainte d'une possession mauvaise, évidente il y a quelques années encore, en Chine et dans de nombreuses cultures archaïques, nous est sans doute inconsciente. Elle nous est peut-être non moins inconsciemment conjurée par la formule

restitutive « le petit oiseau va sortir ». La psychose d'espionnage fait remonter cette crainte à la surface ; les tabous photographiques débordent très rapidement les objectifs de sécurité qui les avaient déterminés ; on peut tout voir dans telle cité étrangère, mais on ne peut photographier. Une haine mauvaise entoure le photographiant, même si celui-ci n'a « pris » qu'un mur. Il lui a dérobé une substance vitale et secrète, il s'est emparé d'un pouvoir.

Par ailleurs, ce n'est peut-être pas tant leur visage que leur expression que cachent les incultes ou les inculpés qui se refusent à la photo. Théophile Pathé cite ce cas, déjà cinématographique, de témoins d'un crime crapuleux, qui après avoir accusé une de leurs connaissances, se troublèrent ensuite devant la caméra de Pathé-Journal (11). La photographie peut également être douée d'un génie visionnaire, ouvert sur l'invisible. Ce qu'on appelle « photogénie » n'est que l'embryon d'une extralucidité mythique qui fixe sur la pellicule non seulement les ectoplasmes matérialisés des séances spirites (12), mais les spectres invisibles à l'œil humain. Depuis qu'en 1861 le photographe Mummler de Philadelphie inventa la « photographie spirite » (12) autrement dit la surimpression, circulent dans les milieux occultistes et apparentés, les photos d'êtres fantomatiques ou divins sur fond de paysages réels.

Ces photographies sont, bien entendu, accompagnées d'une histoire, toujours semblable, qui prétend fonder leur authenticité. Saisi par le spectacle des ruines d'une cité millénaire d'Asie Mineurs, un touriste prend un cliché, en développant, il découvre avec stupeur trois mages antiques de taille grandiose, à la barbe assyrienne, translucides devant les pierres du temple défunt. Nous avons nous-même assisté à la genèse spontanée et à la diffusion de telles légendes : un parent nous a montré une photo prise dans un lieu désert et qui révélait un immense visage souriant de prophète. L'hebdomadaire *Match*, de son côté, a pu reproduire, sans la dénoncer comme

(11) Th. PATHÉ, *Le Cinéma*, p. 119-20.

(12) Cf. Charles LANCELIN, *Méthode de dédoublement personnel*, photos in fine notamment fantôme de Madame Léontine, double de la future épouse du docteur Volpi, fantôme de Madame Lambert, boule mentale du docteur Baraduc.

(12) SADOUL (II, p. 54) et l'article cité par lui de H. FOURNIER in « *La Nature* », 15/1/1894.

supercherie, une photographie du ciel de Corée avec la gigantesque figure d'un Christ en surimpression sur des bombardiers en vol.

La photographie couvre un si vaste registre, elle satisfait des besoins si évidemment affectifs et ces besoins sont d'une telle ampleur (13) qu'on ne peut en considérer les usages — depuis la photo présence et la photo souvenir jusqu'à la photo extralucide — comme de simples épiphénomènes d'un rôle essentiel qui serait la documentation d'archive ou la connaissance scientifique. Quelle est donc la fonction de la photo ? Multiforme et toujours au dernier moment indéfinissable. Etre encadrée, collée dans des albums, glissée dans un portefeuille, regardée, aimée, baisée ? Tout cela, sans doute... Elle commence à la présence morale ; elle va jusqu'à l'envoûtement et la présence spirite. Entre ces deux pôles, la photo est amulette, fétiche. Fétiche donc, souvenir, présence muette, la photo se substitue ou fait concurrence aux reliques, fleurs fanées, mouchoirs précieusement conservés, mèches de cheveux, menus objets, bibelots, tour Eiffel et place Saint Marc miniatures. Partout, campées sur les meubles, accrochées ou fichées aux murs, la photographie et la carte postale règnent sur une cour de babioles dérisoires, arrière-garde du souvenir, combattantes du temps disputant à l'oubli et à la mort leurs lambeaux de présence vivante.

D'où vient ce rôle ? Non pas évidemment d'une propriété particulière au collodion humide, au gélatinobromure, à l'acétocellulose, mais de ce que nous y mettons nous-mêmes. C'est ici qu'il s'agit de coperniciser notre démarche : les propriétés qui semblent appartenir à la photo sont les propriétés de notre esprit qui s'y sont fixés et qu'elle nous renvoie. Au lieu de chercher dans la chose photographique, la qualité si évidemment et profondément humaine de la photogénie, il faut remonter jusqu'à l'homme... La richesse de la photographie, c'est en fait tout ce qui n'y est pas, mais que nous projetons ou fixons en elle.

Tout nous indique que l'esprit, l'âme et le cœur humains

(13) L'étude de l'industrie et du commerce de la photo nous révèle le besoin formidable qu'elle satisfait. Dès 1862, en France, plus de 40.000 familles vivaient de l'industrie photographique. (MAYER et POIRSON, *La photographie, histoire de sa découverte*, Paris, 1862, in SADOUL, I, p. 41).

sont engagés profondément, naturellement, inconsciemment dans la photographie. Tout se passe comme si cette image *matérielle* avait qualité *mentale*. Tout se passe également dans certains cas, comme si la photo révélait une qualité dont est dépourvu l'original, *une qualité de double*. C'est à ce niveau maintenant radical du double et de l'image mentale qu'il faut essayer de saisir la photogénie.

### L'IMAGE ET LE DOUBLE.

L'image mentale est « structure essentielle de la conscience, fonction psychologique » (14). On ne peut la dissocier de la présence du monde en l'homme, de la présence de l'homme au monde. Elle en est le truchement réciproque. Mais en même temps l'image n'est qu'un double, un reflet, c'est-à-dire une absence. Sartre dit que « la caractéristique essentielle de l'image mentale est une certaine façon qu'a l'objet d'être absent au sein même de sa présence ». Ajoutons aussitôt la *réciproque* : d'être présent au sein même de son absence. Comme le dit Sartre lui-même : « l'original s'incarne, il descend dans l'image ». L'image est une présence vécue et une absence réelle, une présence-absence.

Les archaïques comme les enfants ne sont pas d'abord conscients de l'absence de l'objet et croient à la réalité de leurs rêves autant qu'à celle des veilles.

C'est que l'image peut présenter tous les caractères de la vie réelle, y compris l'objectivité. Un texte de Leroy cité par Sartre nous montre qu'une image, même reconnue comme vision mentale, peut présenter des caractères parfaitement objectifs : « A l'époque où j'étudiais l'anatomie... couché dans mon lit, les yeux fermés, je voyais avec une grande netteté et une *objectivité parfaite* la préparation à laquelle j'avais travaillé pendant la journée ». De plus, cette image objective peut détenir une qualité de vie que ne connaît pas l'original. Achéons la citation » : la ressemblance semblait rigoureuse, *l'impression de réalité*, et si j'ose m'exprimer ainsi,

(14) J.P. SARTRE, *L'imaginaire*, p. 122.

de *vie intense* qui s'en dégageait *était plus profonde peut-être que si je m'étais trouvé en face de l'objet réel* » (15).

Une majoration subjective peut donc s'effectuer à partir de la simple représentation objective. Allons plus loin : la majoration subjective est ici fonction de l'objectivité de l'image, c'est-à-dire de son apparente extériorité matérielle.

Un même mouvement accroît corrélativement la valeur subjective et la vérité objective de l'image, jusqu'à une « objectivité-subjectivité » extrême ou hallucination.

Ce mouvement valorise l'image qui peut paraître animée d'une vie plus intense ou plus profonde que la réalité, et même, à la limite hallucinatoire, d'une vie surnaturelle. Une force aussi puissante que la mort rayonne alors, tantôt vertu proustienne de temps retrouvé, tantôt vertu spirite. Tout se passe comme si en l'homme le besoin qui lutte contre l'érosion du temps, se fixait d'une manière privilégiée sur l'image.

Ce mouvement qui valorise l'image la pousse en même temps vers l'extérieur et tend à lui donner corps, relief, autonomie. Il s'agit là d'un aspect particulier d'un processus humain fondamental qui est la projection ou l'aliénation. Comme le dit excellemment Quercy, « nos états psychiques dès que nous les avons créés, nous sont toujours plus ou moins étrangers. Dans ses états dits subjectifs, le sujet trouve en lui des objets... idées, souvenirs, concepts, nombres, images, sentiments, subissent de notre part... ce que les Allemands appellent une *Entfremdung*, une aliénation. Et si d'habitude certains seulement de nos états, dits perceptions, sont projetés dans l'espace, cette objectivation maxima semble pouvoir se généraliser à tous les objets psychiques » (16). Au cours de cet ouvrage, nous emploierons presque indifféremment la notion d'aliénation, d'ascendance hegel-marxiste, et celle de projection, d'origine psychanalytique. L'une rend plutôt compte du mouvement naissant, l'autre de la concrétisation objective des processus psychiques.

Plus le besoin subjectif est puissant, plus l'image à laquelle il se fixe tend à se projeter, s'aliéner, s'objectiver, s'halluciner, se fétichiser (autant de verbes que jalonnent le processus), plus cette image, quoique apparemment objective et parce

(15) LEROY : *Les visions du demi-sommeil*, p. 28.

(16) P. QUERCY : *Les hallucinations*, P.U.F., Paris, 1936, p. 174.

qu'apparemment objective est riche de ce besoin jusqu'à acquérir un caractère surréel.

Effectivement, à la rencontre hallucinatoire de la plus grande subjectivité et de la plus grande objectivité, au lieu géométrique de la plus grande aliénation et du plus grand besoin, Il y a le *double*, image-spectre de l'homme. Cette image est projetée, aliénée, objectivée à un point tel qu'elle se manifeste comme être ou spectre autonome, étranger, doté d'une réalité absolue. Cette réalité absolue est en même temps une super-réalité absolue : le double concentre sur lui, comme s'ils y étaient réalisés, tous les besoins de l'individu et au premier lieu son besoin le plus follement subjectif : l'immortalité (17).

Le double est effectivement cette image fondamentale de l'homme, antérieure à la conscience intime de lui-même, reconnue dans le reflet ou l'ombre, projetée dans le rêve, l'hallucination comme dans la représentation peinte ou sculptée, fétichisée et magnifiée dans les croyances en la survie, les cultes et les religions.

Notre double peut nous apparaître dans ces visions hoffmanesques ou dostoiewskiennes, décrites cliniquement sous le nom de autoscopie ou heautoscopique. La vision du double, nous dit le docteur Fretet « est une expérience à la portée de tous ». Lhermitte a eu le très grand mérite de souligner que chacun est « avec une aptitude plus ou moins grande, susceptible de voir son double » (18). Il a reconnu la racine anthropologique du double, « expérience très vive de soi-même » (19). Entre le pathologique et le normal, la différence est, comme toujours, de degré dans l'aliénation. Elle est encore plus réduite quand on considère, non plus notre seule civilisation, mais ses origines.

Le *double* est effectivement universel dans l'humanité archaïque. C'est peut-être même, le seul grand mythe humain universel. Mythe expérimental : sa présence, son existence ne font pas de doute : il est vu dans le reflet, l'ombre, senti et deviné dans le vent et dans la nature, vu encore dans les rêves. Chacun vit accompagné de son propre double. Non pas

(17) E. MORIN : *L'homme et la mort*, pp. 82-98, 124-168.

(18) LHERMITTE : *L'image de notre corps*.

(19) FRETET : *La folie parmi nous*, p. 195.

tant copie conforme, et plus encore qu'*alter ego* : *ego alter*, un soi-même autre.

Autre et supérieur, le double détient la force magique. Il se dissocie de l'homme qui dort pour aller vivre la vie littéralement sur-réelle des rêves. Chez l'homme éveillé, le double peut s'éloigner, accomplir meurtres et exploits. L'archaïque est littéralement *doublé* (entendez ce terme aussi dans son sens d'argot) tout au long de sa vie, pour être finalement laissé sur place, loque, cadavre, au moment de la mort. Une fois la chair détruite, la décomposition achevée, le double se libère définitivement pour devenir spectre, *ghost*, esprit. Détenteur donc de l'*amortalité*, il possède une puissance à ce point grandiose que, tel qu'en lui-même la mort le change, il est devenu dieu. Les morts sont déjà des dieux et les dieux sont issus des morts, c'est-à-dire de notre double, c'est-à-dire de notre ombre, *c'est-à-dire en dernière instance de la projection de l'individualité humaine dans une image qui lui est devenue extérieure*.

Dans cette image fondamentale de lui-même, l'homme a projeté tous ses désirs et ses craintes, comme du reste sa méchanceté et sa bonté, son « sur-moi » et son « soi ». Quand avec l'évolution se dégagera et s'amplifiera le dualisme moral du bien et du mal, le double (ou ce qu'il en reste dans les folklores ou les hallucinations) sera porteur, tantôt du bien (ange gardien), tantôt le plus souvent de toutes les puissances maléfiques (fantôme).

Avant d'y projeter ses terreurs, l'homme a d'abord fixé sur le double toutes les ambitions de sa vie — l'ubiquité, le pouvoir de métamorphoses, l'omnipotence magique — et l'ambition fondamentale de sa mort : l'immortalité. Il y a mis toute sa force, le meilleur et le pire qui n'ont pu se réaliser, toutes les puissances encore imbéciles de son être. Le double est son image, à la fois exacte et rayonnante d'une aura qui le dépasse — son mythe. Réciproquement, la présence originariaire et originale du double au seuil d'humanité le plus reculé que nous puissions considérer, est le signe premier, irrécusable, de l'affirmation de l'individualité humaine... l'ébauche fantastique de la construction de l'homme par l'homme.

Le double de l'homme est le modèle d'innombrables doubles attachés à toutes choses vivantes ou inanimées. Au stade le plus archaïque, le royaume de la mort est un univers des

doubles qui calque en tous points l'univers des vivants. Objets, nourriture, habitat, chasse, passions des morts sont exactement les mêmes que dans la vie, autres cependant dans leur qualité supérieure de double.

La qualité du double est donc projetable en toutes choses. Elle se projette, dans un autre sens, non plus seulement en images mentales spontanément aliénées (hallucinations), mais aussi en et sur des images ou des formes matérielles. C'est une des premières manifestations d'humanité que cette projection, par le truchement de la main artisanale, d'images matérielles, dessins, gravures, peintures, sculptures. Ce qu'on appelle anachroniquement et improprement « art préhistorique ».

Dès les origines de la représentation graphique ou sculptée, apparaît en même temps qu'une tendance à la déformation et au fantastique, une *tendance réaliste par le silhouettage fidèle et la vérité des formes*. Les Combarelles, Lascaux, Altamira nous en ont conservé les témoignages. Ces premiers et étonnants daguerréotypes des cavernes, jouaient, dans les rites d'envoûtement pratiqués pour la chasse ou la fécondité, le rôle de *doubles* médiateurs qui permettaient l'action sur les originaux. Effectivement ces images réalistes sont des doubles, de la famille de l'image mentale subjective-objective, projetés non plus hallucinatoirement, mais par le travail de la main. Par la suite, la tradition réaliste se retrouve dans les peintures et statuettes des cultes offrant à la prière ou à l'adoration l'image qui fixe la présence du dieu. Par la suite encore, l'art *réaliste, héritier du double*, c'est-à-dire de l'image mentale objective, s'est affirmé en passant par les classiques et les naturalistes. L'art réaliste tend à l'imitation tantôt minutieuse et à la limite quasi photographique (le mot est à retenir), tantôt typologique ou synthétique. Certes, ses significations ont évolué depuis les envoûtements aurignaciens ; le réalisme artistique s'est développé depuis quelques siècles en fonction d'exigences complexes — à travers lesquelles la réalité s'enrichit par l'image et l'image s'enrichit par la réalité. Toutefois, de même que la fonction de l'art n'est pas seulement l'inventaire scientifique de la réalité, de même, *le réalisme n'est pas seulement le réel mais l'image du réel*. C'est précisément à ce titre qu'il détient une qualité particulière que nous nommons esthétique et qui a même origine que la qualité du double. Flaubert savait « qu'il s'agit moins de

voir les choses que de nous les représenter » (20), Baudelaire que « le souvenir est le grand critérium de l'art », autrement dit que l'esthétique de *l'image objective tente de ressusciter en elle toutes les qualités propres à l'image mentale.*

Il y a plus : la simple image matérielle, produite physiquement par réflexion et qu'on nomme *reflet*, détient la même qualité. Pour les archaïques, c'est le double lui-même qui est présent dans le reflet de l'eau ou du miroir. L'universelle magie du miroir, que nous avons étudiée ailleurs, n'est autre que celle du double : de nombreuses superstitions en témoignent encore : glaces brisées, (avertissements de mort ou de chance que nous adresse le monde des esprits), miroirs voilés (qui empêchent le double du mort de fuir), etc... Pour nous, habitués à nos miroirs, entourés de miroirs, leur étrangeté s'efface sous l'usure quotidienne comme la présence du double s'est elle-même effacée de notre vie. Toutefois notre image arrête parfois un regard coquet ou vaguement intrigué, un sourire amical ou idiot. Il nous faut la grande tristesse, le grand choc, le malheur, pour nous étonner longuement d'un visage étranger, hagard, le nôtre. Il nous faut la surprise nocturne d'un miroir pour que notre fantôme s'en détache soudain, inconnu, presque ennemi.

Autant et même plus que dans le reflet, le double se localise dans ces formes naturelles et impalpables qui constituent l'ombre. L'ombre, qui nous prend toujours en filature, manifeste l'évidente extériorité du double en même temps que sa quotidienne et permanente présence. La nuit où tout n'est qu'ombre, bouclé dans le sommeil, l'homme perd son ombre, c'est elle qui le possède. Le fantastique règne. La mort est comme la nuit : elle libère les ombres ; les morts n'ont pas d'ombre, ils sont ces ombres : on les nomme tels.

Certes, la décadence du double a désormais atrophié les prestiges de l'ombre. Il reste toutefois ces conservatoires magiques que sont les folklores, l'occultisme et l'art. Il reste, dans notre développement enfantin, un stade de fascination de l'ombre, et les mains de nos parents s'évertuent à représenter loups et lapins sur les murs. Il reste le charme des théâtres d'ombres que connaît l'Extrême Orient. Il reste les terreurs

(20) Cité par CANUDO : *Morceaux choisis, Revue du Cinéma*, Nouvelle série, III, n° 13, Mai 1948, p. 5.

et les angoisses que peut susciter l'ombre — et qu'a su admirablement exploiter le cinéma, de même qu'il a su faire valoir le charme du miroir (21).

Dans sa décadence le double pourra à la fois se diaboliser, supporter, comme le portrait de Dorian Gray, le poids de nos hideurs, et ramener l'angoisse de la mort qu'il chassait à l'origine. Au double radieux, au corps incorruptible d'immortalité, comme autrefois celui du Christ à Emmaüs, s'oppose aujourd'hui le spectre hoffmanesque qui nous annonce l'heure affreuse de vérité.

Des couches successives de croyances se sont superposées et mêlées dans le double. Dès la Grèce homérique le double apporte aussi bien et même simultanément l'angoisse ou la délivrance, la victoire sur la mort ou la victoire de la mort. *Cette qualité de péjoration ou de majoration, née du dédoublement, peut être atrophiée ou endormie parce que le double s'est lui-même atrophié et endormi ; elle n'en est pas moins en puissance en tout être, toute chose, en l'univers lui-même, dès qu'ils sont vus à travers le miroir, le reflet ou le souvenir. L'image mentale et l'image matérielle majorent ou péjorent potentiellement la réalité qu'elles donnent à voir ; elles irradiant la fatalité ou l'espoir, le néant ou la transcendance, l'amortalité ou la mort.*

Le monde irréel des doubles est une gigantesque image de la vie terre à terre. Le monde des images dédouble sans cesse la vie. L'image et le double sont réciproquement modèles l'un de l'autre. Le double détient la qualité aliénée de l'image souvenir. L'image souvenir détient la qualité naissante du double. Une véritable dialectique les lie. *Une puissance psychique, projective, crée un double de toute chose pour l'épanouir dans l'imaginaire. Une puissance imaginaire dédouble toute chose dans la projection psychique.*

Double et Image doivent être considérés comme les deux pôles d'une même réalité. *L'image détient la qualité magique du double, mais intériorisée, naissante, subjectivée. Le double détient la qualité psychique, affective, de l'image mais aliénée et magique.* La magie, nous aurons l'occasion de le voir

(21) C'est un des thèmes dominants de Claude MAURIAC dans *L'Amour du Cinéma*, où cet auteur sent et pressent la magie du double dans l'art du film sans toutefois se donner pour but d'aller jusqu'à ses fondements anthropologiques.

bientôt, n'est autre que l'aliénation réificatrice et fétichiste des phénomènes subjectifs. La magie, sous cet angle, c'est l'image considérée littéralement comme présence et survie.

L'aliénation totale de l'être humain en son double constitue l'un des deux fondements de la magie (nous verrons apparaître l'autre avec la métamorphose du cinématographe en cinéma). Si son règne a pris fin, le double rôde encore, nous l'avons dit, avec les revenants du folklore, le corps astral spirite, les fantômes littéraires. Il s'éveille à chaque sommeil. Il surgit dans l'hallucination, où également nous les croyons extérieures, ces images qui sont en nous. Le double est bien plus qu'un fantôme des premiers âges. Il erre autour de nous, et s'impose au moindre relâchement, à la première terreur, à la suprême ferveur.

A un pôle, donc, le double magique. A l'autre pôle, il y a l'image-émotion, plaisir, curiosité, rêverie, sentiment vague. Le double s'est dissout en attirant reflet, ombre amusante, songerie chère.

Entre ces deux pôles, une zone syncrétique, fluide, que l'on appelle le domaine du sentiment, de l'âme ou du cœur. La magie y est en germe dans la mesure où l'image est présence, et de plus chargée d'une qualité *latente* de temps retrouvé. Mais cette magie n'est qu'à l'état naissant, en même temps, souvent, qu'à l'état décadent. Car elle est enveloppée, désagrégée, stoppée sur place par une conscience lucide. Elle est intériorisée en sentiment. Dans cette zone intermédiaire, si importante dans nos civilisations évoluées, sans cesse l'ancienne magie se réduit dans le sentiment ou l'esthétique, sans cesse le sentiment nouveau dans sa jeune impétuosité tend à s'aliéner en magie, mais sans y parvenir complètement.

Tout ce qui est image, tend dans un sens à devenir affectif et tout ce qui est affectif tend à devenir magique. Dans un autre sens, tout ce qui est magique tend à devenir affectif. On peut rattacher maintenant la photographie et le cinématographe, ou plutôt leur qualité photogénique commune, à ce « fondamental et instinctif besoin de créer des images en en vivant la réalité qui remonte à Adam » qu'évoquait Martin Quigley Jr (22).

La photographie est image physique, mais riche de la plus

(22) *Op. cit.*

riche qualité psychique. Si cette qualité s'y est projetée de façon particulièrement nette, cela tient d'abord à la nature propre de la photographie, mixte de reflet et d'ombre. La photographie, couleur en moins, est pur reflet, analogue à celui du miroir. Et précisément, dans la mesure où la couleur lui manque, elle est un système d'ombres. On peut déjà appliquer à la photo cette remarque essentielle de Michotte : « les choses que nous y voyons sont... instituées pour la plus grande part par les portions obscures de l'image, par les ombres, et même plus celles-ci sont opaques et plus aussi les objets paraissent massifs. Les grandes plages de lumière correspondent au contraire au fond aérien inconsistant... Les ombres... nous apparaissent comme étant la couleur propre des objets... Les parties sombres sont... constitutives d'objets corporels » (23).

Notre perception photographique corporalise immédiatement les ombres : une impression de réalité se dégage à partir d'ombres. Ce fait singulier aurait-il été possible si au préalable il n'y avait pas déjà dans l'esprit humain une tendance fondamentale à corporaliser les ombres, d'où est issue la croyance à ces ombres, immatérielles sans doute mais corporelles, que sont les spectres et fantômes ?

L'art de la photo entendez non seulement celui des « artistes » du genre mais aussi l'art populaire des dimanches, vacances et jours de fête — révèle par son esthétique même la valeur affective qui est attachée à l'ombre. Il est bien entendu que le cadrage, l'angle de prise de vue, la composition, etc... sont également des éléments clés de l'art de la photo. Mais qu'appelle-t-on avant tout « belle » photo ou belle carte postale ? Que cherchent les amateurs à la mer ou à la montagne ? Le sempiternel (pour nous, blasés) contre-jour, les vives oppositions d'ombre sur les fonds clairs, ou bien au contraire la saisie d'un corps, d'un visage éclaboussé de soleil, dépourvu d'ombres. Toutes les recettes, astuces — la *vulgate* de la photographie tendent à exagérer l'ombre, la donner à voir, ou au contraire l'exclure, la volatiliser et faire apparaître un non moins étrange univers sans ombre.

(23) MICHOTTE VAN DEN BERK : Le caractère de réalité des projections cinématographiques, in *Revue de Filmologie*, n° 3-4, octobre 1948, p. 254.

De toutes façons, c'est le double que l'on pressent, soit dans l'univers où l'on laisse parler les ombres, soit dans l'univers qui ne connaît point d'ombres. Autrement dit, l'art, dont la fonction est d'enrichir encore la puissance affective de l'image (ou d'enrichir la puissance affective du réel par l'image), nous montre qu'une des qualités émouvantes de la photo est liée à une qualité latente de double (24). Un halo fantastique cerne l'art de la photo. Il accentue le fantastique latent impliqué dans l'objectivité même de l'image. A vrai dire, nous avons, devant la photo, l'impression de contempler un *analogon*, un *eidolon* à qui ne manquerait que le mouvement. En fait, il s'agit d'un mixte de reflet et de jeux d'ombres, que nous dotons de corporalité et d'âme en y inoculant le virus de la présence. Mais n'abordons pas encore le problème de front. L'important est de situer ce que nous avons examiné au début de ce chapitre : *la photographie couvre tout le champ anthropologique qui part du souvenir pour aboutir au fantôme parce qu'elle réalise la conjonction des qualités à la fois parentes et différentes de l'image mentale, du reflet, de l'ombre.*

D'où tout d'abord son admirable aptitude à concrétiser le souvenir : mieux, à s'identifier à lui, comme nous le disent ces photos de famille et ces cartes postales de voyage elliptiquement mais justement nommés « souvenirs ». La photographie embaume le temps, dit André Bazin dans la seule véritable et profonde étude consacrée à l'« Ontologie de l'image photographique ».

De plus, la photo peut éventuellement se prétendre « plus vraie que nature », plus riche que la vie elle-même (photos touristiques, visages et choses photogéniques, photos artistiques). Centre de petits rituels intimes ou familiaux, elle se laisse envelopper, intégrer dans la zone affective-magique des fétichisations quotidiennes, amulettes, portes-bonheur. Elle est objet de culte dans les chapelles intérieures du rêve et du désir... Elle fait cortège au sentiment. Elle aborde enfin

(24) La photographie dès sa naissance se posa aussitôt comme art, mais cet art visait à emprunter les recettes de la peinture d'école : c'est-à-dire à *composer* un tableau. C'est spontanément, en dehors des « artistes » reconnus comme tels, que se développe un art de la photographie se fondant avant tout sur l'opposition de l'ombre et de la lumière.

le royaume proprement dit du double quand elle se fait happer par les pratiques occultistes, où la magie archaïque est transmise, consolidée dans son intégralité, en une science secrète, permanente, aux multiples rameaux. La photographie joue exactement le rôle de substitut, point d'attache ou champ d'influence du double. Elle permet les menées bien-faisantes comme les pires maléfices. Elle est enchantée. A la limite, tout pourrait se passer comme dans les *Mystères du Métro* de J. Prévert et Ribemont-Dessaigne, où la photo pompe les vivants pour en faire des fantômes. Elle ne connaît pas de frontières entre la vie et la mort. Extralucide, elle est ouverte sur l'invisible.

Extraordinaire coïncidence anthropologique : technique d'un monde technique, reproduction physico-chimique des choses, produit d'une civilisation particulière, la photographie ressemble au produit mental le plus spontané et le plus universel : elle contient les gènes de l'image (image mentale) et du mythe (double) ou si l'on veut, elle est l'image et le mythe à l'état naissant.

Mais son champs principal de rayonnement est, dans nos cultures modernes, cette zone intermédiaire magico-affective où règne ce que l'on nomme l'âme. Les deux maîtres mots de la photographie sont des mots d'âme. SOURIEZ... Mettez votre âme à la fenêtre de votre visage, douce, tendre, impalpable, tremblante, qu'un rien effraie... LE PETIT OISEAU VA SORTIR... Etrange formule qui est peut-être plus qu'un truc pour attirer l'attention des enfants, mais un exorcisme naïf, une restitution magique, qui répond à la crainte atrophiée d'une préhension.

L'identification affective de l'oiseau et de l'âme est universelle. L'âme s'échappe oiseau du mort dans certaines cultures africaines et cette grande âme qu'est le Saint Esprit s'incarne en oiseau. « Le petit oiseau va sortir » s'adresse donc à l'âme : elle vous sera prise mais sera libérée et s'envolera légère.

Toutes ces vertus, la photographie les transmet au cinématographe sous le nom générique de photogénie. Et maintenant nous pouvons avancer une première définition. *La photogénie est cette qualité complexe et unique d'ombre, de reflet et de double, qui permet aux puissances affectives propres à l'image mentale de se fixer sur l'image issue de la re-*

*production photographique.* Autre définition proposée : *la photogénie est ce qui résulte a) du transfert sur l'image photographique des qualités propres à l'image mentale, b) de l'implication des qualités d'ombre et de reflet dans la nature même du dédoublement photographique.*

Cette photogénie, qui fait que l'on regarde la photo plutôt qu'on ne l'utilise, n'a-t-elle pas joué son rôle dans le mouvement qui a orienté le cinématographe vers le spectacle ?

## GENES ET GENIE DU CINEMATOGRAPHE.

Le cinématographe hérite de la photogénie et en même temps la transforme. La projection offre une image qui peut s'agrandir aux dimensions d'une salle, alors que la photo a pu s'amenuiser à la taille de la poche individuelle. La photo ne peut dissocier l'image de son support matériel de papier ou de carton. L'image projetée sur écran est dématérialisée, impalpable, fugace. La photo est, avant tout, adaptée à l'utilisation et l'appropriation privée. Le cinématographe est, avant tout, adapté au spectacle collectif. Aussi la plupart des fétichisations issues de l'utilisation et de l'appropriation privées photographiques s'atrophient ou disparaissent. Ainsi, par exemple, il n'y a pas d'équivalent cinématographique de la photo qu'on garde sur soi ou qu'on encadre chez soi. La bande de 8 mm. permet certes l'utilisation affective du film souvenir, plus émouvant mille fois que la photo souvenir. Mais son image ne présente ni cette localisation fixe et permanente, ni cette matérialité qui permettent la cristallisation affective sur un objet, c'est-à-dire, exactement, le fétichisme. Aussi les fétichismes cinématographiques sont contraints de passer par le truchement de la photographie (photo de vedettes) ou de l'écriture (autographes).

Toutefois, certains phénomènes de magie photographique trouvent leur application cinématographique. L'image cinématographique ne peut être utilisée pour l'envoûtement, mais ce qui, dans le cinématographe, est matériel et individualisé peut susciter la crainte de l'envoûtement : non pas le spectacle, mais l'appareil de prise de vue et de projection. Les nomades iraniens protestent devant la caméra « pourquoi m'a-t-on photographié » et le mot trahit l'équivalence affective.

tive des pouvoirs cinématographiques et photographiques. Les Chinois des villes, il y a encore quelque vingt ans, craignaient de se voir extorquer leur âme. Les archaïques ou les naïfs considèrent les montreurs de films comme de « grands magiciens ». C'est en criant « Au feu, la sorcellerie » que les paysans de Nijni Novgorod incendièrent la baraque de projection Lumière en 1898. Dans les vieilles civilisations et les populations archaïques des cinq continents, la diffusion du cinématographe apparut effectivement comme un phénomène de magie.

Quelques années plus tard, dans une interview accordée au « Film », le colonel Marchand et le général Galliéni se plaisaient à envisager le rôle « pacificateur » du cinéma aux colonies, « qui donne d'emblée à ses possesseurs la réputation de sorciers ». Au banquet de la Chambre Syndicale de la Cinématographie, le 26 Mars 1914, M. Demaria évoqua la « terreur salutaire » suscitée par des films projetés l'année précédente au palais du Sultan du Maroc. Enfin, si le cinématographe n'a pas été sérieusement utilisé par le spiritisme, il s'est du moins transformé en cinéma en utilisant le truc de la photographie spirite.

Toutes les puissances affectives et magiques latentes sont donc présentes aussi bien dans la cinématographie que dans la photographie. Mais l'image photographique s'est adaptée aux particularités individuelles. Au contraire du jouisseur de la photo, le jouisseur du film ne peut se considérer comme le propriétaire de l'image. Le cinématographe *s'épure donc*, par rapport à la photographie, de nombreuses fixations issues de l'appropriation privée.

La projection et l'animation accentuent conjointement les qualités d'ombre et de reflet impliquées dans l'image photographique. Si l'image d'écran est devenue impalpable, immatérielle, elle a, en même temps, acquis une corporalité accrue (grâce au mouvement, nous le verrons). Le phénomène, déjà photographique, de corporalisation des ombres, s'amplifie d'autant. Michotte, dans l'article déjà cité, a attiré l'attention sur ce paradoxe : « On ne projette sur l'écran que des taches de lumière, les parties sombres devant être considérées, du point de vue physique, comme une sorte de négatif répondant aux régions de l'objet qui n'excitent pas la

rétine. Or c'est exactement l'inverse qui se produit dans le champ perceptif (du spectateur) ».

La vision cinématographique prend corps à partir des ombres mouvantes sur écran. La substantialisation est donc directement liée à la densité ou plutôt à l'a-densité du non-être, du grand vide négatif de l'ombre. Si l'on ajoute que les conditions d'obscurité, favorables à la projection, le sont corrélativement à la magie de l'ombre en même temps qu'à un certain relâchement para-onirique, il faut constater que le cinématographe est beaucoup plus marqué que la photographie par la qualité de l'ombre. Du moins, il l'a été jusqu'à l'apparition de la couleur, et depuis celle-ci, il hésite encore entre la voie de l'ombre et celle du pur reflet. Peut-être, disons même sans doute, la qualité de reflet grignotera-t-elle finalement celle de l'ombre. Mais en dépit de l'enrichissement qu'apporte la couleur, la résistance du noir et blanc est significative. Du reste, cinéma en couleur et cinéma noir et blanc sont aussi bien isotopes qu'isomères l'un de l'autre. Compte donc tenu de ses possibilités chromatiques, le cinématographe s'est inscrit dans la lignée des spectacles d'ombre, du Wayang javanais à Robertson (1763-1837). Nous saisissons mieux désormais la parenté indiquée plus haut : de cavernes en cavernes, depuis les cavernes de Java, celles des mystères helléniques, celle mythique de Platon, jusqu'aux salles obscures, se retrouvent animées, fascinantes, les ombres fondamentales de l'univers des doubles.

On comprend que dès avant 1914, soit apparue et ait pris le nom éloquent de photographie une technique particulière de l'ombre. Comme l'art de la photo inanimée, celui de la photo animée traite, accentue, exagère ombres et lumières, mais cette fois selon des moyens, des artifices et une systématisation accrues (25). Le chef opérateur filtre, canalise ou répand ombres et lumières afin de charger au maximum l'image de puissances affectives : « l'horreur ne peut être aussi horrible, ni la beauté aussi enchanteresse, vues réellement, que l'horreur ou l'enchantement suggérés par l'ombre » (26). Inversement, le chef opérateur pourra, en chassant toutes traces d'ombres, faire rayonner l'âme et la spiritualité des

(25) Cf. L. PAGE : L'opérateur, in *Le Cinéma par ceux qui le font*.

(26) Bela BALAZS : *Theory of Film*, p. 110.

visages. A une limite, l'ombre pourra jusqu'à se substituer aux acteurs, et jouer un rôle premier dans les films (27). A l'autre limite, surgira l'image d'un univers qui a perdu ses ombres, et qui, par là même, possède également la vertu qualitative du double. La couleur, sans changer la nature esthétique de l'image, l'oriente dans un sens différent : la qualité de reflet domine. Le cinéma gagne en enchantement, mais il perd en charme.

Enfin l'animation met à jour des phénomènes larvaires dans la photographie ou même inconnus. La vision cinématographique de soi-même est beaucoup plus émouvante et riche que l'auto-contemplation photographique. Epstein disait « cela n'est-il pas digne d'attention qu'à l'écran personne ne se ressemble ? Qu'à l'écran rien ne se ressemble » ? La même remarque a déjà été faite pour l'audition radiophonique de nos propres voix, toujours étranges, c'est-à-dire semi-étrangères. Nous sommes à vrai dire saisis par le sentiment profond, contradictoire, de notre ressemblance et de notre dissemblance. Nous nous apparaissions en même temps extérieurs et identiques à nous-même, moi et non-moi, c'est-à-dire en fin de compte *ego alter*. « Que ce soit en pis ou en mieux, toujours le cinématographe, dans son enregistrement et sa reproduction d'un sujet, transforme celui-ci, le récrée en *une personnalité seconde, dont l'aspect peut troubler la conscience au point de l'amener à se demander qui suis-je ? Où est ma véritable identité ?* » (28).

Il arrive que le double sentiment d'altérité et d'identité soit clairement perceptible comme dans l'attitude du nomade iranien qui se voit pour la première fois sur l'écran. Il se lève, salue, s'exclamant « regardez tous, me voilà ». L'espace d'un instant, du salut à l'exclamation « me voilà », il a pu s'étonner de son double étranger, l'admirer et aussitôt l'assimiler fièrement. Ce sentiment, nous pouvons déjà le deviner dans les surprises et exclamations par lesquelles nous accueillons notre image d'écran. Le premier signe de dédoublement est en effet de réagir, si peu que ce soit, devant nous-même. Le plus souvent, nous rions, et le rire indique plus

(27) Cf. *The bad and the Beautiful* (Vincente MINELLI, 1952) qui fait revivre la période archaïque des films d'horreur, notamment la trouvaille qui consiste à substituer totalement l'ombre à l'acteur.

(28) J. EPSTEIN : *L'intelligence d'une machine*, p. 12.

que la surprise. C'est la réaction polyvalente de l'émotion. Il peut signifier successivement ou à la fois l'émerveillement enfantin, la gêne, la honte camouflée, le sentiment soudain de notre propre ridicule. Fierté et honte, honte de cette fierté, ironie pour notre émerveillement candide, il y a dans nos rires auto-cinématographiques, un complexe d'étonnement, d'admiration, de gêne, d'étrangeté...

Parfois la gêne et la honte dominent ce complexe. Epstein nous fait encore remarquer que l'écran nous révèle « la vulgarité d'une attitude, la gaucherie d'un geste, la honte du regard » (29). Nous réagissons souvent en effet comme si la caméra extralucide pouvait nous arracher notre masque socialisé et découvrir, à nos yeux et ceux d'autrui, notre âme inavouée. La preuve n'en est-elle pas que, sitôt appelés devant un appareil de photos ou de prises de vue, nous « posons », c'est-à-dire ajustons un masque, notre masque le plus hypocrite : le sourire ou la dignité.

Ces attitudes pompeuses que nous prenons dans les carlingues en carton pâtes des baraques foraines, ces poses triomphales des gamins de Téhéran, le pied sur un camarade à terre, illustrent notre désir de nous révéler en image tels qu'en nous-mêmes la vanité nous boursoufle. La pose essaie également de masquer la peur et l'intimidation qui naît de la caméra. Elle traduit cette difficulté, cette quasi-impossibilité d'être naturel devant un regard extralucide. (Nous avons déjà cité le cas où deux témoins à charge furent soudain effrayés de répéter leur accusation devant l'opérateur de Pathé Journal). M. Cafary nous dit que les nomades iraniens, pendant la projection du film qui les représente, arrangent leur vêtement, prennent une pose digne. N'est-ce pas la pose qu'ils n'ont pas pu prendre au moment du tournage ? N'est-ce pas, en même temps qu'une maladresse ou un débraillé qu'ils essaient de compenser, leur âme qu'ils tentent de camoufler ? N'ont-ils pas enfin, un peu senti, la présence inquiétante du double qui fait honte ?

Pour ma part, j'ai très fortement ressenti à m'entendre à la radio comme à me voir à l'écran, une brève confusion honteuse, comme si m'apparaissait brusquement mon petit Mister

(29) J. EPSTEIN : *Intelligence d'une machine*, p. 107. Toute la page intitulée « la machine à confesser les âmes » serait à citer.

Hyde. Il est probable que dans de tels cas, une sorte d'auto-fantomaticité, parente de l'hallucination autoscopique, s'éveille. Certes la différence est essentielle : le double de l'hallucination, quoique à la limite des phénomènes perceptifs normaux, est vu par un sujet en situation névrotique. Par contre l'auto-spectateur se voit en situation psychologique normale. Aussi son double ne peut-il déployer cinématographiquement son étrangeté, son fantastique, sa fatalité. Il provoque très rarement l'horreur et quelquefois seulement le chagrin, comme dans ces cas que cite Epstein, dont celui de Mary Pickford qui « incrédule, déçue, scandalisée... pleura quand elle se vit à l'écran pour la première fois » (30). Il n'y a donc pas d'équivalence entre expérience auto-cinématographique et vision autoscopique, mais la première peut présenter les caractéristiques naissantes de la seconde.

Effectivement, c'est un double à l'état naissant qui se révèle à nos yeux sur l'écran ; c'est pourquoi, plus que celui de l'hallucination, il est proche du double que découvre l'enfant dans le miroir ou l'archaïque dans le reflet, étrange et familier, affable et protecteur, déjà légèrement majoré mais pas encore transcendant... C'est pourquoi nos réactions courantes sont plus riches en plaisir et en émerveillement qu'en gêne et en honte, au sein du complexe affectif où se mêlent à la surprise et au trouble réalistes de la découverte de soi-même, la surprise et le trouble surréalistes de la découverte du double. C'est pourquoi les gens filmés dans la rue par les opérateurs de chez Lumière accourent aux salles de projection.

Un autre type d'expérience auto-cinématographique est celui de la star. La star a deux vies : celle de ses films, et sa vie réelle. En fait la première tend à commander ou à happer l'autre. Les stars, dans leur vie quotidienne — nous y reviendrons — sont comme condamnées à singer leur vie de cinéma vouée à l'amour, aux drames, aux fêtes, aux jeux et aux aventures (31) Leurs contrats leur font même obligation d'imiter leur personnage d'écran, comme si celui-ci détenait l'authenticité. Les vedettes se sentent alors réduites à l'état de spectres qui trompent l'ennui dans les « parties » et les di-

(30) J. EPSTEIN : *Cinéma du diable*, p. 187.

(31) Cf. LÉO ROSTEN : *Hollywood, the Movie Colony, the Movie Makers*.

vertissements, tandis que la vraie substance humaine est pompée par la caméra ; d'où les spleen, vapeurs, cafards hollywoodiens. « C'est toi qui n'est qu'une ombre, et c'est le fantôme, dont tant d'amour révélé fait sourire les lèvres de chair », se murmure Adam's, le héros vedette du roman de René Clair (32).

L'idée revient souvent dans le *Cinéville* de Ramon Gomez de la Serna : « et les cocktails trompeurs... sont versés tous les jours à profusion... pour exciter tous ces acteurs de cinématographe qui finissent par *se croire des spectres*, et se désespérer ». Une star dit : « Figure de l'écran !... Quand on m'appelle ainsi j'ai l'impression qu'on m'adore comme une ombre sans âme ». Et encore : « l'au delà te préoccupe-t-il ? demande Edma Blake à Elsa, — Pas du tout... Ce sont des êtres intermédiaires entre l'ombre et la réalité, comme nous » (33).

Admirable réplique, qui donne soudain à voir la nature profonde du cinématographe comme la nature profonde de l'au-delà : souvenir, intermédiaire entre l'ombre et la réalité... Qui révèle également que la *majoration* du double peut dévaloriser notre vie réelle. Dans l'apologue de Silène à Midas, le discours de Crésus, le mythe de la caverne, c'est nous qui devenons fantômes par rapport aux fantômes qui ont cessé d'être mortels. De même, devant le *double cinématographique chargé* d'une majoration affective-magique, le spectateur de chair sent peut-être qu'il va « voir les épreuves positives d'un monde dont il recommencerait depuis toujours l'interminable négatif ». Dans ce sens, selon l'admirable formule de Paul Valéry, le cinématographe « critique la vie » (34).

Un rien de rêverie, d'imagination, d'anticipation suffit parfois pour que l'émouvante image cinématographique soit soudain exaltée jusqu'aux dimensions mythiques de l'univers des doubles et de la mort. Considérons le cinéma futur imaginé par les fictions d'anticipation. On voit se dessiner le mythe ultime de la cinématographie qui est en même temps son mythe premier. *Le cinéma total*, qui catapulte dans l'avenir

(32) René CLAIR : *Adam's*, p. 51-52.

(33) RAMON GOMEZ DE LA SERNA : *Cinéville*, p. 61, 115, 117.

(34) « Cette faculté critique la vie... je n'ai plus envie de vivre, car ce n'est plus que ressembler », art. cit.

insondable ce qui est en germe au noyau même de l'image, en révèle les puissances latentes.

La première vague d'anticipation commence par conférer toutes les qualités sensibles aux images projetées. Aldous Huxley décrit, dans *Le Meilleur des Mondes*, le film chantant, parlant, synthétique, en couleurs, stéréoscopique, odorant. Tous les sens des spectateurs sont sollicités par les « feelies ».

Cette anticipation timide n'est que d'une à deux étapes seulement en avance sur le cinémascope. Plus intéressantes sont les imaginations qui se débarrassent franchement de la salle, et projettent le cinéma dans « le bel écran que nous offre le ciel, la nuit. On cherche un inventeur qui mette au point cette idée » (35). Après René Clair, Dovjenko prophétisait en 1931 un cinéma sans écran, où le spectateur assisterait au film comme s'il se trouvait au centre de l'action cinématographique (36). En attendant, Barjavel imagine le générique aérien d'un Sinbad le Marin. Les spectateurs sont couchés dans des fauteuils. Des ondes naissent, meurent. Dans les ondes une boule grossit, s'ouvre, s'épanouit en fleur de lotus. « Au cœur de la fleur est accroupi l'oiseau-roch. Il se lève, déploie ses immenses ailes, fait trois fois le tour de la salle. Un homme minuscule est accroché à une de ses pattes plus grosses qu'un chêne millénaire » (37)... Mieux encore, Barjavel décrit le télécinéma futur « les ondes porteront les images dans tout l'espace. Les postes récepteurs les concrétiseront à volonté ». Et Henry Poulaille : « demain... l'image sera devant nous, tressée aux fils des rayons lumineux, sans le support de l'écran, hallucinante » (38)...

A ce stade de l'onirisme d'anticipation, le monde du film est déjà devenu, très exactement, le monde des esprits ou fantômes, tel qu'il se manifeste dans un grand nombre de mythologies archaïques : monde aérien, où naviguent les esprits omniprésents. L'écran est dissout dans l'espace. Les fantômes sont partout. Mais que l'imagination aille plus loin encore, ou plutôt qu'elle retrouve sa source, les fantômes sont redescen-

(35) René CLAIR, in *Crapouillot*, numéro spécial sur le Cinéma, mars 1927.

(36) Cité par J.G. AURIOL, *Formes et Manières*, in *Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, tome III, n° 18.

(37) R. BARJAVEL : *Cinéma total*, p. 59.

(38) Cité in René MANDION, *Cinéma, Reflet du monde*, p. 195.

dus sur terre. Ils sont parmi nous, spectres corporels, identiques à nous-mêmes. C'est dans son archaïsme à l'état pur, dans sa présence hallucinante au sein du monde réel que le cinéma total dédouble enfin notre univers. L'évolution du cinéma s'achèvera « lorsqu'il sera en état de nous présenter des personnages en ronde bosse, colorés et peut-être odorants, lorsque ces personnages se libéreront de l'écran et de l'obscurité des salles pour aller se promener sur les places publiques et les appartements de chacun » (39) : comme les hommes et les femmes de l'Ile de Morel (40) comme les lions projetés cinématographico-psychiquement dans la nursery trop perfectionnée de Ray Bradbury (41).

Cette imagination n'est pas dérégulée. La preuve en est qu'elle se modèle assez exactement sur l'archétype mythique que le génie de Villiers de l'Isle Adam avait su rêver à partir des inventions d'Edison, avant même la naissance du Kinétographe. Dans *l'Eve Future*, le « sorcier de Menlo Park », crée une copie parfaite — sauf sur le point de la bêtise, qui est le propre inimitable de l'homme — de la superbe et sottie Alicia Clary. Ce double rayonnant, Hadaly, est de même essence que la Faustine de Bioy Casares. A soixante-dix années de distance, les rêves antérieurs au cinéma et le rêve de la fin cinématographique de l'homme se rejoignent dans le monde des doubles. Ce monde retrouve son charme originaire et même exalte sa qualité magique essentielle : monde de l'immortalité, c'est-à-dire monde des morts.

Comme disait un petit garçon à Max Jacob, « on fait le cinéma avec les morts. On prend les morts et on les fait marcher et c'est ça le cinéma » (42). Les morts s'incarnent du reste naturellement dans le cinéma total de Barjavel. « Les fantômes de grands hommes précéderont les cortèges commémoratifs. L'image de la Bastille repoussera chaque Quatorze Juillet au cœur de Paris... Sur les champs de bataille des Bayard impalpables entraîneront les hésitants vers des fins héroïques » (43).

Mais nous ne sommes pas encore au bout du voyage. Ce

(39) BARJAVEL : *Cinéma total*, p. 9.

(40) Adolfo BIOY CASARES : *L'invention de Morel*, roman.

(41) *La Brousse*, in Ray BRADBURY *L'homme illustré*, nouvelles.

(42) Rapporté par Louis GUILLOUX dans *Absent de Paris*, p. 182-183.

(43) BARJAVEL : *Cinéma total*, p. 62.

*monde dédoublé*, le voilà qui cherche à absorber le monde réel. Dans l'invention nouvelle de *Ciné-Ville*, les esprits des spectateurs seront succionnés par le cône absorbant de la machine à projections réelles (44). Les corps endormis resteront dans la salle, sous la surveillance des agents de l'autorité. De même que la photographie occultiste « pompe » le vivant, de même le cinéma total pompera notre propre double pour le faire vivre un rêve collectif organisé. L'invention de Morel est encore plus grandiose. C'est pour supprimer la mort que le génial Morel a entièrement « succionné » les vivants dans son île, vouée désormais à l'éternité (45). Le cinéma total, qui engloutit finalement les humains dans sa substance impalpable et concrète, irréelle et réelle, au sein d'aventures tragiques, ludiques et éternelles, confond dans le même acte mort et immortalité.

L'invention de Morel nous propose le mythe cinématographique final : l'absorption de l'homme dans l'univers dédoublé pour que tel qu'en lui-même — enfin — l'éternité le sauve. Par là, elle nous révèle que si le mythe latent du cinématographe est l'immortalité, le cinématographe total est lui-même une variante de l'immortalité imaginaire. N'est-ce pas en cette commune source, l'image, le reflet, l'ombre, qu'est le refuge premier et ultime contre la mort ?

### LE PETIT OISEAU.

L'image... Le cinématographe Lumière porte en lui toutes les puissances que, depuis toujours, les hommes ont attribuées à l'image. Il y a, ne serait-ce que dans la strict reflet de la nature, quelque chose de plus que la nature. Le cinématographe majore le réel, le transfigure sans le transformer, par sa propre vertu machinale que d'aucuns ont nommés photogé-

(44) *Op. cit.*, p. 126.

(45) « Mon abus consiste à vous avoir photographié sans autorisation. Car je dois vous dire qu'il ne s'agit pas d'une photographie comme les autres ; il s'agit de ma dernière invention, nous serons vivants, sur cette photographie, à jamais... Nous vivrons pour l'éternité ». Adolfo BLOY CASARES, *op. cit.*, p. 100 — Nous retrouvons ici encore le thème magique de la photo qui « pompe » les vivants.

nie comme on avait pu autrefois parler de vertu dormitive de l'opium. Cette vertu photogénique recouvre tout le champ qui va de l'image au double, des émotions subjectives aux aliénations magiques. Effectivement, le cinématographe Lumière, si limité soit-il, est déjà microcosme du cinéma total qui est en un sens la résurrection intégrale de l'univers des doubles. Il anime des ombres porteuses des prestiges de l'immortalité comme des terreurs de la mort. Mais, en fait, ces prestiges et ces pouvoirs sont à l'état naissant, larvaire, atrophié, inconscient. *Ce sont les phénomènes extrêmes de la vision auto-cinématographique, de l'occultisme photographique ou cinématographique, de la mythologie du cinéma total qui permettent d'éclairer le complexe indifférencié des phénomènes normaux.* Réciproquement, les phénomènes normaux, c'est-à-dire la curiosité et le plaisir attachés aux projections cinématographiques destinées précisément à ce plaisir et cette curiosité, nous permettent d'en deviner les potentialités magiques. Le double est en puissance, invisible sur l'écran, à l'état de virus pour reprendre un mot de Malraux. Il suffit du regard naïf de l'archaïque, d'un peu d'abandon de notre part, pour le révéler.

La photographie était déjà le Saint Jean-Baptiste chimique d'un cinématographe qui délivra l'image de ses chaînes, la purifia des fétichisations en lesquelles se durcit toute rencontre entre la jouissance et l'appropriation privée, lui apporta le mouvement de la vie. Le cinématographe est vraiment l'image à l'état élémentaire et anthropologique d'*ombre-reflet*. Il ressuscite, au vingtième siècle, le double originaire. *C'est une merveille anthropologique. Très précisément en cette adéquation à projeter en spectacle une image perçue comme reflet exact de la vie réelle.*

On comprend dès lors que tous les courants d'inventions passés se soient naturellement orientés vers lui, on pressent pourquoi il ne fut pas nécessaire de changer d'appareil pour permettre les prodigieux développements futurs. *Le Cinématographe fut une machine nécessaire et suffisante pour fixer une recherche errante, pour opérer ensuite sa propre transformation en cinéma.*

Cette transformation, il la portait nécessairement en lui. Car le ciné-œil, le ciné-miroir de Lumière, ne devait être qu'une tendance, comme le ciné-œil de Vertov. *Le cinématographe*

ne devait être qu'un moment unique et bref de passage où s'équilibrèrent la fidélité réaliste du reflet et la virulence des puissances humaines de projection. Autre chose devait naître. Et cet autre chose était précisément impliqué dans cette force projetée dans l'image et susceptible de la porter jusqu'à la magie d'immortalité. Le plus étonnant complexe affectif-magique, enfermé dans l'image, devait chercher à se libérer, à frayer son propre chemin vers l'imaginaire... Effectivement, le cinématographe se métamorphosa, selon un bouleversant processus mi-affectif, mi-magique. Il se passa une chose remarquable : « l'étrange exaltation de la puissance propre aux images improvisant à son tour des spectacles qui étaient ensevelis dans l'invisible » (46). Le petit oiseau, toujours en vain annoncé par le photographe, allait enfin sortir.

(46) COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 24.



### CHAPITRE III

## *Métamorphose du Cinématographe en Cinéma*

Il n'y eut pas seulement les recherches sur les mouvements des bipèdes, quadrupèdes et oiseaux aux origines du cinématographe, mais aussi le charme de l'image, de l'ombre et du reflet. Ce charme commande en maître un appareil destiné essentiellement au spectacle. Le courant d'inventions qui errait tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle a désormais trouvé un lit et s'y fixe. L'appareil et le système de projection se stabilisent. Le cinématographe disposait apparemment dès l'exposition de 1900 des moyens techniques nécessaires pour élargir l'image aux dimensions de l'écran géant et même circulaire (cinécosmorama de Grimoin Samson et cinématorama de Baron), l'enrichir du son (films parlants de Baron de 1898, phonorama, phono-ciné-théâtre, cinéphonographie, etc...), l'accompagner de la couleur — bref pour présenter un reflet plus fidèle et plus complet des choses (1). Mais il délaissera pour plusieurs décades ces développements prévisibles afin d'opérer une transformation inattendue, inouïe. Cette évolution —

(1) Nous reviendrons plus loin sur la question des possibilités économiques et techniques du cinématographe sonore, en couleurs et sur grand écran qui s'offraient en 1900.

révolution, dirons-nous tout à l'heure — concerne, non pas l'appareil de prise de vue, mais, comme le dit Arlaud, la manière de s'en servir (2).

## ONTOGENESE

Extraordinaire métamorphose... Qui passe toutefois à peu près inaperçue... Car — entre autres raisons — ceux qui ont opéré le passage du cinématographe au cinéma n'étaient pas d'honorables professionnels, des penseurs diplômés ou des artistes éminents, mais des bricoleurs, autodidactes, ratés, fumistes, baladins... Pendant quinze ans, en fabriquant des films, ils ont fabriqué le cinéma, sans se soucier d'art autrement que comme justification pompeuse à l'usage des badauds. La révolution qu'effectuent ces anonymes, isolément et simultanément, à coups de petites astuces, d'idées naïves, d'at-trape-nigauds, est le fruit d'une poussée obscure, quasi-inconsciente, par là même profonde et nécessaire.

Il est en effet impossible de localiser la paternité du cinéma sur un nom, un homme, un pays : en Angleterre, en France, en Italie, aux Etats-Unis, au Danemark, en Suède, en Allemagne, en Russie, partout où l'on produit des films, jaillissent à peu près les mêmes découvertes. Avant Griffith et même Porter, Méliès et les cinéastes anglais de Brighton, comme l'a montré Sadoul, inventent les techniques premières. Celles-ci sont à de multiples reprises réinventées. Le montage fut le produit de vingt-cinq années d'inventions et réinventions, audaces, hasards, pour enfin trouver son maître, Eisenstein...

Provoquée par des bricoleurs, la métamorphose s'épanouit après la guerre de 14-18 avec l'expressionnisme et le *Kammerspiel* allemand, et en 1925, année du *Cuirassé Potemkine*, l'essor du film soviétique.

Mais sitôt passé des mains foraines de Méliès, des photographes de Brighton et des régisseurs à la Zecca dans l'enceinte

(2) « Il y a plus de différence entre la machine de Lumière avec la manière de s'en servir qu'il n'en existe entre toutes les inventions précédentes et la boîte des illustres frères » R.M. ARLAUD, *Cinéma Bouffe*, p. 28.

réservée aux artistes, le cinéma ignoré jusqu'alors s'est vu annexé par les avant-gardes de l'esthétique.

Rétrospectivement, de même qu'on cherche des ancêtres et une lignée à l'ennobli, l'on baptisa art les alchimies du studio de Montreuil ; cet art, Canudo le numérotait septième, et l'on oublia la roture, c'est-à-dire la nature du cinéma.

Certes un art est né, mais en même temps qu'un art beaucoup plus qu'un art. Pour reconnaître cet art, il faut considérer ce qui précède, annonce et effectue sa naissance : pour comprendre le cinéma, il faut suivre le passage du cinématographe au cinéma, sans préjuger de l'essence intime ou ultime du phénomène total, de *l'ontogénèse* qui s'accomplit.

Comment s'opère la naissance du cinéma ? Un nom permet de cristalliser toute la mutation : Méliès, énorme Homère naïf. De quelle mutation s'agit-il ? Est-ce le passage de la photographie animée prise sur le vif, aux scènes spectaculaires ? On croit résumer l'apport de Méliès — et Méliès lui-même l'a cru — en disant qu'il lança le film « dans sa voie théâtrale spectaculaire ». Mais, par sa nature même et dès son apparition, le cinématographe était essentiellement spectacle : il exhibait ses prises de vue à des spectateurs, pour des spectateurs, et impliquait par là la théâtralité qu'il devait par la suite développer avec la mise en scène. Du reste, les premiers films du Kinéscope présentaient déjà des matchs de boxe, attractions de musci-hall, petites saynètes. Le cinématographe lui-même, dès son premier jour, montrait l'arroseur arrosé. La « spectacularité » scénique apparaît donc en même temps que le cinématographe.

Il est vrai qu'en inventant la mise en scène de cinéma, Méliès a engagé plus profondément encore le film dans la « voie théâtrale spectaculaire ». C'est toutefois, non dans la théâtralité, mais à travers elle, qu'il faut chercher la source et l'essence de la grande mutation.

Le truquage et le fantastique sont les deux faces de la révolution qu'opère Méliès. Révolution au sein du spectacle, mais qui le transforme. Les historiens le savent du reste, ils

s'émerveillent du « grand Méliès », « dont les formulettes magiques constituèrent en réalité les germes de la syntaxe, du langage, des moyens d'expression du cinéma » (3). Mais s'ils s'en émerveillent, ils ne s'étonnent nullement qu'au lieu d'accroître la fidélité réaliste de son image en l'élargissant (écran géant ou circulaire), la dotant du son et de la couleur comme l'annonçait l'exposition de 1900, le cinématographe se soit engagé, dès 1896, dans la fantasmagorie. Effectivement, le fantastique surgit immédiatement de la plus réaliste des machines, et l'irréalité de Méliès se déploie aussi flagrante que le fut la réalité des frères Lumière.

Au réalisme absolu (Lumière) répond l'irréalisme absolu (Méliès). Admirable antithèse qu'eut aimée Hegel, d'où devait naître et se développer le cinéma, fusion du cinématographe Lumière et de la féerie Méliès.

### LA METAMORPHOSE.

La même année, en 1898, à Paris et à Brighton, Méliès avec *la Caverne maudite*, *Rêve d'artiste*, *les Quatre têtes embarrassantes* et *Dédoublement cabalistique*, G.A. Smith avec *les Frères Corses* et *le Fantôme*, introduisent le fantôme et le double dans le film, par surimpression et double ou multiples expositions.

Ce truc, que Méliès inscrit au quatrième rang des techniques dans son texte capital de 1907, *les Vues Cinématographiques*, suscite aussitôt l'imitation et les doubles pullulent sur les écrans : doubles des morts (fantômes) comme des vivants, doubles à la puissance deux lorsqu'il s'agit d'un fantôme jumeau comme dans *les Frères Corses*. Les spectres surgissent en surimpression avec une spontanéité troublante comme pour inscrire sans équivoque le cinématographe dans la lignée des spectacles d'ombre du père Kircher et de Robertson. Effectivement la lanterne magique éclaire notre lanterne à sa magie et éclaire sa magie à notre lanterne. Un an après sa naissance, le cinématographe se situe dans l'axe de cette « petite machine » qui se complait aux squelettes et fantômes et « fait voir dans l'obscurité, sur une muraille blanche, plusieurs spectres affreux, de façon que ceux qui n'en savent pas le se-

(3) SADOUL, II, p. 164

cret croient que cela se fait par art magique » (4). Tant il est vrai que l'ombre, toute ombre, appelle immédiatement le fantastique et la surréalité.

La brusque apparition du fantomatique fait éclore la magie enclose dans le « charme de l'image ».

Le fantôme n'est pas une simple efflorescence. Il joue un rôle génétique et structurel. Il est remarquable que là où s'effectue la genèse du cinéma, à Brighton et à Paris, le double soit immédiatement appelé, mobilisé et fournisse le point de départ d'une des techniques-clé du film : la surimpression (5).

La surimpression fantomatique et le dédoublement, nous les avons inscrits en première place parce qu'ils ont pour nous les traits familiers d'une « magie » déjà évoquée, mais aussi parce qu'ils détiennent les caractères propres au monde nouveau du cinéma : *ce sont des trucs, d'effet d'abord fantastique, mais qui, par la suite, vont devenir techniques de l'expression réaliste*. Ils s'intègrent dans un amalgame où Méliès adjoint ses recettes originales à celles du théâtre Robert Houdin et de la lanterne magique. Ils participent à cette insertion systématique du truquage au sein du cinématographe. Ils font partie de ce bouquet d'illusions qui, après le reflux du fantastique, constituera la rhétorique élémentaire et essentielle de tout film.

En effet, tous les trucs prestidigitateurs de Méliès s'enracinent en *techniques clé* de l'art du film, y compris, et surtout même, le documentaire et les actualités. La surimpression, le gros plan, le fondu, l'enchaîné sont pour ainsi dire les produits de décantation des imaginations de la Star Film (6).

(4) Dictionnaire philosophique de RICHELET, cité in SADOUL, I, 201.

(5) Par la suite, dans les années 14-24, les ombres, les halos, les lumières, disons la magie latente du double, jouèrent également un rôle génétique et structurel en apportant au cinéma cet ensemble de techniques qu'on nomme photographie.

(6) Le rôle du fantastique, dans le développement du film, ne s'arrête pas à la ruine de la Star Film de Méliès. Avec *Caligari*, la *Charrette fantôme*, le *Brasier ardent*, on assiste à une relance du cinéma qui s'enrichit en substance, en techniques (photographie) et en atmosphère.

Une incessante dialectique s'opère, qui fait passer le film du documentaire réaliste au fantastique, puis qui réintègre les procédés fantastiques comme « moyens d'expression qui permettent au cinéma de traduire la réalité de la vie ». Cette dialectique, avec

Les historiens — même anglo-saxons — sont conscients de l'importance génétique de Méliès. Mais ces mêmes historiens sont comme des spectateurs, mi-ahuris, mi-malins, qui seraient allés se renseigner dans les coulisses. « Des trucs, ce sont des trucs, voici les trucs ». Et s'adressant à leur tour au public, ils annoncent solennellement : « Ces formulettes magiques constituent en réalité les germes de la syntaxe, du langage, des moyens d'expression qui permirent au cinéma de traduire la réalité de la vie ».

Ils savent que ces trucs ont changé l'âme du cinéma, mais ils ignorent l'âme de ces « trucs ». La phrase à nouveau citée de Sadoul escamote, tout en la posant, la vraie question. Comment de simples trucs, d'incroyables féeries, ont-ils pu jouer ce rôle moteur, génétique et structurel ? *Pourquoi, en quoi* ont-ils révolutionné le cinématographe ? Comment se fait-il que le père d'un langage et d'un art nouveaux n'ait été qu'un baladin qui cachait un pigeon dans sa manche ? Pourquoi de si petites et facétieuses machinations eurent-elles de si grands et pathétiques effets ? Pourquoi le cinéma passe-t-il par le truchement de ces « formulettes magiques » pour pouvoir « traduire la réalité de la vie » ?

Il convient d'examiner d'abord la nature commune aux divers trucs de Méliès : ce sont ceux du théâtre fantastique et de la lanterne magique ; quoique enrichis d'innovations, ils visent tous aux effets précisément magiques et fantastiques, pour reprendre les qualificatifs associés à ces spectacles antérieurs au cinéma et qui l'ont nourri.

Magiques et fantastiques, ces trucs comme ces spectacles sont de la même famille que la sorcellerie ou l'occultisme. La prestidigitatation, comme la sorcellerie, réussit apparitions, disparitions et métamorphoses. Mais, le sorcier est cru sorcier alors que le prestidigitateur est su truqueur. Les spectacles de prestidigitatation, comme les trucs de Méliès, sont des rejetons décadents et forains où le fantastique a cessé d'être pris à la lettre. Le fantastique constitue toutefois la sève de ces spectacles. Et c'est, quoique esthétisée et dévaluée, la vision magique du monde qui se perpétue à travers eux.

Méliès, n'est qu'à son premier stade. Si effectivement après Méliès, le fantastique rétrécit son aire et son rôle, il connaît de brusques expansions après lesquelles il renouvelle sans cesse l'art *réaliste* des images.

Cette vision magique du monde, nous ne pouvons encore en donner les caractères essentiels, car le cinéma les éclairera comme ils l'éclaireront. Précisons en attendant que nous nous référons à la magie, non comme à une essence, mais comme à certain stade et certains états de l'esprit humain. Si nous nous référons, pour la décrire, à la vision du monde archaïque, c'est que l'aliénation y est manifeste, fétichisée. Si nous accordons de plus une prééminence à la vision archaïque de la *mort*, c'est que nulle gangue empirique, nulle scorie de réalité ne nous empêche de considérer sa nature fantastique.

Dans notre précédent chapitre, l'étude de l'image-reflet nous conduisait à un des deux pôles de la magie : le double. Elle s'arrêtait à ce moment où l'image demeure miroir fidèle et ne s'est pas transformée encore sous le flux du désir, de la crainte ou du rêve. Or, l'univers de la magie n'est pas seulement peuplé d'ombres et de fantômes ; il est, par essence, ouvert à toutes les métamorphoses. Tout ce qui est fantastique se ramène finalement au double et à la métamorphose (7).

Dans la vision du monde archaïque, toutes les métamorphoses sont possibles et effectives au sein d'une immense parenté fluide où baignent les choses vivantes ou agissantes, lesquelles ne sont pas enfermées dans les prisons de l'objectivité et de l'identité. La métamorphose triomphe de la mort et devient renaissance. La mort-renaissance est la deuxième immortalité, parallèlement et conjointement à la survie du double. Les doubles se meuvent en liberté dans l'univers des métamorphoses, et celui-ci est animé par les esprits, c'est-à-dire les doubles.

Les métamorphoses sont demeurées vivantes et agissantes dans les féeries enfantines, les contes et récits fantastiques du jeune âge, et d'autre part dans la prestidigitation qui, quoique réduite à l'exhibition foraine, est exactement l'art magique, non seulement des transferts du visible à l'invisible et réciproquement (apparitions, disparitions) mais aussi et surtout des transmutations et transformations.

Or, si nous nous reportons à Méliès, c'est-à-dire au passage du cinématographe au cinéma, *non seulement nous trouvons à l'entreprise de ses films la prestidigitation (truquages) et au résultat la féerie, mais nous découvrons que le premier truc,*

(7) *L'homme et la mort*, p. 99-123.

*l'acte opératoire même qui amorce la transformation du cinématographe en cinéma est une métamorphose.*

Fin 1896 (en Octobre suppose Sadoul), c'est-à-dire un an à peine après la première représentation du cinématographe, Méliès, comme n'importe quel opérateur de chez Lumière, filme la place de l'Opéra. La pellicule se bloque, puis se remet en marche au bout d'une minute. Entre temps, la scène avait changé ; l'omnibus Madeleine-Bastille, traîné par des chevaux, avait fait place à un corbillard. De nouveaux piétons traversaient le champ de l'appareil. En projetant la bande, Méliès vit soudain un omnibus transformé en corbillard, des hommes changés en femmes. « Le truc à métamorphoses était trouvé » (8).

En 1897, année où « il prend conscience de sa mission » comme on dit dans le langage finaliste naïf qu'affectionnent les biographes (9), Méliès exploite le procédé. Les premières transformations rencontrent un grand succès (*Le Manoir du Diable, Le Diable au couvent, Cendrillon, Faust et Marguerite, Le Carrefour de l'Opéra, Magie diabolique*). Comme un « truc en entraîne un autre », Méliès cherche, trouve de nouveaux procédés, et alors seulement va utiliser les machineries et la prestidigitation du théâtre Robert Houdin et de la lanterne magique. Toujours dans des buts fantastiques, il inventera le fondu-enchaîné et le travelling.

Nul doute : la féerie et le fantastique, la vision magique de l'univers, les procédés techniques du cinéma se confondent à l'état naissant dans le génie de Méliès. Plus précisément encore, la métamorphose fut le truc non seulement chronologiquement premier, mais primordial.

Dix années plus tard et après tant et tant de trucs, Méliès soulignait encore le rôle fondamental de la métamorphose, en distinguant les films selon deux catégories, celle des sujets composés ou scènes de genres et *celle des vues dites à transformations*. Mais ce n'est pas dans la première qu'il a innové et s'est illustré. Déjà Edison avait songé à faire du film une sorte de miroir de la scène de music-hall. Méliès a sauté à pieds joints à travers le miroir tendu par Edison et les frères Lumière et il est retombé dans l'univers de Lewis Carrol. La

(8) MÉLIÈS : *Les vues cinématographiques*.

(9) SADOUL : *Histoire de l'art du cinéma*, p. 31.

grande révolution, ce fut non seulement l'apparition du double au miroir magique de l'écran, mais aussi la traversée du miroir. Si originellement, essentiellement, le cinématographe Lumière est dédoublement, le cinéma Méliès lui, originellement, essentiellement, est métamorphose. Mais du même coup on peut saisir la continuité profonde au sein de cette différence profonde. De même que dans la vision magique il y a continuité et unité syncrétique du double à la métamorphose, de même la duplicité de l'image cinématographique appelait déjà ou laissait prévoir le monde fantastique de la métamorphose. D'où le passage presque immédiat de l'un à l'autre. « La baguette de coudrier est dans tout appareil de prise de vues et l'œil de Merlin l'enchanteur s'est mué en objectif » (10). Ou, plutôt l'œil de Merlin l'enchanteur ne se mua en objectif que lorsque l'objectif de Méliès l'enchanteur se fut mué en Merlin.

### *L'AUTRE METAMORPHOSE. — LE TEMPS.*

Les trucs, le merveilleux, le fantastique, la métamorphose, autant de faces de la même réalité Méliésienne qui transforme le cinématographe en cinéma. Mais après Méliès, le secteur du fantastique et du merveilleux se rétrécit : les trucs perdent leurs vertus prestidigitatrices. Et surtout la métamorphose pour être le moteur effectif du passage, n'en fut pas le moyen indispensable. Cette révolution que symbolise admirablement Méliès, elle ne fut pas le fait du seul Méliès et ne s'achève pas au seul Méliès.

A la ressemblance des histoires politiques respectives le phénomène évolutif (anglais) et le phénomène révolutionnaire (français) s'opposent. Dans le premier cas, un continuum de petites mutations qualitatives. Dans l'autre, une transfiguration radicale. Mais dans les deux cas, comme l'a montré Sadoul, les mêmes techniques se dégagent.

Une fois encore nous constatons que ces découvertes sont simultanées, spontanées, c'est-à-dire nécessaires. Nous constatons également qu'à la rigueur l'histoire du cinéma aurait pu

(10) Abel GANCE : Le temps de l'image est venu, in *Art Cinématographique*, t. III, p. 97.

se passer de Méliès, mais que la magie des métamorphoses pour n'être pas nécessaire, s'est avérée de toute façon suffisante pour créer le cinéma. D'une part Méliès, prestidigitateur, met le cinématographe dans un chapeau pour en faire sortir le cinéma. Mais d'autre part, à Brighton, des trouvailles de fantaisie se greffent empiriquement sur le film et le métamorphosent de l'intérieur, lentement, insensiblement. Le cinéma se produit lui-même non seulement sous l'action de la magie des métamorphoses, mais en subissant une métamorphose interne, profonde. Pour nous, il s'agit d'éclairer réciproquement le phénomène évolutif et le phénomène révolutionnaire.

Les techniques du cinéma : différenciation de plans selon la distance de la caméra à l'objet, mouvements de la caméra, utilisation des décors, effets spéciaux d'éclairage, fondus, enchaînés, surimpression, etc... se rejoignent ou plutôt se conjuguent et prennent leur sens dans la technique suprême : *le montage*. Il n'est pas de notre propos de recenser ni d'examiner ici, à la manière d'un catalogue, ces techniques, ou formules, fort bien décrites ailleurs (11). Nous aurons du reste l'occasion de nous arrêter successivement sur chacune d'elles. L'important est de faire apparaître leurs traits *révolutionnaires et structurels*.

Le film cesse d'être *une* photographie animée pour se morceler en une infinité de photographies animées hétérogènes, ou plans. Mais, en même temps, il devient un *système* de photographies animées qui a acquis des caractères spatiaux et temporels nouveaux.

Le temps du cinématographe était exactement le temps chronologique réel. Le cinéma, par contre, expurge et morcelle la chronologie ; il met en accord et en raccord les fragments temporels selon un rythme particulier qui est celui, non de l'action, mais des images de l'action. Le montage unit et ordonne en un continuum la succession discontinue et hétérogène des plans. C'est ce rythme qui, à partir de séries temporelles hachées en menus morceaux, *reconstituera un temps nouveau, fluide*.

Ce temps fluide est soumis à d'étranges compressions et elongations. Il est doté de plusieurs vitesses et éventuellement

(11) Cf. notre bibliographie, *in fine*, section IV A.

de la marche arrière. Les films dilatent, ralentissent, les moments intenses qui zèbrent la vie réelle comme l'éclair. « Ce qui se passe en dix secondes, vous pouvez le tenir à l'écran cent vingt secondes » disait Epstein. Regards d'amants, catastrophes, collisions, explosions et autres instants suprêmes tendent à immobiliser la durée. A l'opposé se compriment, jusqu'à la volatilisation, les moments creux, les épisodes secondaires. Certains effets spéciaux d'accélééré figurent même littéralement la débandade du temps : feuilles de calendrier qui s'envolent, aiguilles d'horloge tournant à toute vitesse. Du reste, une technique fondamentale, le fondu, a pour fonction de dissoudre une grande quantité de temps en le sous-entendant, comme les points de suspension, petites perles de temps qui s'égrènent, ou plutôt étoiles naines noires, qui compriment en elles la densité d'une nébuleuse.

Compression et dilatation du temps sont *des principes et des effets généraux du cinéma* qui s'exercent jusque dans la vitesse de prise de vue des images. Le temps est littéralement truqué par ce qu'on nomme accéléré et ralenti. L'accélééré et le ralenti ne sont pas uniquement destinés à rendre visibles et analysables scientifiquement ce que l'excès ou l'insuffisance de vitesse naturelle maintenait invisible. Comme la surimpression et le fondu, ils se rangent parmi les *trucs* à effet fantastique ou comique et, en même temps, parmi les techniques élémentaires qui régissent l'univers du cinéma. Ils reflètent, au niveau de l'enregistrement de l'image, la grande métamorphose du temps par compression et dilatation.

Cette métamorphose du temps entraîne une métamorphose de l'univers lui même, qui passe généralement inaperçue, mais que l'accélééré et le ralenti, dans leur exagération optique, rendent perceptible. A l'accélééré, la vie des fleurs est shakespearienne, disait Cendrars (11<sup>bis</sup>).

En effet, comme nous l'exprime admirablement une page d'Epstein : « l'accélération du temps vivifie et spiritualise... ainsi les cristaux se mettent à végéter... les plantes s'animalisent, choisissent leur lumière et leur support, expriment leur vitalité par des gestes... Le ralentissement du temps mortifie et matérialise... par exemple l'apparence humaine se trouve privée en bonne partie de sa spiritualité. Dans le regard, la

pensée s'éteint... dans les gestes, les maladresses — signe de la volonté, rançon de la liberté — disparaissent, absorbées par l'infailible grâce de l'instinct animal. Tout l'homme n'est plus qu'un être de muscles lisses, nageant dans un milieu dense, où d'épais courants portent et façonnent toujours ce clair descendant des fonds marins, des eaux mères... Plus ralentie encore, toute substance vive retourne à sa viscosité fondamentale, laisse monter à sa surface sa nature colloïdale foncière... »

« Quelque chose dont l'essence nous reste complètement inaccessible, se trouve être tantôt ange et tantôt bête, tantôt plante et tantôt minéral, selon les conditions d'espace et de temps dans lesquelles il se produit » (12).

Ainsi, l'accélééré et le ralenti, en exagérant la fluidité fondamentale du temps de cinéma, suscitent un univers lui-même fluide où tout subit la métamorphose.

Ne peut-on supposer une parenté entre cette métamorphose et la métamorphose fantastique de Méliès ?

Le temps du cinéma n'est pas seulement compressible et dilatable. Il est réversible. La circulation se fait sans entraves du présent au passé, souvent par l'intermédiaire du fondu qui comprime alors le temps, non plus qui passe, mais qui a passé. De même qu'il nous fait circuler en marche avant, le long fondu au noir ou fondu enchaîné qui précède la venue du souvenir nous fait circuler dans le temps en marche arrière. Le fondu, certes, « amène le spectateur au sentiment que lui sont montrés non des objets réels mais des images mentales » (13). Effectivement, plus il dure, plus il donne au processus de remémoration un caractère visionnaire, analogue en cela aux moyens symboliques usuels d'introduction au souvenir : flous, tourbillons, remous, etc... Mais, en même temps qu'il indique sa nature mentale, le fondu corporalise la vision jusqu'à ce que celle-ci parvienne à l'objectivité et l'actualité de la temporalité présente. Flou et fondu sont à la charnière mentale du présent et du passé : aussitôt après, le passé devient *solide*, actuel. Leur fonction est donc dans ces cas, de huiler le passage pour faciliter une marche arrière du temps que les esprits occidentaux n'acceptent qu'avec ména-

(12) Jean EPSTEIN : *Intelligence d'une machine*, p. 56 et suiv.

(13) Bela BALAZS : *Theory of film*, p. 145.

gements. Les films japonais, par contre, évoquent souvent le passé sans transitions ; présent et passé sont juxtaposés, sans césure ; ils sont de même essence.

Les retour en arrière (*flash back* et *cut back*), avec ou sans fondus, nous indiquent le caractère normal, évident au cinéma, de l'insertion du passé dans la temporalité présente, et, sauf en de rares exceptions où le souvenir est maintenu flou (14), les souvenirs sont présentifiés. Le passé et le présent ont le même temps.

Ce temps, qui présentifie le passé, passéifie conjointement le présent : si passé et présent se confondent au cinéma, c'est aussi parce que avons-nous déjà vu, la présence de l'image a déjà, implicitement, le caractère émouvant du passé. Le temps du film est non tant le présent qu'un passé-présent.

L'art du montage culmine précisément dans les actions parallèles, les *flash back* et *cut back* c'est-à-dire le cocktail des passés et des présents dans la même temporalité. Nombreux du reste, depuis *Thomas Garner*, sont les films construits à partir du dénouement sur un moment de méditation où tout le passé ressurgit, et qui exploitent l'aptitude du cinéma à jouer sur les multiples claviers de la durée, *le Jour se lève*, *le Diable au corps*, etc...) (15).

Il est sans doute de la qualité propre à l'image cinématographique d'actualiser le passé — de le récupérer, comme dit E. Souriau — mieux que nul art n'a su le faire (16). L'idée que le passé ne se dissout pas mais se réfugie quelque part, est en germe dans tout souvenir, avons-nous vu. La magie lui donne corps. Ce passé qui s'enfuit et qui reste, c'est le monde des doubles : des morts. Entre la qualité subjective de l'image souvenir et la qualité aliénée de la survie des spectres se

(14) On a voulu parfois représenter les souvenirs intégralement en flou, notamment dans les films de l'avant-garde française, qui, trop cartésienne sans doute, voulait montrer la différence qualitative qui sépare le présent réel de l'irréel passé. Mais l'évolution du film montre que le passé pouvait et devait être montré exactement comme le présent. Le flou ne fut conservé résiduellement que comme transition.

(15) Sur l'initiative du cinéma, le théâtre a tenté à son tour de ressusciter intégralement le passé (*L'inconnue d'Arras*), que jusqu'à présent il ne visualisait que par l'intermédiaire des récits de Théramène ou des visions spectrales.

(16) E. SOURIAU : Les grands caractères de l'univers filmique, in *Univers filmique*, p. 17.

glisse un mythe qui s'épanouit dans le roman d'anticipation moderne, et qui est la recherche du temps perdu. L'écrivain psychologue recherche le temps perdu aux tréfonds de son âme, à la source mentale du souvenir. L'écrivain d'aventures le recherche quelque part dans les éthers, et *avec une caméra*.

De nombreux récits de science fiction ont pour thème la *remontée cinématographique du temps*, jusqu'à la ressaisie d'un fragment incorruptible du passé. C'est une vision analogue que développe Elie Faure quand il imagine les habitants d'une étoile lointaine, contemporains de la mise en croix de Jésus, nous expédiant par un projectile le film qui nous en rendrait les témoins actuels. Cette rattrapade du passé qui s'enfuit est de même essence que l'immortalité réalisée par l'invention de Morel (17). Le temps du cinéma, à la limite donc, débouche conjointement sur la magie du double et celle des métamorphoses.

Le désir de remonter le temps fit entendre son appel, dès les premières séances Lumière, de la plus étrange façon. Le bras des opérateurs spontanément, inconsciemment, se trouva mu, sitôt la projection terminée, par cette étonnante envie : passer le film à l'envers. Déjà Emile Reynaud, au musée Grévin s'était amusé à inverser le mouvement du praxinoscope. Dès 1895, Louis Lumière crée le premier film rétroactif, la *Charcuterie mécanique*, où le cochon sort de la machine qui absorbe les saucissons.

Mesguisch nous relate comment, au cours d'une tournée triomphale aux Etats-Unis, devant une foule émerveillée, soudain jaillit en lui l'inspiration suprême, le « vous allez voir ce que vous allez voir », le paroxysme de l'exaltation cinématographique : projeter le film à l'envers. Le truc fut depuis sans cesse imité. Comme le mythe de la recherche cinématographique du temps perdu, il exalte et exagère ce qui est de l'essence même du cinéma : la circulation dans tous les

(17) Cf. T.L. SHERRED : E for Effort, in *The Astounding Science Fiction Anthology*. Elie FAURE : De la cinéplastique, in *Fonction du Cinéma*, p. 41. Cf. le même mythe sous sa forme populaire, in « *Les aventuriers du ciel, Voyages extraordinaires d'un petit parisien dans la stratosphère, la Lune et les planètes* », par R.M. de NIZEROLLE, où le héros découvre dans la planète Jupiter, le « chercheur d'images » inventé par les Joviens, qui permet de capter les images de l'histoire passée de la terre : Prise de la Bastille, etc... (fascicules 40 et 41, 1936).

sens et à différentes vitesses sur un temps « réduit au rang d'une dimension analogue à celle de l'espace » (18), où présent et passé se sont identifiés.

Temps équivoque : quelques variations de vitesse ou de mouvement, et le voici qui transforme l'univers selon la magie des métamorphoses et va même jusqu'à renverser le cours du monde en ramenant les saucisses à leur état de cochon. Temps magique dans un sens. Mais, dans l'autre sens, temps *psychologique*, c'est-à-dire subjectif, affectif, temps dont les dimensions — passé, futur, présent — se retrouvent indifférenciées, en osmose, comme dans l'esprit humain, pour qui sont simultanément présents et confondus le passé souvenir, l'avenir imaginaire et le moment vécu... Cette durée bergsonnienne, ce vécu indéfinissable, c'est le cinéma qui les définit.

### METAMORPHOSE DE L'ESPACE

En même temps que la métamorphose du temps, le cinéma opéra la métamorphose de l'espace en mettant la caméra en mouvement et la dotant d'ubiquité. L'appareil de prise de vues sort de son immobilité avec le panoramique et le travelling. Ce dernier, inventé à la fois par Promio à Venise, par Méliès dans *L'homme à la tête de caoutchouc*, par les cinéastes de Brighton, est rénové par Pastrone en 1913 dans *Cabiria*. La caméra se dégourdit, s'assouplit progressivement jusqu'à l'agilité acrobatique extrême du *Dernier des hommes* de Murnau (1925). En même temps que ces mouvements continus, la caméra s'élançe par bonds discontinus, ou changements de plan, soit sur le même objet, soit d'objet à objet (plan général, plan moyen, plan américain, gros plan, plan contre champ, etc...).

Elle passe désormais partout, se juche et se niche là où nul œil humain n'a jamais pu se nicher ou se jucher. Elle bondit, de la cabine du camion, sur la roue qui tourne, de la roue au rocher qui surplombe la route, s'envole, retombe à ras de terre, se fait passer dessus par une locomotive. Elle peut se poster en chaque angle d'un même lieu, en n'importe quel point de l'espace. Elle fend même l'océan infini de la nuit

(18) J. EPSTEIN : *Intelligence d'une machine*, p. 44.

interstellaire, comme dans les premières et inoubliables images de *Superman*. Tout l'agencement des studios de tournage est destiné à permettre l'ubiquité : comme celles que visitait le diable boiteux et mieux encore, les demeures sont éventrées, privées de toit.

Cette ubiquité spatiale, qui complète l'ubiquité temporelle (circulation dans un temps réversible), est pour Agel ce qu'il y a « de plus fascinant au cinéma » (19). De plus constant et évident en tout cas. C'est le rôle de la caméra de transgresser l'unité de lieu, a-t-on pu dire. Le film à l'échelle du plan comme à l'échelle d'ensemble du montage, est un système d'ubiquité intégrale qui permet de transporter le spectateur en n'importe quel point du temps et de l'espace.

Notons que ni le spectateur ainsi transporté, ni l'écran ne bougent : ce sont les objets que l'on voit effectivement mobiles sur la toile selon les avancées, reculs et bonds de la caméra. Ils apparaissent et disparaissent, se dilatent et se rétrécissent, passent de la microscopie à la macroscopie et ainsi l'effet optique de l'ubiquité est la *métamorphose des objets*. L'écran est littéralement un mouchoir de prestidigitateur, un creuset où tout se transforme, surgit, s'évanouit. Nous saisissons aussitôt l'étrange mais pourtant indubitable parenté qu'il peut y avoir entre ces effets élémentaires de cinéma, inconnus du cinématographe Lumière, et les truquages, apparitions, disparitions, substitutions, grossissements de G.A. Smith et surtout Méliès. Ce qui distingue le film fantastique du réaliste est que dans le premier cas nous percevons la métamorphose, dans le second cas nous la subissons sans la percevoir. Mais il suffit parfois d'un regard naïf pour, au contraire, être frappé par le mouvement apparent (c'est-à-dire réel sur l'écran) des choses. « Montrez, dit M. Sellers, un plan panoramique horizontal d'une maison à un homme inculte, il vous dira qu'il a vu le bâtiment s'enfuir. Montrez lui un panoramique vertical et il vous dira que le bâtiment s'enfonce dans le sol » (20).

La parenté entre la métamorphose manifeste (film fantastique) et la métamorphose latente (film réaliste), devient filiation quand on songe à l'enchaîné. L'enchaîné comprime l'es-

(19) H. AGEL : *Le cinéma a-t-il une âme ?*, p. 7.

(20) MADDISON, *Le Cinéma et l'information mentale des peuples primitifs*, *Revue Internationale de Filmologie*, t. I, n° 3-4, p. 305-10.

pace comme le fondu comprime le temps. Il est en quelque sorte l'anti-virgule du langage du film (la virgule dans le langage écrit marque une certaine rupture dans la continuité maintenue de la phrase ; l'enchaîné au contraire a pour fin d'établir une urgente continuité au sein d'une inévitable rupture). « Un enchaîné entre deux plans produit toujours et inévitablement la sensation d'une liaison essentielle entre eux » (21). Cette continuité, l'enchaîné l'assure par la *métamorphose* qui s'opère sous nos yeux, des objets, êtres vivants, paysages. L'enchaîné est d'ailleurs un *truc de métamorphose* de Méliès, lequel se transforma en squelette par fondu enchaîné dans *l'Œuf magique prolifique*. Il garde parfois encore un parfum de son ancienne magie : « un lent enchaîné de paysage... produit un effet de rêve, de magie » (22).

La transformation de l'espace par le cinéma comme celle du temps débouche donc à la limite sur l'univers magique des métamorphoses.

### UNIVERS FLUIDE.

Certes, exception faite du genre fantastique, cette transformation ne détruit pas (nous le verrons) le réalisme et l'objectivité de l'univers. *Mais l'univers réaliste du cinéma n'est plus l'ancien univers du cinématographe*. Comme dit Epstein, c'est une « nature nouvelle, un autre monde » (23). Le temps a acquis la circulabilité de l'espace et l'espace les pouvoirs transformateurs du temps. La double transmutation du temps et de l'espace cinématographiques a produit une sorte de dimension symbiotique unique, où le temps s'incorpore à l'espace, où l'espace s'incorpore au temps, où « l'espace se meut, change, tourne, se dissout et se recristallise » (24), où le « temps devient une dimension de l'espace » (25), cette double transmutation aboutit comme dit justement Francastel, à un « espace-temps ».

(21) Bela BALAZS : *Theory of film*, p. 148.

(22) Bela BALAZS, *Theory of film*, p. 147.

(23) J. EPSTEIN, *Cinéma bonjour*, p. 34.

(24) PANOFSKY, cité par BOUMAN in *Psychologie Sociale du Cinéma* (inédit).

(25) Elie FAURE : *De la Cinéplastique*, p. 41.

Espace-temps, telle est la dimension totale et unique d'un *univers fluide* que Jean Epstein a défini dans une page où nous demandons seulement au lecteur de lire cinéma au lieu de cinématographe : « De par sa construction, de façon innée et inéluctable, le cinématographe représente l'univers comme une continuité perpétuellement et partout mobile, *bien plus fluide et plus agile que la continuité directement sensible...* la vie va et vient à travers la substance, disparaît, reparaît végétale où on la croyait minérale, animale où on la croyait végétale et humaine : rien ne sépare la matière et l'esprit... une identité profonde circule entre l'origine et la fin, entre la cause et l'effet, *le cinématographe détient le pouvoir d'universelles transmutations* » (26)...

De la première métamorphose place de l'Opéra au montage du *Cuirassé Potemkine*, toutes les assises du cinématographe qui semblaient solides et figées à jamais ont été emportées par la débâcle pour faire place à un océan liquide.

### OBJETS INANIMÉS, VOUS AVEZ DONC UNE ÂME.

Au sein duquel les objets, avons-nous dit, surgissent, bondissent, s'éclipsent, s'épanouissent, se rétractent, s'amenuisent... Ces phénomènes sont inaperçus (au sens exact du terme) quoique visibles, mais quoique inaperçus il font sentir leurs effets...

Quels effets ?

Nous savons et sentons au théâtre qu'objets et décors, souvent symboliquement figurés, sont des accessoires, accessoires au point même de disparaître. Au cinéma par contre, le décor n'a nullement une apparence de décor ; même (et surtout) quand il a été reconstitué en studio, il est chose, objet, nature.

Ces choses, ces objets, cette nature gagnent, non seulement un corps qui, au studio, leur fait défaut, mais une « âme », une « vie », c'est-à-dire la présence subjective. Certes dans la vie réelle, les ménageries de verre, bibelots, mouchoirs, meubles chargés de souvenirs sont déjà comme des petites présences en veilleuse, et nous admirons des paysages saupoudrés

(26) J. EPSTEIN : *L'intelligence d'une machine*, p. 162-64.

d'âme. Le cinéma va plus loin : il se saisit des choses bafouées quotidiennement, maniées en outils, usées par l'habitude, il les éveille à une vie nouvelle : « les choses étaient réelles, elles deviennent présentes » (27).

Déjà le cinématographe Lumière imprégnait d'une certaine âme tout ce qui est à la limite de la matérialité, de la visibilité et de la palpabilité, à la frontière précisément d'une nature fluide, mousseuse, nébuleuse, gazeuse ou aqueuse. Sadoul note que les spectateurs des années 95-96 s'émerveillèrent sans lassitude des « fumées, mousses de bière, feuilles tremblant au vent » ainsi que « des vagues bondissant ».

Lumière reconnut et exploita l'attrait mystérieux des substances fluides et particulièrement des fumées (*l'Entrée du train*, *le Forgeron*, *l'Incendie*, la bouffée de cigare de *la Partie d'écarté*, les *Brûleurs d'herbes*, ou même le nuage de poussière d'un mur qui se démolit). Cet attrait, peut-être pouvons-nous le filier aux croyances magiques latentes attachées aux vents et fumées, où s'incarnent, à la mesure de leur désincarnation, à la limite visible de leur invisibilité, les esprits aériens, les doubles fantomatiques. Certes le cinématographe Lumière ne ressuscitait pas l'ancienne magie mais il *ranimait*, sans l'amener à la conscience, une sensibilité animiste ou vitaliste à l'égard de tout ce qui est animé par les « puissances dynamogènes » dont parle Bachelard, c'est-à-dire tout ce qui est à la fois fluide et en mouvement.

Le cinéma, lui, étend à tous les objets cette fluidité particulière. Il les met en mouvement, ces immobiles. Il les dilate et les amenuise. Il leur insuffle ces puissances dynamogènes qui secrètent l'impression de vie. S'il ne les déforme pas, il les farde des ombres et des éclairages, qui éveillent ou avivent la présence. Enfin, le *close up* (gros plan), cette façon d'« interroger » les objets (Souriau) obtient en réponse à sa fascination macroscopique un épanouissement de subjectivité : la bidoche pourrie du *Cuirassé Potemkine*, comme le verre de lait de la *Maison du Docteur Edwardes* nous crient soudain au visage. « Les gros plans sont lyriques : c'est le cœur, non l'œil qui les perçoit » (28).

Ainsi, les choses, les objets, la nature, sous l'influence con-

(27) COHEN-SÉAT, op. cit., p. 122.

(28) B. BALAZS, *Theory of Film*, p. 56.

juguée du rythme, du temps, de la fluidité, du mouvement de la caméra, des grossissements, des jeux d'ombre et de lumière, gagnent une qualité nouvelle. Le mot « présence subjective » est insuffisant. On peut dire « atmosphère ». On peut dire surtout « âme ». Balazs dit encore du *close up* qu'il « dévoile l'âme des choses ». Epstein, Poudovkine, tous ceux qui ont parlé du film ont exprimé le même sentiment. Il n'y a pas que le gros plan : c'est le cinéma dans son ensemble qui, comme dit René Clair, « donne une âme au cabaret, à la chambre, à une bouteille, à un mur » (29).

Cette âme, il faut l'entendre dans un sens évidemment métaphorique, puisqu'elle concerne l'état d'âme du spectateur. La vie des objets n'est évidemment pas réelle : elle est subjective. Mais une force aliénante tend à prolonger et extérioriser le phénomène d'âme en phénomène animiste. Les objets se hissent entre deux vies, deux degrés de la même vie, la vie extérieure animiste et la vie intérieure subjective. Il y a deux sens en effet au mot âme, le sens magique (aliéné) où l'âme est transférée sur l'objet contemplé, le sens subjectif où elle est ressentie comme émotion intérieure. Le cinéma est expert à la fois à imbiber les choses de sentiment diffus et leur susciter une vie particulière. Ainsi, les décors se mêlent à l'action, comme le remarque Barsacq. Mallet-Stevens va plus loin : « l'architecture joue ». C'est la même idée qu'exprime L. Landry : « Le cinéma affirme sa supériorité sur tous les autres arts dans tous les cas où le cadre doit être considéré comme un acteur ou même comme un protagoniste ». Bela Balazs parle de dramatisation des phénomènes naturels : « un nouveau personnage s'ajoute à la *dramatis personæ* de la pièce filmée : la nature elle-même » (30).

Les objets se mettent à vivre, à jouer, à parler, à agir. Balazs cite cette scène de film américain muet : une fiancée s'arrache soudain à son futur époux, parcourt une longue salle où sont placés les présents de noce. Les objets lui sourient, l'appellent, lui tendent les bras. Elle ralentit, s'arrête et finalement revient sur ses pas.

(29) René CLAIR, *Réflexions faites*, p. 79.

(30) Cf. A. BARSACQ, in *le Cinéma par ceux qui le font*, p. 192 ; MALLET-STEVENS, *Le Cinéma et les arts, l'architecture*, in *Cahiers du Mois*, numéro cité ; L. LANDRY, *Formation de la sensibilité*, *ibid*, p. 49 ; B. BALAZS, *Theory of Film*, p. 24-25.

Objets héros, objets compères, objets comiques, objets pathétiques, « une attention spéciale doit être accordée au rôle spécial joué dans les films par les objets », dit Poudovkine (31). Dès le premier *Othello* en film d'art, « les rôles principaux paraissent appartenir au mouchoir et aux poignards de Iago et d'Othello » (Max Nordau). « A l'écran, plus de nature morte : c'est autant le revolver que la main et la cravate du meurtrier qui commettent le crime » (Bilinsky) (32). L'avant-garde des années 24-25 a eu un tel sentiment de cette vie des choses (en partie, sous l'influence des peintres) que l'on vit à cette époque des films d'objets, des ballets mécaniques. Depuis, nombreux sont les objets qui ont accédé à la vedette, comme la boule de verre de *Citizen Kane*, ou le *Faucon Maltais*. Cette animation des objets nous renvoie, dans un sens, à l'univers de la vision archaïque, comme au regard de l'enfant. Epstein, comme du reste L. Landry, avait perspicacement noté que le spectacle des choses ramène le spectateur « au vieil ordre animiste et mystique » (33).

La vertu animante du gros plan peut s'exercer non seulement sur l'objet total, mais sur une de ses parties. A la limite, une goutte de lait (*La Ligne générale*) est douée d'une puissance de refus et d'adhésion, d'une vie souveraine.

Un phénomène curieux s'opère sur certaines parties du corps humain : le *close up* révèle diverses petites âmes locales, parentes de ces âmes pupillines et âmes poucets qu'avait étudiées E. Monseur dans les religions et magies archaïques (34). Epstein l'avait presque deviné : « ce ne me semble plus une fable, qu'il y ait une âme particulière de l'œil, de la main, de la langue, comme le voyaient les vitalistes » (35). Le nez, l'œil, la bouche sont doués d'autonomie ou plutôt d'âme. « Saviez-vous ce que c'était qu'un pied avant de l'avoir vu vivre dans une chaussure, sous une table, à l'écran ? » (36). Epstein a même reconnu le vieux ghost funeste, embusqué

(31) PODOVKINE, *Film technique and Film Acting*, p. 30.

(32) BILINSKY, Le costume, in *Art cinématographique*, t. VI.

(33) J. EPSTEIN, *Cinéma du diable*, p. 178.

(34) E. MONSEUR, L'âme pupilline, l'âme poucet, in *Revue d'histoire des religions*, 1905, n° janvier-février, pp. 1-23, et n° mai-juin, pp. 361-76.

(35) EPSTEIN, *Intelligence d'une machine*, p. 13.

(36) Fernand LÉGER, A propos du cinéma, *Plans*, I, Janvier 1931, pp. 80-84.

derrière le regard (fenêtre traditionnelle du double) : « Dans le puits de la prune, un esprit forme ses oracles. Cet immense regard, on voudrait le toucher, s'il n'était chargé de force peut-être dangereuse » (37).

Pour les archaïques comme pour les enfants, les phénomènes subjectifs sont aliénés dans les choses qui deviennent porteuses d'âme. Le sentiment du spectateur de cinéma tend vers cet animisme. Etienne Souriau a eu le mot juste : « L'animisme universel est un fait filmologique qui n'a pas d'équivalent au théâtre » (38). Ajoutons : qui n'a d'équivalent dans aucun art contemporain : « le cinéma est le plus grand apôtre de l'animisme » (39). Tout prend âme effectivement, « la pelure d'orange, le coup de vent, la maladresse » (40). Objets inanimés, vous avez donc une âme dans l'univers fluide du cinéma.

C'est évidemment le dessin animé qui accomplit, épanouit, exalte l'animisme impliqué dans le cinéma, à un point tel que cet animisme s'épanouit en anthropomorphisme. La basse-cour nous parle et nous chante, les fleurs gambadent sur leurs petites pattes, les outils ouvrent l'œil, s'étirent et entrent dans la danse.

Le dessin animé ne fait qu'exagérer le phénomène normal : « le film révèle la physionomie anthropomorphe de chaque objet » (41). Tout baigne dans un anthropomorphisme latent, et ce mot marque bien la tendance profonde du cinéma à l'égard des animaux, des plantes et même des objets : à des stades et des strates divers, l'écran est à la fois imbibé d'âme et peuplé d'âmes. Les objets rayonnent d'une étonnante présence, d'une sorte de « mana » qui est simultanément ou alternativement richesse subjective, puissance émotive, vie autonome, âme particulière.

(37) Epstein, *op. cit.*, *ibid.*

(38) Filmologie et Esthétique comparées, in *Revue de filmologie*, Avr.-Juin 1952, t. III, n° 10, p. 120.

(39) BILINSKY, Le costume, in *Art Cinématographique*, VI, p. 56.

(40) COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 100.

(41) BALAZS, *Theory of Film*, p. 92.

## LE PAYSAGE DU VISAGE.

A l'anthropomorphisme, qui tend à charger les choses de présence humaine, s'ajoute plus obscurément, plus faiblement le cosmomorphisme, c'est-à-dire une tendance à charger l'homme de présence cosmique. Ainsi par exemple, deux corps d'amants enlacés se métamorphosent en vague se brisant sur le rocher, et ne se retrouvent qu'au plan suivant, apaisés. Le cinéma utilise ces représentations cosmomorphiques dans des cas extrêmes comme celui précisément de l'accouplement. Le plus souvent se fait jour un cosmomorphisme atténué, où le visage humain est le miroir du monde qui l'entoure. Les Russes ont grandement utilisé les pouvoirs cosmographiques du visage. « Vous voulez montrer une grande civilisation, un grand progrès technique ? disait Balazs, montrez-le dans l'homme qui travaille : montrez son visage, ses yeux, et ils diront ce que cette civilisation signifie, ce qu'elle vaut » (42). D'une façon encore différente, le visage est le miroir, non plus de l'univers qui l'entoure, mais de l'action qui se déroule *off*, c'est-à-dire hors du champ. Agel dit fort bien « s'il s'agit d'une physionomie, la caméra est à la fois un microscope et un miroir magique » (43). Le visage est devenu médium : il exprime les tempêtes marines, la terre, la ville, l'usine, la révolution, la guerre. Le visage est paysage.

A vrai dire, c'est plus tard que nous pourrons envisager dans toute son ampleur le cosmomorphisme impliqué par le cinéma, lorsque nous considérerons non plus seulement le film, univers imbibé d'âme, mais également le spectateur, âme imbibée d'univers.

Dès maintenant toutefois nous pouvons percevoir, sans remonter jusqu'au nœud même du problème, que le film implique anthropomorphisme et cosmomorphisme, non comme deux fonctions séparées, mais comme deux moments ou deux pôles d'un même complexe. L'univers fluide du film suppose des *transferts* réciproques incessants entre l'homme microcosme et le macrocosme. Substituer alternativement l'objet à la personne est un des procédés les plus courants du cinéma ;

(42) Bela BALAZS, *Theory of Film*, p. 168

(43) H. AGEL : *Le cinéma a-t-il une âme*, p. 6.

le film tire ses effets les plus efficaces précisément de tels transferts : « Un cliché de porte en gros plan qui bouge lentement est plus émouvant que la projection d'un personnage qui la fait mouvoir. » (44). Réciproquement, un visage hagard peut être plus émouvant qu'une porte qui se referme. Les réalisateurs ont toujours le choix, pour exprimer le même sentiment, entre une personne et une chose, et l'expriment en passant de l'une à l'autre. Émouvante — plus émouvante que tout à mon souvenir — est la goutte de lait où tremble, à travers le drame humain qui déchire et unit un Kolkhose, l'avenir même de la révolution. Les gros plans alternent, de l'écumeuse aux visages de paysans anxieux ou attentifs ou méfiants ou sournois, de ces visages à celui de la Kolkhoziennne qui actionne l'appareil. Il y a transfert, circulation des visages à la machine, de la machine aux visages, jusqu'à ce que finalement une goutte se forme, tremblante, goutte d'âme, substance naissante de l'espoir, porteuse de toute la promesse d'un monde en enfance.

Le grand courant qui emporte chaque film suscite l'interchangeabilité des hommes et des choses, des visages et des objets. Sans cesse le visage de la terre s'exprime dans celui du laboureur et réciproquement l'âme du paysan apparaît dans la vision des blés agités par le vent. De même l'océan s'exprime dans le visage du marin, et le visage du marin dans celui de l'océan. Car le visage, sur l'écran, devient paysage et le paysage devient visage, *c'est-à-dire âme*. Les paysages sont des états d'âme et les états d'âme des paysages. Souvent le temps qu'il fait, l'ambiance, le décor sont à l'image des sentiments qui animent les personnages : nous voyons alterner alors les plans de nature et les plans humains, comme si une symbiose affective liait nécessairement l'anthropos et le cosmos. Hommes cosmomorphiques et objets anthropomorphiques sont fonction les uns des autres, les uns devenant symboles des autres, selon la réciprocité du microcosme et du macrocosme. Sur un glaçon à la dérive, Lilian Gish, l'abandonnée, est emportée dans le dégel du fleuve (*A travers l'orage*, Griffith, 1920), « le drame humain se mêlant étroitement au drame des éléments dont la force aveugle prenait figure

(44) Fernand LÉGER : *Cahiers du mois*, numéro cité, p. 107.

de personnage de la tragédie cinématographique » (45). Ainsi l'héroïne devient chose à la dérive. Le dégel devient acteur.

Dans ce chassé-croisé, brusquement le drame se concentre sur un objet, la goutte de lait, le revolver « sombre comme les tentations de la nuit (c'est-à-dire cosmomorphisé)... taciturne comme la passion, brutal, trapu, lourd, froid, méfiant, menaçant » (c'est-à-dire anthropomorphisé). Ces conversions incessantes de l'âme des choses aux choses de l'âme, correspondent d'autre part (nous le verrons dans le volume suivant) à la nature profonde du film de fiction, où les processus subjectifs imaginaires se concrétisent en des choses — événements, objets — que les spectateurs reconvertissent à leur tour en subjectivité.

... La métamorphose de l'omnibus en corbillard, un jour d'automne 1896, fut l'amorce de métamorphoses fondamentales. Les trucs de Méliès sont les « clefs d'un nouveau monde » selon l'expression de M. Bouman. Les caractères de cet univers nouveau sont, *outré la métamorphose (et son négatif l'ubiquité) la fluidité d'un espace-temps circulaire et réversible, les transferts incessants entre l'homme microcosme et le macrocosme, et enfin l'anthropomorphisme et le cosmomorphisme.*

Fluidité, métamorphoses, micro-macrocosme, anthropo-cosmomorphisme sont les fondements mêmes de la vision de cinéma. *Or, si l'on y ajoute les qualités propres au double, définies et révélées lors du précédent chapitre, nous retrouvons dans leur intégrité et leur essence naissante les caractères fondamentaux de toute vision magique du monde.*

## LA VISION MAGIQUE.

En effet, si l'on considère la magie à l'état pur, celle de la mort, il apparaît que la survie du double n'est qu'une des deux formes d'immortalité, la seconde étant celle qui fait renaître, immédiatement ou plus tard, le mort en un vivant nouveau, enfant ou animal.

La survie du double et la mort-renaissance se trouvent, à

(45) J. MANUEL, D.W. Griffith, *Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, t. I, n° 2, Nov. 46, p. 31.

toutes les couches de croyances, toujours symbiotiquement associées, selon des combinaisons variables où tantôt l'une des deux immortalités prédomine. Le plus souvent, le double-santôme persiste un temps déterminé autour des vivants, puis va rejoindre le séjour des ancêtres, d'où reviennent les nouveaux nés.

Comme la survie du double, la mort-renaissance est un universel de la conscience archaïque. Elle est, avons-nous montré ailleurs, un universel de la conscience onirique, un universel de la conscience poétique, un universel de la conscience infantine.

La mort-renaissance est présente au cœur même de la vision de la vie : celle-ci est un perpétuel mouvement où la mort féconde la vie, où l'homme féconde son action sur la nature par la mort (sacrifice) et accède aux différentes étapes de son existence à travers ces véritables morts-renaissances qu'on appelle initiations. Enfin, le mécanisme même des perpétuelles métamorphoses qui régissent l'univers est celui de la mort-renaissance. Dans ce sens, la mort-renaissance est un aspect particulier, ou interne, de l'universelle loi des métamorphoses.

Les métamorphoses impliquent, et ici nous rejoignons L. Lévy-Bruhl, *un univers fluide* où les choses ne sont pas durcies dans leur identité, mais participent à une grande unité cosmique en mouvement. Cette fluidité explique et rend compte de la réciprocité entre l'homme microcosme et le macrocosme. L'analogie de l'homme et du cosmos est la plaque tournante magique, où s'articulent la fluidité de l'univers et l'anthropo-cosmomorphisme.

Il a été depuis longtemps remarqué qu'animaux, plantes et choses semblent, pour les archaïques comme pour les enfants, animés de sentiments humains. A la limite, on les croit habités par des esprits, ils sont esprits eux-mêmes : autrement dit les doubles (les morts) se trouvent installés au cœur même de l'univers fluide. A un certain stade d'évolution, l'univers n'est autre qu'une innombrable peuplade d'esprits nichés au sein de toutes choses. C'est ce qu'on a appelé animisme. *Cet animisme a pour racine profonde un processus fondamental à travers lequel l'homme ressent et reconnaît la nature en se projetant en elle : l'anthropomorphisme.*

Réciproquement, l'homme archaïque est habité par la na-

ture. Ce n'est pas la présence d'un « moi » qu'il sent en lui. Son « moi », le double, est au dehors. A l'intérieur grouille le monde. Ainsi le Canaque, comme l'indique Maurice Leenhardt dans *Do Kamo*, voit la sève couler dans les veines de son bras. Le langage archaïque, les conduites, les masques, les parures, les phénomènes de possession nous montrent que les hommes, tout en se sachant hommes, se sentent habités, possédés soit par un animal, soit par une plante, de toute façon par des forces cosmiques. De même les enfants qui miment les animaux, l'orage, le vent, l'avion, *sont*, sans cesser de savoir qu'ils sont des enfants, animal, avion, vent. Le cosmomorphisme, à travers lequel l'humanité se sent nature, répond à l'anthropomorphisme à travers lequel la nature est ressentie sous des traits humains. Le monde est à l'intérieur de l'homme et l'homme est partout répandu dans le monde.

Leenhardt avait fort justement insisté sur l'importance du cosmomorphisme mais il le distinguait chronologiquement et logiquement de l'anthropomorphisme. A notre sens, on ne peut dissocier ces deux termes : c'est pourquoi nous serons contraint d'utiliser et malheureusement très souvent, le mot d'anthropo-cosmomorphisme. L'animal totem, le perroquet des Bororos par exemple, est une fixation cosmomorphique de l'homme. Celui-ci, simulateur de bonne foi (il continue par ailleurs à agir pratiquement en homme, mais fait plus que jouer, il vit son identification à l'oiseau), se croit, se sent perroquet, il le mime dans ses fêtes. En même temps, le perroquet totem est anthropomorphisé : il est l'ancêtre, il est homme. C'est donc par rapport à cet anthropo-cosmomorphisme où l'homme simultanément se sent analogue au monde et où il ressent le monde sous des instances humaines, que nous devons concevoir l'univers magique.

Le totémisme n'est qu'un stade de cristallisation d'un processus beaucoup plus général. En effet, les analogies micro-macrocosmiques découlent naturellement de l'anthropo-cosmomorphisme : l'homme cosmomorphisé est un univers miniature, miroir et résumé du monde : le monde anthropomorphisé grouille d'humanité. Au sein de l'immense parenté fluide baignent toutes choses devenues vivantes, colloïdales. Toutes les métamorphoses — c'est-à-dire les morts-renaissances — sont possibles et réelles, du microcosme au macrocosme et au sein du macrocosme lui-même...

Ainsi nous apparaît la magie : vision de la vie et vision de la mort communes à la part infantile de la vision du monde des archaïques et à la part enfantine de la vision du monde des modernes, également aux névroses et aux régressions psychologiques comme le rêve. L'on a, depuis Freud, souvent confronté la vision de l'enfant, celle du « primitif » celle du névrosé. Sans entrer dans la dispute qui s'est élevée autour du bien-fondé de cette confrontation, disons qu'il n'est pas de notre propos d'identifier le primitif, le névrosé, l'enfant, mais de reconnaître, dans ce qui leur est analogue, un système commun, que nous nommons précisément magique. *Ce système commun est déterminé par le double, les métamorphoses et l'ubiquité, la fluidité universelle, l'analogie réciproque du microcosme et du macrocosme, l'anthropo-cosmisme.*

*C'est-à-dire exactement les caractères constitutifs de l'univers du cinéma.*

Dziga Vertov, en définissant le ciné-œil, a reconnu à sa manière la double et irréductible polarité du cinéma : le charme de l'image et la métamorphose de l'univers : *la photogénie et le montage.*

## DE L'IMAGE A L'IMAGINAIRE.

Corrélativement à sa métamorphosé spatio-temporelle, le cinématographe entre dans l'univers de la fiction.

Cette évidence a toutefois besoin d'être corrigée. Nous avons déjà dit que les premiers films d'Edison, avant même ceux de Lumière, représentèrent des scènes de fantaisie, des saynètes, des spectacles de music hall. De plus, l'ère du cinématographe est aussi bien celle du music hall ou du théâtre filmé que des documents pris sur le vif. Enfin, il est concevable que, sans se transformer en cinéma, le cinématographe eut pu être utilisé pour diffuser ces œuvres d'imagination que sont les pièces de théâtre.

Réciproquement, le ciné-œil de Vertov, et tous les grands courants documentaires, de Flaherty à Grierson et Joris Ivens, nous montrent que les structures du cinéma ne sont pas nécessairement liées à la fiction. Mieux : c'est peut-être dans

des documentaires que le cinéma, utilise au maximum ses dons et manifeste ses plus profondes vertus « magiques ».

Ces réserves faites, la fiction demeure le courant dominant du cinéma ; elle se déploie avec le cinéma et le cinéma se déploie avec la fiction. Les découvertes de Méliès sont, avons-nous vu, inséparables du film fantastique. Celles de l'école de Brighton se font dans le cadre de scènes de fantaisie et également fantastiques. Dès Edison, peut-on dire, une poussée incoercible précipite l'invention nouvelle vers la fiction. En 1896-97, l'année même du baptême, le comique, l'amour, l'agression, l'histoire romancée, s'introduisent de toutes parts dans le film. L'image du cinématographe est littéralement immergée, entraînée dans un flot d'imaginaire qui ne cessera de déferler. Le cinéma est devenu synonyme de fiction. Telle est la stupéfiante évidence. Les courants et les contenus de cette fiction sont d'une telle importance que nous consacrerons une autre étude aux grands alizées de l'imaginaire.

Il est remarquable ici encore que le fantastique ait été la première, décisive et grande vague d'imaginaire à travers laquelle s'est accompli le passage du cinématographe au cinéma (Méliès et G.A. Smith). Le fantastique va certes refluer, se réduire à un genre. Mais ce reflux abandonne sur le rivage les techniques du cinéma et le dépôt imaginaire : la fiction.

Nous entrons dans le royaume de l'imaginaire quand les aspirations, les désirs, et leurs négatifs, les craintes et les terreurs, emportent et modèlent l'image pour ordonner selon leur logique les rêves, mythes, religions, croyances, littératures, précisément toutes les fictions.

Mythes et croyances, rêves et fictions, sont les bourgeoissements de la vision magique du monde. Ils mettent en action l'anthropomorphisme et le double. L'imaginaire est la pratique magique spontanée de l'esprit qui rêve.

Aussi nous voyons, ici encore, comment le cinématographe objectif et le cinéma de fiction s'opposent et se lient. L'image est le strict reflet de la réalité, son objectivité est en contradiction avec l'extravagance imaginaire. Mais en même temps déjà, ce reflet est un « double ». L'image est déjà imbibée des puissances subjectives qui vont la déplacer, la déformer, la projeter dans la fantaisie et le rêve. L'imaginaire ensorcelle l'image parce que celle-ci est déjà sorcière en puissance.

Il prolifère sur l'image comme son cancer naturel. Il va cristalliser et déployer les besoins humains, mais toujours en images. L'imaginaire est le lieu commun de l'image et de l'imagination.

Ainsi, c'est selon la même continuité que le monde des doubles s'épanouit dans celui des métamorphoses, que l'image s'exalte dans l'imaginaire, que le cinéma déploie ses propres puissances dans les techniques et la fiction du cinéma.

## REVE ET FILM.

L'image objective va désormais s'apparenter à celle du rêve — musée imaginaire de notre pensée en enfance : la magie.

Alors que les rapports entre les structures de la magie et celles du cinéma n'ont été sentis qu'intuitivement, ou allusivement, ou esthétiquement, ou fragmentairement (faute du reste d'une conception anthropologique de la magie), par contre la parenté entre l'univers du film et celui du rêve a été fréquemment perçue et analysée. Rappelons les citations de notre premier chapitre : le cinéma est rêve... C'est un rêve artificiel... N'est-ce pas aussi un rêve que le cinéma... Je vais au cinéma comme je m'endors » ... Sans cesse on utilise la formule reprise par Ilya Ehrenbourg et Hortense Powdermaker : « Usine de Rêve ». Manwell parle de « popular dream market ». Rosten dit très bien que « les faiseurs de films sont payés pour rêver leurs rêves et exploiter leurs rêveries ». Et nous tous, habitués du cinéma, avons obscurément identifié rêve et film.

« C'est en somme comme une représentation cinématographique... » Phrase que connaissent bien les psychologues et les psychanalystes lorsqu'on leur relate les visions de rêve ou de demi-sommeil. « C'était comme quelque chose que l'on voit au cinéma ». « Je ne faisais rien, je voyais comme dans un film ». Le docteur S. Lebovici note « ce lapsus fréquent pendant les séances d'analyse, nombre de sujets parlant d'un film voulant dire un rêve » (46). Les mêmes cliniciens, de

(46) Cf. LEROY, *Les Visions de demi-sommeil*, III ; MUSATTI, *Le Cinéma et la psychanalyse*, in *Revue internationale de Filmologie*, II, 6, p. 190 ; S. LEOVICI, *Psychanalyse et Cinéma*, *ibid.*, II, 5, p. 53.

plus, se trouvent amenés eux-mêmes à relever des analogies profondes entre l'univers du film et l'univers onirique. Le docteur Heuyer déclare que le délire de rêverie s'apparente à la vision cinématographique (47). Le docteur Desoille remarque que dans le rêve éveillé, il y a des scénarios (48). Dès les premiers rêves éveillés dirigés selon la méthode de Desoille, celui-ci note l'apparition de métamorphoses, de miroirs, c'est-à-dire des mêmes éléments magiques qui furent à la naissance du cinéma. Lebovici a clarifié et défini ces parentés déjà de toutes parts relevées (49), et que Jean Epstein résumait ainsi : « les procédés qu'emploie le discours du rêve et qui lui permettent sa sincérité profonde trouvent leurs analogies dans le style cinématographique » (50). Le dynamisme du film, comme celui du rêve, bouscule les cadres du temps et de l'espace. L'agrandissement ou la dilatation des objets sur l'écran correspondent aux effets macroscopiques et microscopiques du rêve. Dans le rêve et dans le film les objets apparaissent et disparaissent, la partie représente le tout (synecdoque). Le temps également se dilate, se rétrécit, se renverse. Le suspense, les poursuites éperdues et interminables, situations types du cinéma, ont un caractère de cauchemar ; bien d'autres analogies oniriques pourront être relevées ; dans le rêve comme dans le film, les images expriment un message latent qui est celui des désirs et des craintes.

Le film retrouve donc « l'image rêvée, affaiblie, rapetissée, agrandie, rapprochée, déformée, obsédante, du monde secret où nous nous retirons dans la veille comme dans le sommeil, de cette vie plus grande que la vie où dorment les crimes et les héroïsmes que nous n'accomplissons jamais, où se noient nos déceptions et où germent nos désirs les plus fous » (51).

(47) *Conférence à l'Institut de Filmologie*, 1952.

(48) DESOILLE, Le rêve éveillé et la filmologie, in *Revue de Filmologie*, n° 2, pp. 197 et suiv.

(49) Art. cit. Par ailleurs, un rapprochement intéressant est suggéré par certaines recherches psychanalytiques contemporaines. Des psychanalystes (comme B.D. Lewin en particulier) ont observé chez leurs patients que « tout rêve paraît être une projection sur un écran ». Ce phénomène a été décrit en introduisant le concept nouveau de « dream screen ». (Communication verbale de J.P. Valabrega).

(50) J. EPSTEIN : *Intelligence d'une machine*, p. 142.

(51) Jacques POISSON : Cinéma et psychanalyse, in *Cahiers du Mois*, n° 16-17, p. 176.

Le cinéma introduit l'univers du rêve au sein de l'univers cinématographique de l'état de veille. Le cinématographe est-il nié par le cinéma au sens classique du terme, c'est-à-dire aboli, ou bien au sens hégélien, c'est-à-dire dépassé mais conservé ? Et dans quelle mesure ? S'en tenir seulement à l'onirisme de cinéma, c'est ignorer ce problème dont l'élucluidation ultérieure doit nécessairement nous faire apparaître, si elle existe, la « spécificité » du cinéma.

### MUSIQUE (PRELUDE).

C'est également ignorer toute l'ampleur de l'irréalité qui s'épanouit dans le cinéma. Nos rêves, comme si une ultime pudeur réaliste les en empêchait, ne sont pas accompagnés de musique. La musique, par contre, règne dans l'univers du cinéma.

Encore qu'elle semble évidente à s'en faire oublier (52), la musique de film est sans doute l'élément le plus invraisemblable du cinéma...

Quoi de plus irréel que ces rythmes et ces mélodies toujours présentes, à la ville et à la campagne, en mer et sur terre, dans l'intimité comme en foule ?

Et pourtant la musique s'est imposée au film, en même temps que le cinéma se dégageait du cinématographe : elle est un des moments de cette transformation. Sans attendre la bande sonore, sous la pression d'une mystérieuse urgence, pianos et orchestres accompagnèrent les films muets. Est-ce pour dissimuler les ronflements de l'appareil de projection comme le veut une légende tenace ? (Un incident contingent explique toujours ce dont la logique nous échappe). Pourquoi pas d'ailleurs ? L'important est que la musique ait débordé, et de loin, ce rôle protecteur. Très tôt apparaissent

(52) Cf. à ce sujet les remarques d'E. SOURIAU, Les grands caractères de l'Univers filmique, in *Univers filmique*, pp. 22-24 : « On ne saurait, sans s'exposer à des mécomptes graves, oublier que le spectateur qui réagit d'une certaine manière à l'image, est un spectateur en même temps soumis à l'action d'une certaine musique... On a souvent le regret de lire des études filmologiques déparées et viciées par cette omission et... aussi inutilisables... qu'un cahier d'expérience où systématiquement les observations barométriques seraient négligées ».

les « incidentaux », morceaux passe-partout écrits pour accompagner le film muet, les partitions originales (53), puis les leit-motives se rapportant aux héros (54). En 1919 Giuseppe Becce pouvait rassembler en une « Kinothèque » mille morceaux classés selon l'atmosphère et les situations, matière admirable pour une sociologie des catégories de l'affectivité musicale. Avant donc même le film sonore, la musique apparaissait comme un élément-clé, c'est-à-dire un besoin du cinéma.

On pouvait peut-être penser que la musique n'était qu'un substitut aux voix et aux bruits qui manquaient au film muet. Mais, le film sonore, quoique parlant et faisant du bruit, a besoin encore, toujours, de la musique. Il vit dans la musique, baigne dans la musique. Ne parlons même pas des films opérétiques depuis le *Chemin du Paradis* jusqu'aux *Belles de Nuit*, ou de ce que Maurice Jaubert appelle la musique « réelle » du film (jazz dans une boîte de nuit, orgue dans une église). Le cinéma ne se satisfait pas de cette musique extérieure encore qu'il l'utilise abondamment. Il lui faut avant tout une musique intégrée, « mixée » au film, inhérente à lui, qui soit son bain nourricier. Le cinéma est musical, comme l'opéra, quoique le spectateur ne s'en rende nullement compte.

Rarissimes sont les films privés de musique, et il ne s'en privent que pour y substituer une symphonie des bruits, comme dans *Jetons les filets*. Pas de film sans musique, et sur 90 minutes de projection, la partition d'écran dure en moyenne de 20 à 45 minutes.

Que fait la musique dans le film ? Il n'est pas encore temps de répondre à cette question. Disons seulement ce qu'elle est : une présence affective. Les partitions passe-partout pour films muets (incidentaux) sont de véritables catalogues d'états d'âme. Scènes gaies, tristes et sentimentales en constituent les grandes catégories. Il est intéressant de remarquer que ces incidentaux ont un caractère anthropo-cosmomorphique latent : ils expriment un sentiment intérieur en même temps

(53) Celle de Saint Saens pour « *L'Assassinat du Duc de Guise* ».

(54) Cf. VAN PARYS : Le musicien, in *Le cinéma par ceux qui le font*, notamment p. 263-4. Cf. également H. SHOTHART, La musique d'écran, in *La technique du film*, p. 138-42. — Shothart expose comment il fit de la musique des Révoltés du Bounty, une partition symphonique : « le même thème accompagne chaque apparition du Bounty à la façon du leit-motiv de Wagner ».

qu'ils décrivent un spectacle naturel ; autrement dit la scène est imbibée d'émotion et l'émotion est projetée sur la scène : « *Poursuite dramatique — Désespoir — Amoroso cantabile — Visions d'horreur — Promenade champêtre* ». Ces titres sont révélateurs du complexe descriptif-affectif (micro-macrocosmique) qui régit la musique de film. Un des incidentaux les plus utilisés, *Orage*, accompagne aussi bien « l'incendie de forêt, les remous d'un cœur meurtri, la catastrophe de chemin de fer » et révèle ainsi l'équivalence anthropo-cosmomorphique du tourment et de la tourmente, de la tempête dans un crâne et de la tempête en mer, de l'orage atmosphérique et de l'orage des passions.

Il y a donc une complémentarité anthropo-cosmomorphique entre la musique (du moins la musique descriptive) et le cinéma. Cette complémentarité n'est-elle pas, aussi, parenté ? (55).

Elie Faure dit du film « c'est une musique qui nous atteint par l'intermédiaire de l'œil ». En effet le propre du cinéma est d'avoir introduit, à la place de la simple photographie animée, la fluidité, la continuité — une continuité fluide fondée sur la discontinuité des plans comme la continuité musicale est fondée sur la discontinuité des notes, une fluidité concrète construite par les moyens les plus abstraits — une temporalité qui s'accélère et ralentit, revient en arrière, une thématique, des *leit-motives* (*flash back*), etc...

Une sorte d'analogie semble présider à la fraternisation du cinéma et de la musique. Cette fraternisation va parfois même jusqu'à la confusion et la réciprocité. Cohen-Séat signale certains cas d'équivalence où « la signification littérale des images se trouve être extrêmement tenue... la sensation devient musicale à ce point que, lorsque la musique l'accompagne réellement, l'image tire réellement de la musique le meilleur de son expression, ou plutôt de sa suggestion » (56). Parmi les plus déchirantes *visions* (le mot est venu de lui-même) de cinéma qui nous hantent, il y a ces moments où un refrain évoque une image passée, sans que celle-ci soit réintroduite par un « *flash back* » ou une surimpression. L'air

(55) Cf. à ce sujet : L. LANDRY : La formation de la sensibilité. Le rôle du sujet, in *Cahiers du Mois*, n° cit., p. 40 et suiv.

(56) Op. cit., p. 130.

de *Nous irons à Suresnes* ressuscite l'image du crime autrefois commis par le légionnaire (*La Bandera*). La *Violettera* fait surgir le souvenir douloureux et radieux de l'amour, lorsque Charlot, sorti de prison, revoit soudain la petite aveugle (*Les lumières de la Ville*). La vision est devenue musique, et cette musique est devenue vision, elle tient lieu de surimpression ou de *flash back*, puisque par son seul charme elle nous ressuscite l'image souvenir... Au cours de cette alchimie, la quintessence de la musique s'identifie à la quintessence du souvenir — son caractère unique et irrémédiable, sa promesse timide d'éternité — sa magie.

Lors de projections récentes de films muets privés de musique, il nous a toujours semblé, la phase d'adaptation désagréable surmontée, percevoir par cenesthésie une sorte de musique interne, d'orchestre intérieur. Comme si, le cinéma exprimait la musique incluse, sous entendue, des choses. Comme si, au cinéma, toute chose chantait. Comme si le rôle de la musique était de souligner ce chant pour le faire affleurer à l'ouïe sensible...

Nous reviendrons encore, et nécessairement à la musique de film, qui éclaire le cinéma comme de l'intérieur... Notons, pour le moment, que le cinéma se détache du cinématographe, achève sa première révolution pour s'épanouir baigné de musique — en pleine irréalité.

### IRREALITÉ, MAGIE, SUBJECTIVITÉ.

Par delà la musique, qui n'en est qu'un aspect, c'est bien l'irréalité que le cinéma apporte, et c'est bien par l'irréalité qu'il contredit le cinématographe. Mais, nous l'avons vu, le cinématographe portait déjà en lui les gènes de cette irréalité. Le cinéma donna élan à ce qui était latent dans l'image cinématographique mère ; il fut cet élan lui-même, et du coup l'irréel s'épanouit dans le réel.

Irréel : c'est la qualification négative, vide. Il faut déceler les structures de cette irréalité, sa logique, son système. Alors apparaît, en filigrane, sous le cinéma, comme déjà sous le cinématographe mais cette fois totale, dans toute son ampleur, la vision du monde magique.

Non... Nous n'avons pas fait d'excursions hors de notre

propos. La détermination du système magique nous permet d'échapper à la vertu dormitive d'un mot devenu passe-partout. Elle nous permet de voir que le passage du cinématographe au cinéma ne s'est pas opéré par hasard. Machinalement certes, mais encore une fois, logiquement. L'« enchantement de la matière vulgaire » dont parlait Apollinaire avait commencé secrètement dans l'invisible, sous l'image objective. Méliès libéra la chrysalide. Le film fut subjugué, happé, digéré, transfiguré.

La magie est notre cadre de référence, ou plutôt, ou mieux : notre *patron-modèle*, notre *pattern*. Car, nous l'avons souvent dit, mais il faut le répéter encore, nous n'identifions nullement le cinéma à la magie : nous mettons en relief les analogies, les correspondances.

En fait, on erre du spectateur à l'image, de l'âme intérieure au fantastique extérieur. L'univers du cinéma tient génétiquement, structurellement, de la magie et n'est pas la magie, tient de l'affectivité et n'est plus la subjectivité... Musique,... Rêve,... Fiction,... Univers fluide,... Réciprocité micro-macrocosmique... Autant de termes qui conviennent chacun un peu, aucun tout à fait.

C'est un véritable flux affectif-magique qui a poussé et animé la caméra dans tous les sens, ouvert d'immenses brèches de plan à plan dans l'image objective. Il sourd et déborde, surgit et jaillit, emporte et mêle la qualité subjective du souvenir et la qualité magique du double, la durée bergsonienne et la métamorphose, l'animisme et l'état d'âme, la musique et les objets réels. Entraîné par quel besoin ?

Pour reconnaître en profondeur ce besoin, il faut aller plus profond dans les structures subjectives de la magie.

Mais à vrai dire, nous commençons déjà à nous reconnaître : si opposée lui semble-t-elle, toujours la magie nous apparaît comme l'autre pôle du sentiment subjectif, le pôle aliéné, extériorisé, solidifié, reconnaissable... Sentiment, musique, rêve, magie : il y a là quelque chose d'unique, mais à des moments de différenciation divers. N'avons-nous pas vu qu'entre les trucs les plus fantastiques de Méliès et les structures les plus élémentaires, quasi-subjectives du cinéma, il y avait toujours un rapport ?

## CHAPITRE IV

### *L'âme du cinéma*

La magie n'a pas d'essence : vérité stérile s'il s'agit simplement de remarquer que la magie est illusion. Il nous faut rechercher les processus qui donnent corps à cette illusion...

Certains d'entre eux ont été déjà entrevus ; ce sont l'anthropomorphisme et le cosmomorphisme. Ils inoculent réciproquement l'humanité dans le monde extérieur et le monde extérieur dans l'homme intérieur.

#### **LA PROJECTION-IDENTIFICATION.**

Anthropomorphisme et cosmomorphisme, si on les remonte vers leur source, nous dévoilent progressivement leur nature énergétique première : projection et identification.

La projection est un processus universel et multiforme. Nos besoins, nos aspirations, nos désirs, nos obsessions, nos craintes se projettent non seulement dans le vide en rêves et imaginations, mais sur toutes choses et tous êtres. Les relations contradictoires d'un même événement, catastrophe du Mans ou incident de la circulation, bataille de la Somme ou scène

de ménage, trahissent des déformations souvent plus inconscientes qu'intentionnelles. La critique historique ou psychologique du témoignage nous révèle que nos perceptions même les plus élémentaires, comme la perception de la taille d'autrui, sont à la fois brouillées et façonnées par nos projections (1).

Si divers toutefois qu'en soient les formes et les objets, le processus de projection peut prendre aspect d'automorphisme, d'anthropomorphisme ou de dédoublement.

Au stade auto-morphique — le seul du reste qui ait intéressé jusqu'à présent les observateurs de cinéma — nous « attribuons à une personne que nous sommes en train de juger les traits de caractère, les tendances qui nous sont propres » (2) — tout est pur aux purs, et tout est impur aux impurs.

A un autre stade apparaît l'anthropomorphisme, où nous fixons sur les choses matérielles et les êtres vivants des « traits de caractère ou des tendances » proprement humaines. A un troisième stade, purement imaginaire celui-là, nous arrivons au dédoublement, c'est-à-dire à la projection de notre propre être individuel en une vision hallucinatoire où notre spectre corporel nous apparaît. Anthropomorphisme et dédoublement sont en quelque sorte les moments où la projection passe à l'aliénation : ce sont les moments magiques. Mais déjà, comme l'a noté Fulchignoni, le dédoublement est en germe dans la projection automorphique.

Dans l'identification, le sujet, au lieu de se projeter dans le monde, absorbe le monde en lui. L'identification « incorpore l'environnement dans le soi » et l'intègre affectivement (3). L'identification à autrui peut s'achever en « possession » du sujet par la présence étrangère d'un animal, d'un sorcier, d'un dieu. L'identification au monde peut s'élargir en cosmomorphisme, où l'homme se sent et se croit microcosme. Ce dernier exemple, où s'épanouissent complémen-

(1) Cf. à ce sujet *Du témoignage* de Norton CRU, et Robert PAGÈS : Psychologie dite « projective » et aperception d'autrui, in *Bulletin de Psychologie*, 1953, VI, 7, pp. 407-19. Etc...

(2) FULCHIGNONI : Examen d'un test filmique, *Revue de Filmologie*, II, 6, p. 172.

(3) CRESSEY : The Motion Picture experience as modified by social background and personality, *American Journal of Sociology*, August 1938, p. 520.

tairement l'anthropomorphisme et le cosmomorphisme, nous révèle que la projection et l'identification se renvoient l'une l'autre au sein d'un complexe global. Déjà la plus banale « projection » sur autrui — le « je me mets à sa place » — est une identification de moi à lui qui facilite et appelle l'identification de lui à moi : il est devenu assimilable.

Il ne suffit donc pas d'isoler la projection d'une part, l'identification d'autre part, et enfin les transferts réciproques. Il faut considérer également *le complexe de projection-identification, lequel implique ces transferts.*

Le complexe de projection-identification-transfert commande tous les phénomènes psychologiques dits subjectifs, c'est-à-dire qui trahissent ou déforment la réalité objective des choses, ou bien qui se situent délibérément hors de cette réalité (états d'âme, rêveries).

Il commande également — sous sa forme anthropo-cosmomorphique — le complexe des phénomènes magiques : le double, l'analogie, la métamorphose.

Autrement dit l'état subjectif et la chose magique sont deux moments de la projection-identification. L'un est le moment naissant, flou, vaporeux, « ineffable ». L'autre le moment où l'identification est prise à la lettre, substantialisée ; où la projection aliénée, égarée, fixée, fétichisée, devient chose : on croit véritablement aux doubles, aux esprits, aux dieux, à l'envoûtement, à la possession, à la métamorphose.

Le rêve nous montre qu'il n'y a pas de solution de continuité entre la subjectivité et la magie puisqu'il est subjectif ou magique selon l'alternance du jour et de la nuit. Jusqu'au réveil ces projections d'images nous sembleront réelles. Jusqu'au sommeil nous nous rierons de leur subjectivité. Le rêve nous montre comment les processus les plus intimes peuvent s'aliéner jusqu'à la réification, et comment ces aliénations peuvent réintégrer la subjectivité. L'essence du rêve est la subjectivité. Son être est la magie. C'est qu'il est projection-identification à l'état pur.

Que nos rêves — nos états subjectifs — se détachent de nous et fassent corps avec le monde, et c'est la magie. Qu'une faille les en sépare ou qu'ils ne parviennent pas à s'y agripper, et c'est la subjectivité : l'univers magique est la vision subjective qui se croit réelle et objective. Réciproquement la vision subjective est la vision magique à l'état naissant, latent, ou

atrophie. Ce n'est que l'aliénation et la réification des processus psychiques mis en cause qui différencient la magie de la vie intérieure. L'une provoque l'autre. L'autre prolonge l'une. La magie est la concrétisation de la subjectivité. La subjectivité est la sève de la magie.

Historiquement, la magie est le premier stade, la vision chronologiquement première de l'enfant ou de l'humanité en son enfance, et dans une certaine mesure du cinéma : tout commence, toujours, par l'aliénation...

L'évolution — celle de l'individu comme celle de la race — tend à démagifier l'univers et à intérioriser la magie. Certes, il subsiste d'énormes pans de magie dans la vie publique comme dans les vies privées, agglutinés autour des tabous du sexe, de la mort, du pouvoir social. Certes sans cesse les régressions psychologiques (névroses individuelles et collectives) ressuscitent l'ancienne magie. Mais, pour l'essentiel, le double se dématérialise, se rabougrit, s'estompe, rentre dans le corps, se localise dans le cœur ou le cerveau : il devient l'âme. Les objets animistes deviennent des objets chargés d'âme. La magie n'est plus croyance prise à la lettre, elle est devenue sentiment. La conscience rationnelle et objective fait reculer la magie jusque dans sa tanière. Du même coup, s'hypertrophie la vie « intérieure » et affective. Aussi la magie correspond non seulement à la vision pré-objective du monde, mais aussi à un stade pré-subjectif de l'homme. Le dégel de la magie libère d'énormes flux d'affectivité, une inondation subjective. Le stade de l'âme, l'épanouissement affectif succède au stade magique. L'anthropo-cosmomorphisme qui n'arrive plus à s'accrocher dans le réel, bat des ailes dans l'imaginaire.

### *LA PARTICIPATION AFFECTIVE.*

Entre la magie et la subjectivité s'étend une nébuleuse incertaine, qui déborde l'homme sans pourtant s'en détacher, dont nous repérons ou désignons les manifestations avec les mots d'âme, de cœur, de sentiment. Ce magma qui tient de l'une et de l'autre n'est ni la magie, ni la subjectivité proprement dites. C'est le royaume des *projections-identifications*

*ou participations affectives.* Le terme de participation coïncide exactement, à notre sens, sur le plan mental et affectif, avec la notion de projection-identification. Aussi les emploierons-nous indifféremment.

La vie subjective, l'âme intérieure d'une part, l'aliénation, l'âme animiste d'autre part, polarisent les participations affectives, mais celles-ci peuvent englober diversement les unes et les autres. La magie ne se résorbe pas entièrement dans l'âme, avons-nous dit, et celle-ci est elle-même un résidu semi-fluide, semi-réifié de la magie.

Après le stade magique, vient le stade de l'âme. Des fragments entiers de magie subsistent, que ne dissout pas le stade de l'âme, mais qu'il intègre de façon complexe. D'autre part, l'intensité de la vie subjective ou affective ressuscite l'ancienne magie ou plutôt suscite une magie nouvelle. Un sursaut violent d'énergie, les solfatares redeviennent volcans, et projettent de la matière. Sartre a bien vu que l'émotion se convertit d'elle-même en magie. Toute exaltation, tout lyrisme, tout élan prennent dans leur jaillissement couleur anthropocosmomorphique. Comme nous le montre la poésie, le lyrisme emprunte naturellement les voies et le langage de la magie. La subjectivité extrême s'accomplit brusquement en magie extrême. De même le comble de la vision subjective est l'hallucination — son objectivation.

La zone des participations affectives est celle des projections-identifications mixtes, incertaines, ambivalentes. Elle est également celle du syncrétisme magico-subjectif. Nous avons vu que là où la magie est manifeste, la subjectivité est latente, là où la subjectivité est manifeste, la magie est latente. Dans cette zone, ni magie ni subjectivité ne sont tout à fait manifestes et latentes.

Ainsi notre vie de sentiments, de désirs et de craintes, d'amitiés, d'amour, développe toute la gamme des phénomènes de projection-identification, depuis les états d'âme ineffables jusqu'aux fétichisations magiques. Il suffit de considérer l'amour, projection-identification suprême ; nous nous identifions à l'être aimé, à ses joies et ses malheurs, ressentant ses propres sentiments ; nous nous projetons en lui, c'est-à-dire l'identifions à nous en le chérissant de surcroît de tout l'amour que nous nous portons à nous-mêmes. Ses photos, ses bibelots, ses

mouchoirs, sa maison sont tous pénétrés de sa présence. Les objets inanimés sont imprégnés de son âme et nous forcent à les aimer. La participation affective s'étend ainsi des êtres aux choses, et reconstitue des fétichisations, des vénération, des cultes. Une ambivalence dialectique lie les phénomènes du cœur et les fétichisations. L'amour en est l'exemple quotidien.

La participation affective charrie donc en elle une magie résiduelle (non encore intériorisée totalement), une magie renaissante (provoquée par l'exaltation affective), une profondeur d'âme et de vie subjective... On peut aussi la comparer à un milieu colloïdal où mille concrétions magiques se trouveraient en suspension... Ici encore il faut recourir à la notion de *complexe*.

Nous pouvons maintenant éclairer réciproquement magie, subjectivité, participation affective. Nous pouvons promener quelques lueurs dans cette énorme zone d'ombre — là où règnent les raisons que la raison ne connaît pas, là où les sciences de l'homme préfèrent encore mépriser par ignorance qu'ignorer avec dépit.

Nous pouvons maintenant ajouter à notre compréhension acquise une compréhension nouvelle de la métamorphose du cinématographe en cinéma. La magie manifeste, celle de Méliès, de G.A. Smith et de leurs imitateurs, nous apparaît non seulement comme un naïf moment d'enfance, mais aussi *comme le jaillissement premier et naturel des puissances affectives au sein de l'image objective*.

D'autre part nous pouvons maintenant démasquer la magie du cinéma, y reconnaître les ombres projetées, les hiéroglyphes de la participation affective. Mieux : les structures magiques de cet univers nous en font reconnaître sans équivoque les structures subjectives.

Elles nous indiquent que tous les phénomènes du cinéma tendent à conférer les structures de la subjectivité à l'image objective. Qu'ils mettent tous en cause les participations affectives. C'est l'ampleur de ces phénomènes qu'il convient d'évaluer, ce sont les mécanismes d'excitation qu'il convient d'analyser.

## LA PARTICIPATION CINÉMATOGRAPHIQUE.

Si sommaire et si longue à la fois soit-elle, une telle analyse était nécessaire pour éviter certaines puérités trop courantes. Les processus de projection-identification qui sont au cœur du cinéma sont évidemment au cœur de la vie. Aussi convient-il de s'épargner la joie journalière de les découvrir sur l'écran. Les commentateurs naïfs, et même un esprit aussi pénétrant que Balazs, croient que l'identification ou la projection (examinées toujours séparément du reste) sont nées avec le film. De même, sans doute, chacun croit inventer l'amour.

La projection-identification (participation affective) joue sans discontinuer dans notre vie quotidienne, privée et sociale. Déjà Gorki avait admirablement évoqué « la réalité semi-imaginaire de l'homme ». Si l'on suit Mead, Cooley, Stern, on confondrait même la participation imaginaire et la participation sociale, le spectacle et la vie. Le *role taking* et la *personation* commandent les rapports de personne à personne. Notre personnalité est de confection, *ready made*. Nous nous en habillons comme d'un vêtement et nous nous habillons d'un vêtement comme d'un rôle. Nous jouons un rôle dans la vie, non seulement pour autrui mais aussi (et surtout) pour nous-mêmes. Le costume (ce déguisement), le visage (ce masque), les propos (ces conventions), le sentiment de notre importance (cette comédie), entretiennent dans la vie courante ce spectacle donné à soi et aux autres, *c'est-à-dire les projections-identifications imaginaires*.

Dans la mesure où nous identifions les images de l'écran à la vie réelle, nos projections-identifications propres à la vie réelle se mettent en mouvement. Effectivement, dans une certaine mesure, nous allons les y retrouver, ce qui dissipe apparemment l'originalité de la projection-identification cinématographique, mais qui en fait la révèle. Car pourquoi les retrouver ? Il n'y a que des jeux d'ombre et de lumière sur l'écran ; seul un processus de *projection* peut *identifier* des ombres à des choses et des êtres réels et leur attribuer cette réalité qui leur manque si évidemment à la réflexion, quoique si peu à la vision. Un premier et élémentaire processus de projection-identification confère donc aux images cinématographiques assez de réalité pour que les projections-identifi-

cations ordinaires puissent entrer en jeu. Autrement dit un mécanisme de projection-identification est à l'origine même de la perception cinématographique. Autrement dit encore la participation subjective, au cinématographe, emprunte le chemin de la reconstitution objective. Mais nous ne sommes pas encore suffisamment armés pour aborder de front ce problème essentiel (4). Contournons-le provisoirement en nous bornant à constater que l'impression *de vie et de réalité* propre aux images cinématographiques est inséparable d'un premier élan de participation.

C'est évidemment dans la mesure où les spectateurs du cinématographe Lumière crurent à la réalité du train fonçant sur eux qu'ils s'en effrayèrent. C'est dans la mesure où ils virent des « scènes étonnantes de réalisme » qu'ils se sentirent à la fois acteurs et spectateurs. Dès la séance du 28 décembre 1895, H. de Parville note avec une simplicité définitive le phénomène de projection-identification : « on se demande si l'on est simple spectateur ou acteur de ces scènes étonnantes de réalisme ».

Cette incertitude fut, si peu que ce soit, vécue lors des premières séances : des gens s'enfuirent en criant, parce qu'un véhicule accourait vers eux ; des dames s'évanouirent. Mais ils se ressaisirent aussitôt ; le cinématographe apparaissait dans une civilisation où la conscience de l'irréalité de l'image était tellement enracinée que la vision projetée, pour réaliste qu'elle fût, ne pouvait être considérée comme *pratiquement* réelle. A la différence des archaïques qui auraient adhéré totalement à la réalité ou plutôt à la surréalité pratique de la vision (doubles), le monde évolué ne pouvait voir qu'une image dans la plus parfaite image. Il « ressentit » seulement l'« impression » de la réalité.

Aussi la « réalité » des projections cinématographiques, dans le sens pratique du terme réalité, est-elle dévaluée. Le fait que le cinéma ne soit qu'un spectacle reflète cette dévaluation. La qualité de spectacle, disons plus largement la qualité esthétique dans son sens littéral qui est le ressenti (ou l'affectivement vécu par opposition au *pratiquement vécu*) évite et émascule toutes les conséquences pratiques de la participation : il n'y a pas de risque ni d'engagement pour le

(4) Cf. chapitre V et VI.

public. Dans tout spectacle et même s'il y a risque réel pour les acteurs, le public est en principe hors de danger, hors d'atteinte. Il est hors de portée du train qui arrive sur l'écran, lequel arrive présentement, mais dans un présent lui-même hors de portée du spectateur. Quoique effrayé, celui-ci est tranquille. Le spectateur de cinématographe est non seulement pratiquement hors de l'action mais il sait que l'action, quoique réelle, se trouve *actuellement* hors de la vie pratique...

La réalité atténuée de l'image vaut mieux que pas de réalité du tout, lorsque le cinématographe offre, comme le disait Méliès, « le monde à portée de la main ». Capitales étrangères, continents inconnus et exotiques, rites et mœurs bizarres suscitent, au rabais peut-être, les participations cosmiques qu'il serait plus agréable de vivre pratiquement — en voyageant — mais qui sont pratiquement hors de portée. Même dévaluée pratiquement, la réalité atténuée de l'image vaut mieux en un sens qu'une réalité dangereuse — tempête en mer, accident d'automobile — parce qu'elle permet de goûter, modérément certes, mais inoffensivement les ivresses du risque.

Mais il y a plus, nous l'avons vu. L'image cinématographique, à qui il manque la force probatoire de la réalité pratique, détient un pouvoir affectif tel qu'elle justifie un spectacle. *A sa réalité pratique dévaluée correspond une réalité affective éventuellement accrue, ce que nous avons nommé le charme de l'image.* Les participations cosmiques au rabais et la majoration affective de l'image, mêlées, liées, s'avèrent assez puissantes pour fixer en spectacle, dès le départ, l'invention nouvelle. Le cinématographe n'est donc que spectacle, mais il est spectacle.

Le cinématographe dispose *du charme de l'image*, c'est-à-dire renouvelle ou exalte la vision des choses banales et quotidiennes. La qualité implicite du double, les pouvoirs de l'ombre, une certaine sensibilité à la fantômalité des choses, unissent leurs prestiges millénaires au sein de la majoration photogénique et appellent les projections-identifications imaginaires souvent mieux que ne le ferait la vie pratique. Les emballements provoqués par les fumées, vapeurs, vents, et les joies naïves de la reconnaissance des lieux familiers (déjà décelables dans les joies de la carte postale et de la photo).

trahissent clairement les participations qu'excite le cinématographe Lumière. Après le « Port de la Ciotat », note Sadoul, « des spectateurs évoquaient leurs excursions, disaient à leurs enfants : tu verras, c'est bien cela ». Dès les premières séances, Lumière décèle les plaisirs de l'identification et le besoin de reconnaissance ; il conseille à ses opérateurs de filmer les gens dans les rues, et même de faire semblant de tourner « pour les attirer à la représentation ».

Comme preuve de l'intensité des phénomènes cinématographiques de projection-identification nous pouvons citer l'expérience de Kuleshov, qui ne relève pas encore des techniques du cinéma. Kuleshov disposa le même gros plan « statique et complètement inexpressif » de Mosjoukine successivement devant une assiette de soupe, une femme morte, un bébé rieur ; les spectateurs « transportés par le jeu de l'artiste », le virent exprimer successivement la faim, la douleur, la douce émotion paternelle (5). Certes, il n'y a qu'une distinction de degré entre ces effets projectifs et ceux de la vie quotidienne et du théâtre : nous sommes habitués à lire la haine et l'amour dans les visages vides qui nous entourent. Mais d'autres phénomènes nous confirment que l'effet Kuleshov est particulièrement vif.

Ainsi pouvons-nous mettre déjà à l'actif du cinématographe les fausses reconnaissances où l'identification va jusqu'à l'erreur d'identité, comme lorsque le roi d'Angleterre se reconnut aux actualités de son couronnement fabriquées en studio.

Le cinématographe a déterminé un spectacle parce qu'il excitait déjà la participation. Spectacle institutionnalisé, il l'a encore plus excitée. La puissance de participation a fait boule de neige. Elle a révolutionné le cinématographe et en même temps l'a projeté vers l'imaginaire.

Dans tout spectacle, avons-nous dit, le spectateur est hors de l'action, privé de participations pratiques. Celles-ci sont, sinon totalement annihilées, du moins atrophiées et canalisées

(5) PODOVKINE décrit l'expérience dans le Montage et le son, in *Le Magasin du Spectacle*, pp. 10-11. « Les spectateurs... soulignant ses sentiments de profonde mélancolie inspirés par la soupe oubliée, étaient touchés et émus par le profond chagrin avec lequel il considérait la morte, et admiraient le sourire léger, heureux avec lequel il surveillait les jeux de la petite fille ».

en symboles d'accompagnements (applaudissements) ou de refus (sifflets) et de toutes façons impuissantes à modifier le cours interne de la représentation. Le spectateur ne passe jamais à l'acte, tout au plus à des gestes ou des signes (6).

L'absence ou l'atrophie de la participation motrice ou pratique ou active (l'un de ces adjectifs vaut plutôt que les autres selon le cas particulier) est étroitement liée à la participation psychique et affective. La participation du spectateur ne pouvant s'exprimer en acte, devient intérieure, ressentie. La kinesthésie du spectacle s'engouffre dans la coenesthésie du spectateur, c'est-à-dire dans sa subjectivité, et entraîne les projections-identifications. L'absence de participation pratique détermine donc une participation affective intense : de véritables transferts s'opèrent entre l'âme du spectateur et le spectacle de l'écran.

Corrélativement, la passivité du spectateur, son impuissance, le mettent en situation régressive. Le spectacle illustre une loi anthropologique générale : nous devenons tous sentimentaux, sensibles, larmoyants lorsque nous sommes privés de nos moyens d'actions : le SS désarmé sanglote sur ses victimes ou sur son canari, le soudard en prison devient poète. L'exemple du chirurgien qui s'évanouit devant le film d'une opération révèle bien la sentimentalité qu'excite soudain l'impotence. C'est parce qu'il se trouve hors de la vie pratique, dénué de ses pouvoirs, que le médecin ressent alors l'horreur de la chair mise à nu et torturée, *exactement comme le ferait un profane devant l'opération réelle*. En situation régressive, infantilisé comme sous l'effet d'une névrose artificielle, le spectateur voit un monde livré aux forces qui lui échappent. C'est pourquoi, au spectacle, tout passe facilement du degré affectif au degré magique. C'est du reste dans la passivité-limite — le sommeil — que s'exagèrent les projections-identifications qu'on appelle alors rêves.

Spectacle, le cinématographe Lumière excite la projection-identification. De plus, déjà, il présente une situation spectatorielle particulièrement pure du fait qu'il établit la plus grande ségrégation physique possible entre le spectateur et le spec-

(6) Quelques bonnes notions sur le spectacle par Gonzolo ANAYA, *Teoria del spettacolo drammatico*, in *Arbor*, Madrid, 1952, n° 77.

tacle : au théâtre, par exemple, la présence du spectateur peut retentir sur le jeu de l'acteur, elle participe à l'unicité d'un événement soumis aux aléas : l'acteur peut oublier son rôle ou se trouver mal. L'« ambiance » et le cérémonial ne peuvent se dissocier du caractère actuel, vécu, que prend la représentation théâtrale. Au cinématographe, l'absence physique des acteurs comme des choses rend impossibles tous les accidents physiques ; pas de cérémonial, c'est-à-dire pas de coopération pratique du spectateur au spectacle.

En se construisant lui-même, notamment en construisant ses propres salles, le cinéma a amplifié certains caractères paranoïriques favorables aux projections-identifications.

L'obscurité était un élément, non nécessaire (on le voit lors des projections publicitaires d'entr'acte) mais tonique, à la participation. L'obscurité fut organisée, isolant le spectateur, « l'empaquetant de noir » comme dit Epstein, dissolvant les résistances diurnes et accentuant toutes les fascinations de l'ombre. On a parlé d'état hypnotique, disons plutôt simili-hypnotique, puisqu'enfin le spectateur ne dort pas. Mais, s'il ne dort pas, on accorde à son fauteuil une attention dont ne bénéficient pas les autres spectacles, qui évitent un confort engourdissant (théâtre) où même le méprisent (stades) : le spectateur pourra être à demi-étendu, dans l'attitude propice à la « relaxation », favorable à la rêverie.

Le voilà donc isolé, mais au cœur d'un environnement humain, d'une grande gélatine d'âme commune, d'une participation collective, qui amplifie d'autant sa participation individuelle. Etre à la fois isolé et en groupe : deux conditions contradictoires et complémentaires favorables à la suggestion. La télévision à domicile ne bénéficie pas de cette énorme caisse de résonance ; elle s'offre dans la lumière, parmi les objets pratiques, à des individus dont le nombre arrive difficilement à former groupe (c'est pourquoi aux Etats-Unis l'on s'invite pour les *télé-parties*).

Le spectateur des « salles obscures » est, par contre, sujet passif à l'état pur. Il ne peut rien, n'a rien à donner, même ses applaudissements. Patient, il patit. Subjugué, il subit. Tout se passe très loin, hors de sa portée. En même temps et du coup, tout se passe en lui, dans sa coenesthésie psychique, si l'on peut dire. Quand les prestiges de l'ombre et du double

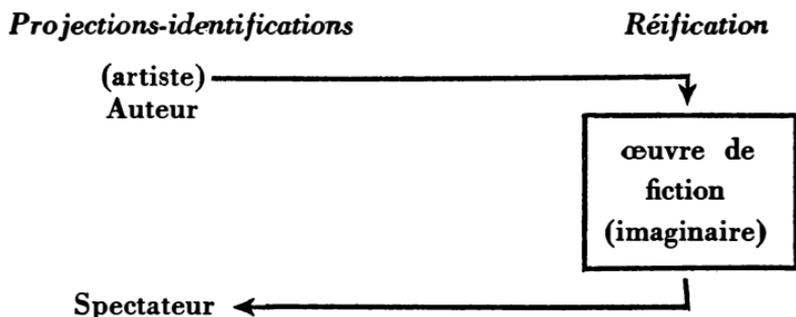
fusionnent sur un écran blanc dans une salle nocturne, pour le spectateur, enfoncé dans son alvéole, monade fermée à tout sauf à l'écran, enveloppée dans le double placenta d'une communauté anonyme et de l'obscurité, quand les canaux de l'action sont bouchés, alors s'ouvrent les écluses du mythe, du rêve, de la magie.

### IMAGINAIRE ESTHETIQUE ET PARTICIPATION.

L'irruption de l'imaginaire dans le film aurait de toutes façons entraîné, même s'il n'y avait pas eu métamorphose du cinématographe en cinéma, un accroissement des participations affectives.

L'œuvre de fiction est une pile radioactive de projections-identifications. Elle est le produit, objectivé en situations, événements, personnages, acteurs, réifié en une œuvre d'art, des « rêveries » et de la « subjectivité » de ses auteurs. Projection de projections, cristallisation d'identifications, elle se présente avec tous les caractères aliénés et concrétisés de la magie.

Mais cette œuvre est esthétique, c'est-à-dire destinée à un spectateur qui *demeure conscient de l'absence de réalité pratique de ce qui est représenté* : la cristallisation magique se reconvertit donc, pour ce spectateur, en subjectivité et sentiments, c'est-à-dire en participations affectives :



Un véritable circuit énergétique permet de réifier à haute dose des participations pour les retransmettre au public. Ainsi s'opère, au sein de l'univers esthétique, par et à travers les œuvres imaginaires, *un va et vient de reconstruction magique*

*par le sentiment, un va et vient de destruction magique par le sentiment.* On voit comment l'œuvre de fiction ressuscite la magie mais en même temps la transmute. Comment par conséquent tout ce que nous avons dit sur la magie du cinéma s'inscrit dans le cadre de la loi générale de l'esthétique.

L'imaginaire esthétique, comme tout imaginaire est le royaume des besoins et aspirations de l'homme, incarnés, mis en situation, pris en charge dans le cadre d'une fiction. Il se nourrit aux sources les plus profondes et les plus intenses de la participation affective. Par là même, il nourrit les participations affectives les plus intenses et les plus profondes.

Dans les années 1896-1914, le charme de l'image, les participations cosmiques, les conditions spectaculaires de la projection, le déferlement imaginaire s'entraînent réciproquement pour susciter et exalter la grande métamorphose qui donnera au cinématographe les structures mêmes de la participation affective.

L'image cinématographique s'était gorgée de participations affectives jusqu'à en éclater. Elle a éclaté, littéralement. Cette énorme explosion moléculaire a donné naissance au cinéma. A l'immobilité extrême du spectateur va s'ajouter désormais la mobilité extrême de l'image, pour constituer le cinéma, spectacle parmi les spectacles.

### **LES PROCESSUS D'ACCELERATION ET D'INTENSIFICATION.**

Les techniques du cinéma sont des provocations, des accélérations et des intensifications de la projection-identification.

Le cinématographe restituait le mouvement original des choses. Le cinéma apporte d'autres mouvements : mobilité de la caméra, rythme de l'action et du montage, accélération du temps, dynamisme musical. Ces mouvements, rythmes, tempos eux-mêmes s'accroissent, se conjuguent, se superposent. Tout film de cinéma, même le plus banal, est une cathédrale du mouvement. Les puissances de participation, déjà éveillées et provoquées par la situation spectaculaire, sont cravachées par les mille déploiements du mouvement. Dès lors, toutes les machinations de la kinesthésie se précipitent sur la coenesthésie. *La mobilisent.*

Presque chaque moyen de cinéma peut se ramener à une modalité du mouvement, et presque toutes les techniques du mouvement tendent à l'intensité.

La caméra en effet, que ce soit par ses mouvements propres où ceux des plans successifs, peut se permettre de ne jamais perdre de vue, de toujours cadrer et mettre en vedette l'élément émouvant. Elle peut toujours focaliser en fonction de la plus haute intensité. D'autre part ses circonvolutions, ses préhensions multiples (angles de prise de vue différents) autour du sujet, effectuent un véritable enveloppement affectif.

Conjointement aux techniques kinesthésiques et déterminées par elles, des techniques d'intensification par dilatation temporelle (ralentissement) ou spatiale (gros plan) ont été mises en œuvre. L'écrasement de la durée sur le baiser (divine « éternité de l'instant »), l'écrasement de la vision en gros plan sur ce même baiser, exercent une sorte de fascination engloutisseuse, happent et hypnotisent la participation.

Remuer et mettre à la bouche : tels sont les processus élémentaires par lesquels les enfants commencent à participer aux choses qui les entourent. Caresser et embrasser, les processus élémentaires de la participation amoureuse... Tels sont également les processus par lesquels le cinéma met en participation : enveloppements kinesthésiques et gros plans.

Complétant les artifices intensificateurs de la kinesthésie, du ralentissement et du gros plan, les techniques de la mise en scène tendent également à exalter et préfabriquer la participation du spectateur. La *photographie* exagère les ombres ou les isole pour engendrer l'angoisse. Des kilowatts de lumière électrique auréolent de spiritualité un pur visage de star. Les éclairages sont là pour diriger, orienter et canaliser l'éclairage affectif. De même, les angles de prise de vue, les cadrages, soumettent les formes au mépris ou à l'estime, à l'exaltation ou au dédain, à la passion ou au dégoût. Après qu'il ait été proposé à l'admiration par la contre-plongée, la plongée humilie le portier déchu aux lavabos, devenu le *Dernier des Hommes*. *Scander Beg*, tout en contre-plongée, nous impose la grandeur légendaire.

## TECHNIQUES D'EXCITATION DE LA PARTICIPATION AFFECTIVE

**Excitation affective déterminée par la photographie animée.**  
(cinématographe Lumière)

Image  
Ombre — Reflet — Double  
Monde à portée de la main  
Mouvement réel  
Imaginaire

**Excitation affective déterminée par les techniques du cinéma**

Mobilité de la caméra  
Succession des plans  
Persécution de l'élément émouvant  
Accélération  
*Rythmes, tempos*  
Musique  
Assimilation d'un milieu, d'une situation par préhension  
Enveloppements (mouvements et positions de la caméra)  
Ralentissement et écrasement du temps  
Fascination macroscopique (gros plan)  
éclairage { ombres  
                  { lumières  
  
angles de { plongée  
prise de vue { contre-plongée  
                  { etc...

Ainsi, les machinations de la mise en scène appellent et colorent l'émotion. Les machinations de la kinesthésie se précipitent sur la coenesthésie pour la mobiliser. Les machinations de l'intensité affective tendent à englober réciproquement le spectateur dans le film et le film dans le spectateur.

La musique de film résume à elle seule tous ces processus et ces effets. Elle est, par sa nature même, kinesthésie — matière affective en mouvement. Elle enveloppe, imbibe l'âme. Ses moments d'intensité ont une certaine équivalence avec le gros plan et y coïncident souvent. Elle détermine le ton affectif, donne le *la*, souligne d'un trait (bien gros) l'émotion et l'action. La musique de film est du reste, comme nous l'indiquait la Kinothèque de Bèze, un véritable catalogue d'états d'âme. Ainsi, à la fois kinesthésie (mouvement) et coenesthésie (subjectivité, affectivité), elle fait le joint entre le film et le spectateur, elle s'ajoute de tout son élan, elle ajoute tout son liant, ses effluves, son protoplasma sonore, à la grande participation.

La musique, disait Poudovkine, « exprime l'appréciation subjective » de l'objectivité du film (7). On peut étendre la formule à toutes les techniques du cinéma. Elles tendent non seulement à établir le contact subjectif, mais à créer un courant subjectif. « Le rythme de cet univers est un rythme psychique, calculé par rapport à notre affectivité » (8).

Ce flux d'images, de sentiments, d'émotions constitue un courant de conscience ersatz qui s'adapte et adapte à lui le dynamisme cenesthésique, affectif et mental, du spectateur. Tout se passe comme si le film déroulait une nouvelle subjectivité entraînant celle du spectateur, ou plutôt comme si deux dynamismes bergsoniens s'adaptaient et s'entraînaient l'un l'autre. Le cinéma c'est exactement cette symbiose : *un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur.*

Le film porte en lui l'équivalent d'un amorceur ou d'un déclencheur de participation qui en mime à l'avance les effets. Dans la mesure donc où il fait pour le compte du spectateur toute une partie de sa besogne psychique, il le satisfait à un

(7) PUDOVKIN : *Film Technique and Film acting*, p. 164.

(8) E. SOURIAU : *L'univers filmique*, p. 15.

minimum de frais. Il fait le travail d'une machine à sentir auxiliaire. Il motorise la participation. Il est une *machine* de projection-identification. Le propre de toute machine, sans vouloir jouer sur les mots, est de macher le travail de l'homme.

D'où la « passivité » du public de cinéma, dont nous nous garderons de gémir. Certainement, il y a passivité dans ce sens que le cinéma ouvre sans cesse les canalisations où la participation n'a qu'à s'engouffrer. Mais en fin de compte, la trombe irrigante vient du spectateur, elle est en lui. Sans elle, le film est inintelligible, incohérente succession d'images, puzzle d'ombres et de lumières... Le spectateur passif est également actif ; comme dit Francastel, il fait le film autant que ses auteurs.

Cette active passivité fait que « nous pouvons sans ennui (et même avec joie) suivre sur l'écran d'effroyables niaiseries qui n'auraient jamais supporté la lecture » (9). Non seulement le film dispose de la présence des images (ce qui ne suffit pas : les documentaires statiques ennui) mais il titille la participation au bon endroit, comme un habile acupuncteur ; l'esprit du spectateur, ainsi sollicité et actif, est entraîné dans ce dynamisme qui est aussi le sien propre (10). C'est pourquoi un critique a avoué sans ambages qu'il aurait été profondément ému au cinéma par ce même « Orvet » qu'il trouve exécrable au théâtre. C'est pourquoi l'on a pu dire : « Même dans les films les plus odieux, je sens l'hypnose ». « Le pire cinéma reste malgré tout du cinéma, c'est-à-dire quelque chose d'émouvant et d'indéfinissable » (11). Un film bête est moins bête qu'un roman bête » (Daniel Rops). Les premiers films, idiots mais merveilleux (Blaise Cendrars). Et tout le monde : « C'est idiot mais c'est marrant ». Formulé de la participation au film.

(9) Fr. et A. BERGE : *Cahiers du mois*, n° cit., p. 225.

(10) Toutes choses égales d'ailleurs et compte non tenu des *rétifs* au cinéma, dont nous examinerons le cas révélateur en une autre étude.

(11) Meyer LEVIN : *Garbo and the night watchman*, p. 124, et J.F. LAGLENNE : *Cinéma et Peinture*, in *Cahiers du Mois*, n° cit., p. 106.

## LA GAMME ANTHROPOLOGIQUE DES PROJECTIONS IDENTIFICATIONS.

Nous avons déjà recensé quelques unes des participations déjà propres au cinématographe Lumière, rappelons notamment : étonnements, vanités, craintes, plaisirs de l'auto-reconnaissance et de la reconnaissance des choses familières, effet Kuleshov.

Ajoutons maintenant les phénomènes plus particulièrement suscités et excités par le cinéma. Le premier, le plus banal et le plus remarqué est celui qu'on appelle l'« identification » à un personnage de l'écran. Ici encore nous pouvons citer des phénomènes d'identification extrême ou fausse-reconnaissance, remarquables surtout chez des archaïques, des enfants et des névrosés. Ma fille Véronique, âgée de 4 ans et demi, s'exclame en voyant le jockey nain dans *Le plus grand chapeau du monde* : « Voilà Véronique ». En 1950, nous dit M. Caffary, on projeta aux Ba-Khtyari, nomades de l'Iran, un film tourné en 1924 sur l'exode de leurs tribus (*L'Exode* de Merian C. Cooper et E. Schoedsack). Nombreux furent les spectateurs qui se reconnurent bruyamment en des adultes alors qu'il n'étaient à l'époque que des enfants. Toutefois dès le cinématographe, comme nous l'avons vu, apparaît la fausse reconnaissance.

Il est visible que le spectateur tend à s'incorporer et à incorporer à lui les personnages de l'écran en fonction des ressemblances physiques ou morales qu'il y trouve. C'est pourquoi, d'après les enquêtes de Lazarsfeld, les hommes préfèrent les héros masculins, les femmes les vedettes féminines et les gens âgés les personnages mûrs (12). Mais ceci n'est qu'un aspect des phénomènes de projection-identification — et non le plus important.

L'important en effet, c'est le mouvement de fixation de cette tendance sur des personnalités nommées *stars*. C'est la constitution dans et par le cinéma d'un système permanent de per-

(12) LAZARSFELD : Audience Research in the Movie Field, *Ann. of Ameri. Acad. Polit. Soc. Sci.*, 1947, 254, pp. 160 à 168.

sonnages à identifications (13) : le « star-system », dont nous entreprendrons l'étude ailleurs.

L'important surtout et enfin, ce sont les *projections-identifications polymorphes*.

Si la projection-identification du spectateur fait un choix sur des personnages qui lui sont assimilables parce que semblables à lui, déjà l'exemple des stars, le mot même, nous révèle les impossibles distances stellaires que peut franchir l'identification. En fait la puissance d'identification est illimitée.

Les gamins de Paris et de Rome jouent aux peaux-rouges, aux gendarmes et aux voleurs. De même que les petites filles jouent à la maman, les petits enfants à l'assassin, au cinéma les femmes sages jouent à la putain, et les doux fonctionnaires au gangster. La force de participation du cinéma peut entraîner l'identification jusqu'aux méconnus, ignorés, méprisés ou haïs de la vie quotidienne : prostituées, noirs pour les blancs, blancs pour les noirs, etc... Jean Rouch, qui a fréquenté les salles de cinéma de la Gold Coast a vu des noirs applaudir George Raft le négrier qui, pour échapper à ses poursuivants, jette à la mer sa cargaison de bois d'ébène.

Exemple exotique ? Mais je vois des pimbêches amoureuses du chemineau qu'elles flanqueraient à la porte, des industriels et généraux pleins de tendre amitié pour le vagabond dont l'existence réelle est au-dessous même de leur mépris. Regardez comme ils aiment tous Charlot, Gelsomina, el Matto, et Zampano ! Comme quoi *l'ego-involvement* est plus complexe qu'il ne paraît. Il joue, non seulement pour le héros à ma ressemblance, mais pour le héros à ma dissemblance, lui sympathique, aventurier, libre et joyeux, moi renfrogné, prisonnier, fonctionnaire. Il peut jouer aussi pour le criminel ou le hors-la-loi, quoique, sur un autre plan, la digne antipathie des honnêtes gens le réprouve lorsqu'il commet l'acte qui satisfait leurs envies profondes.

Ainsi l'identification au semblable comme l'identification à l'étranger sont toutes deux excitées par le film, et *c'est ce deuxième aspect qui tranche très nettement avec les participations de la vie réelle*. Les maudits prennent leur revan-

(13) Pour alléger, nous disons seulement tantôt « identification », tantôt « projection », selon que l'un ou l'autre terme indique l'aspect le plus apparent ou le plus important mis en cause du complexe de projection-identification, toujours sous-entendu.

che à l'écran. Ou plutôt c'est notre part maudite. Le cinéma, comme le rêve, comme l'imaginaire, réveille et révèle des identifications honteuses, secrètes...

Le caractère polymorphe de l'identification éclaire cette constatation sociologique première, encore que souvent oubliée : la diversité des films et l'éclectisme du goût chez un même public. L'*ego involvement* est aussi bien concerné par les films dits d'évasion — légendaires, exotiques, invraisemblables — que par les films réalistes. Dans un autre sens l'enthousiasme universel pour les films de cow-boys s'alliant au fait que « les westerns sont les films les plus populaires dans les Montagnes Rocheuses » (14) témoigne de la même double réalité : se fuir, se retrouver. Se retrouver pour se fuir (les habitants des Montagnes Rocheuses), se fuir pour se retrouver (le monde entier).

Enfin, la participation polymorphe dépasse le cadre des personnages. Toutes les techniques du cinéma concourent à plonger le spectateur aussi bien dans le milieu que dans l'action du film. La transformation du temps et de l'espace, les mouvements de la caméra, les changements incessants des points de vue tendent à entraîner les objets eux-mêmes dans le circuit affectif.

« Les rails du documentaire m'entrent dans la bouche » (15). « Ainsi le spectateur qui voit sur la toile quelque lointaine course d'automobiles est soudain jeté sous les roues énormes d'une des voitures, scrute le compteur de vitesse, prend en main le volant. Il devient acteur » (16). Ajoutons : il devient aussi un peu la voiture elle-même. La caméra est partout dans le bal : travellings derrière les colonnes, panoramiques, plongées, plans de musiciens, ronde autour d'un couple. Le spectateur *est* la danse, il *est* le bal, il *est* la cour. Non seulement « ce monde... est accepté comme le milieu dans lequel nous vivons momentanément, et remplace ainsi notre milieu physique réel, la salle de cinéma » (17), mais nous sommes aussi nous-mêmes ce monde, nous sommes

(14) LAZARSELD, art. cit.

(15) J. EPSTEIN : *Cinéma bonjour*, p. 14.

(16) René CLAIR : *Cinéma*, in *Cahier du mois*, n° cit., p. 15.

(17) R.C. OLFIELD : La perception visuelle des images de cinéma, in *Revue internationale de Filmologie*, n° 3-4, p. 278.

nous-mêmes ce milieu, de même que nous sommes la fusée stratosphérique, le navire qui coule...

Cette participation polymorphe que le cinéma apporte incomparablement, embrasse et unit donc non seulement *un* personnage, mais *les* personnages, mais les objets, mais les paysages, mais l'univers du film dans son ensemble. Nous participons, par delà les passions et aventures des héros, à une totalité d'êtres, choses, actions que charrie le film dans son flux. C'est dans un brassage anthropo-cosmomorphe et micro-macrocosmique que nous sommes happés.

Nous étions remontés de l'anthropo-cosmomorphisme jusqu'à la source des projections-identifications. Nous redescendons maintenant le courant et nous débouchons à nouveau sur l'animisme des objets, les visages miroirs du monde, les transferts incessants de l'homme aux choses et des choses à l'homme. *L'anthropo-cosmomorphisme est le couronnement des projections-identifications du cinéma.* Il en révèle la formidable puissance affective. Nous atteignons la magie ou plutôt nous passons par elle, transformatrice énergétique, qui nous restitue une participation accrue. C'est le phénomène propre, original, que le cinématographe Lumière était incapable de susciter si ce n'est à la périphérie des vapeurs et fumées.

### L'ÂME DU CINÉMA.

La magie s'intègre et se résorbe dans la notion plus vaste de participation affective. Celle-ci a déterminé la fixation du cinématographe en spectacle et sa métamorphose en cinéma. Elle détermine encore l'évolution du « septième art ». Elle est au cœur même de ses techniques. Autrement dit, il nous faut concevoir la participation affective *comme stade génétique et comme fondement structurel* du cinéma.

Il serait intéressant, du point de vue génétique, de suivre, à travers l'histoire des films, les participations affectives qui se libèrent progressivement de leur gangue fantastique (magique) : les fantômes deviennent des *Fantomas*, les ubiquités se muent en aventures échevelées. Le courant torrentueux s'élargit à partir de 1910 : le stade de l'âme s'épanouit.

Le stade de l'âme se dégage de lui-même avec l'utilisation

dramatique de *close up* par Griffith (1912), l'introduction du jeu hiératique japonais par Sessue Hayakawa dans *Forfaiture* (1915), l'exaltation des visages dans les films soviétiques.

Après avoir tronqué le corps et éliminé les membres inférieurs (plan américain), le cinéma muet a privilégié et magnifié le visage humain. « Sur l'écran, des têtes de deux mètres nous regardent, qui n'ont de pareilles que celles des colonnes égyptiennes ou des mosaïques du Christ Pentocrator remplissant l'abside d'une basilique byzantine » (18). Le visage accède à la dignité érotique, mystique, cosmique suprême.

Le gros plan fixe sur le visage la représentation dramatique ; il focalise sur lui tous les drames, toutes les émotions, tous les événements de la société et de la nature. Un des plus grands drames de l'histoire et de la foi se joue dans une confrontation de visages, combat d'âme, lutte de consciences contre une âme (*Jeanne d'Arc* de Dreyer).

C'est que le visage a cessé de grimacer des mimiques de sourd-muet pour désormais laisser s'engouffrer en lui les projections-identifications (Sessue Hayakawa). L'expérience de Kuleshov permet de prendre pleinement conscience du phénomène que Poudovkine et Eisenstein vont systématiquement élargir aux participations micro-macrocosmiques.

Le visage est devenu médium. Epstein disait très justement que le gros plan est « psycho-analytique ». Il nous fait redécouvrir le visage et permet de lire en lui — c'est la grande idée de Balazs dans *Der Sichtbare Mensch*. Nous y plongeons comme dans un miroir où apparaît « la racine de l'âme, son fondement » (19). La grandeur de Griffith et Poudovkine fut de révéler, quasi radiographiquement, que ce fondement était le cosmos : le visage étant miroir de l'âme, l'âme elle-même étant miroir du monde. Le gros plan voit bien plus que l'âme dans l'âme, il voit le monde à la racine de l'âme.

Richesse cosmique de la vie intérieure... Réciproquement richesse intérieure de la vie cosmique, c'est cela l'épanouissement d'âme. Et de même que les états d'âme sont des paysages, les paysages sont des états d'âme. Les réalisateurs confient aux paysages le soin d'exprimer les états d'âme : la pluie joue

(18) A. LEVINSON : Pour une poétique du film, in *Art cinématographique*, IV, p. 79.

(19) *The bottom of the Soul*, Bela BALAZS, *Theory of Film*, p. 63.

la mélancolie, la tempête le tourment. Le cinéma a son catalogue de paysages, incidentaux d'âme, ses « extérieurs » qui correspondent à autant de registres intérieurs : la comédie légère se déroule sur la Côte d'Azur, les drames de l'esseulement dans les mers du Nord.

Monde imprégné d'âme, âme imprégnée de monde : la projection-identification qui tend à l'anthropo-cosmomorphisme n'y aboutit pas littéralement, mais s'épanouit en état d'âme... L'état d'âme correspond donc à un moment de la civilisation, où celle-ci ne peut plus adhérer aux anciennes magies, mais se nourrit de leur sève au sein des participations affectives et esthétiques.

Il nous faut aussi considérer l'autre aspect de cette civilisation d'âme : l'hypertrophie, la complaisance, l'hypostase de l'âme.

Qu'est-ce que l'âme ? C'est cette zone imprécise du psychisme à l'état naissant, à l'état transformant, cette embryogénèse mentale où tout ce qui est distinct se confond, où tout ce qui est confondu est en processus de distinction, au sein de la participation subjective. Que le lecteur qui porte son âme à la boutonnière nous pardonne. L'âme ne nous est qu'une métaphore pour désigner les besoins indéterminés, les processus psychiques dans leur matérialité naissante ou leur résidualité décadente. L'homme n'a pas d'âme. Il a de l'âme...

Un moment vient où l'âme se boursoufle et se sclérose ; elle cesse d'être épanouissement pour devenir refuge. Vient le moment où l'âme est heureuse de ses propres vapeurs ; elle exagère mystiquement sa réalité qui est d'être un croisement de processus ; elle se prend pour une essence, se drape dans sa subtilité exquise, se cloture comme une propriété privée, se met en vitrine. Autrement dit, l'âme se détruit en voulant se poser en réalité autonome. Elle se dégrade en s'exagérant. Elle perd la communication avec les canaux nourriciers de l'univers. Et voici l'âme, isolée, offerte, obscène, si gélatineuse, si molle, méduse abandonnée sur la plage. Elle gémit de vivre dans un monde sans âme, alors qu'il en est noyé et, comme l'ivrogne réclame sa drogue, elle réclame naïvement du « supplément d'âme ».

Notre civilisation est à ce point barbouillée d'âme, que le spectateur, aveuglé par une sorte de membrane opaque, est

devenu incapable de *voir* le film, apte seulement à le *sentir*. C'est une expérience de grande portée que réalisa Ombredane lorsqu'ils compara les récits de noirs congolais et d'étudiants belges du même film : *la Chasse sous-marine*. Les premiers étaient purement descriptifs, précis, fourmillant en détails concrets. Comme quoi, et nous le verrons encore, la vision magique ne brouille pas la vision pratique chez les archaïques. Ceux des étudiants blancs se révélèrent d'une pauvreté de détails, d'une indigence visuelle extrême. Par contre, parsemés d'effets littéraires, généraux, vagues, et avec une tendance à relater les événements d'une façon à la fois abstraite et sentimentale, avec des considérations esthétiques, impressions subjectives, états d'âme, jugements de valeur. La civilisation d'âme intériorise la vision, devenue floue, affective, brouillée. La chasse sous-marine n'est plus une chasse concrète, mais un système de signes émotifs, un drame, une histoire, un « film ». Ce n'est pas le gibier et la technique de chasse qui nous intéressent, mais les ivresses du risque, les étonnements ou émerveillements devant l'inconnu des fonds aquatiques. On nous présente des pêches au thon, des « homme d'Aran » et des « Nanouk » du grand Nord dans leur vie pratique, mais qui éveillent en nous les grands tressaillements de l'âme. « Ce qui compte, ce n'est pas l'image ; l'image n'est que l'accessoire du film. Ce qui compte, c'est l'âme de l'image » (Abel Gance). Nous pouvons déjà sentir ici la détermination fondamentale du contexte sociologique contemporain sur notre psychisme de cinéma, c'est-à-dire notre psychisme tout court.

C'est sur le plan de la partition du film qu'on voit nettement les effets — ou méfaits, dit Jaubert — de la musique d'âme ou musique « expressive », « sorte de langage musico-cinématographique alliant les moins recommandables des recettes wagnériennes aux suavités pseudo-debussystes », qui souligne d'un gros trait l'émotion, l'action, la signification, et entraîne la participation vers le tourbillon d'âme (20).

À l'opposé, la musique décorative (celle du *Troisième homme* par exemple, ou bien la musique traditionnelle qui accompagne encore souvent le film hindou ou égyptien, plus

(20) Maurice JAUBERT : *Cahiers de l'Idhec*, n° 1, 1944 ; cf. aussi son article in *Esprit*, 1<sup>er</sup> Avril 1936, p. 114-19, n° 43.

rarement le film japonais) est réitérative, sans désordres. Elle n'épouse pas fidèlement les péripéties du récit. Elle fait contrepoint (21). Elle ordonne ce récit dans un grand rythme qui le dépasse et lui donne comme un sens supérieur ou ésotérique. Elle est comme une sorte d'ordre cosmique nécessaire au sein duquel s'intègre ou s'agite l'événement du film. Plaquée sur le film, elle surimpressionne un arrière fond épique à l'événement romantique (d'âme) (22). Quand le film est lui-même épique, alors peut s'établir un synchronisme supérieur entre séquence et musique, musique et film, comme dans la bataille sur la glace d'*Alexandre Newski*, (Eisenstein 1938).

La musique décorative tend à élargir la participation d'âme vers la participation cosmique. La musique expressive tend à diriger la participation cosmique vers l'exaltation de l'âme. Sans entrer dans le problème, notons qu'en Occident, la musique décorative se pose en réaction contre la grossièreté des effets de la musique ordinaire des films (*Troisième Homme*, *Jeux interdits*, *Touchez pas au Grisbi*). En Orient, par contre, la partition d'écran à l'occidentale s'infiltré dans le film notamment pour muer les tempêtes, incendies et remous de la nature en tumultueux états d'âme. On voit souvent deux musiques se chevaucher, l'une autochtone, l'autre d'importation, comme dans *Pamposh* (Inde 1954), *Ciel d'Enfer* (Egypte 1954). La musique occidentale règne en souveraine dans *Lettres d'Amour* (Japon 1954). Signe autant d'une correspondance troublante entre la musique romantique et le cinéma actuel que de la diffusion conquérante de la civilisation romantique d'âme propre à l'occident bourgeois.

Le cinéma a-t-il une âme, s'interrogent les philistins. Mais il n'a que ça. Il en déborde ; il en bave, dans la mesure

(21) Cf. à ce sujet, la géniale théorie d'EISENSTEIN, POUDOVKINE et ALEXANDROV sur la musique dans le film sonore, qui *savegarde* la communication micro-macrocosmique : *The Sound Film*, in *Close Up*, Londres. Octobre 1928. Les principes sont également exposés dans l'article cité de POUDOVKINE, dans l'ouvrage cité du même auteur, et dans *The Film Sense* (EISENSTEIN), pp. 69 à 112.

(22) L'opposition entre l'épique et le romantique doit être prise dans son sens brechtien, et aussi dans celui où Jean PLANIOL oppose le « monde de l'éternel retour » à celui de « l'apprenti sorcier » (*L'univers du roman policier*, Thèse dactylographiée, Ecole des Sciences Politiques, 1954).

où l'esthétique du sentiment devient l'esthétique du sentiment vague, dans la mesure où l'âme cesse d'être exaltation et épanouissement pour devenir le jardin clos des complaisances intérieures. Amour, passion, émotion, cœur : le cinéma comme notre monde en est tout visqueux et lacrymal. Que d'âme ! Que d'âme ! On comprend la réaction qui s'est dessinée contre la projection-identification grossière, l'âme dégoûlante, dans le théâtre avec Berthold Brecht, dans le film, sous des formes diverses, avec Eisenstein, Wyler, Welles, Bresson, etc...

### TECHNIQUE DE LA SATISFACTION AFFECTIVE.

A ce point gonflé et débordant d'âme, et plus largement, à ce point structuré et déterminé par la participation affective, le cinéma répond à des besoins...

Et nous sentons déjà les besoins, qui sont ceux de tout imaginaire, de toute rêverie, de toute magie, de toute esthétique ; *ceux que la vie pratique ne peut satisfaire.*

Besoin de se fuir, c'est-à-dire de se perdre dans l'ailleurs, d'oublier sa limite, de mieux participer au monde... C'est-à-dire en fin de compte, se fuir pour se retrouver. Besoin de se retrouver, d'être davantage soi-même, de se hausser à l'image de ce double que l'imaginaire projette dans mille vies étonnantes. C'est-à-dire besoin de se retrouver pour se fuir. Se fuir pour se retrouver, se retrouver pour se fuir, se retrouver ailleurs qu'en nous-mêmes, se fuir à l'intérieur de nous-mêmes...

La « spécificité » du cinéma, si l'on peut dire, est d'offrir la gamme potentiellement infinie de ces fuites et de ces retrouvailles : le monde à portée de la main, toutes les fusions cosmiques... et aussi l'exaltation chez le spectateur de son propre double incarné dans les héros de l'amour et de l'aventure.

Le cinéma s'est ouvert à toutes les participations : il s'est adapté à tous les besoins subjectifs. C'est pourquoi il est la technique idéale de la satisfaction affective selon la formule d'Anzieu, et l'est effectivement devenu à tous les niveaux de civilisation, dans toutes les sociétés.

La transformation d'une technique du réel en technique de la satisfaction affective ne mérite-t-elle pas qu'on l'étudie ?

C'est en développant la magie latente de l'image que le cinématographe s'est empli de participations jusqu'à se métamorphoser en cinéma. Le point de départ fut le *dédoublément* photographique, animé et projeté sur écran, à partir duquel démarra aussitôt un processus génétique d'excitation en chaîne. Le charme de l'image et l'image du monde à portée de la main ont déterminé un spectacle, le spectacle a excité un prodigieux déploiement imaginaire, image spectacle et imaginaire ont excité la formation de *structures* nouvelles à l'intérieur du film : le *cinéma* est le produit de ce processus. Le cinématographe suscitait la participation. Le cinéma l'excite, et les projections-identifications s'épanouissent, s'exaltent dans l'anthropo-cosmomorphisme.

Au cours de ces processus révolutionnaires, magie, subjectivité, affectivité, esthétique furent et demeurent mis en cause... C'est ici que l'analyse devient difficile. Ces notions ne sont-elles pas elles-mêmes réifiées, semi-magiques dans leur acception et leur utilisation?... Il importe absolument de comprendre que magie, affectivité, esthétique ne sont pas des essences, mais des moments, des modes du processus de participation.

Nous avons vu que la magie structure le nouvel univers affectif du cinéma, que l'affectivité détermine le nouvel univers magique. Que l'esthétique transmute magie en affectivité et affectivité en magie.

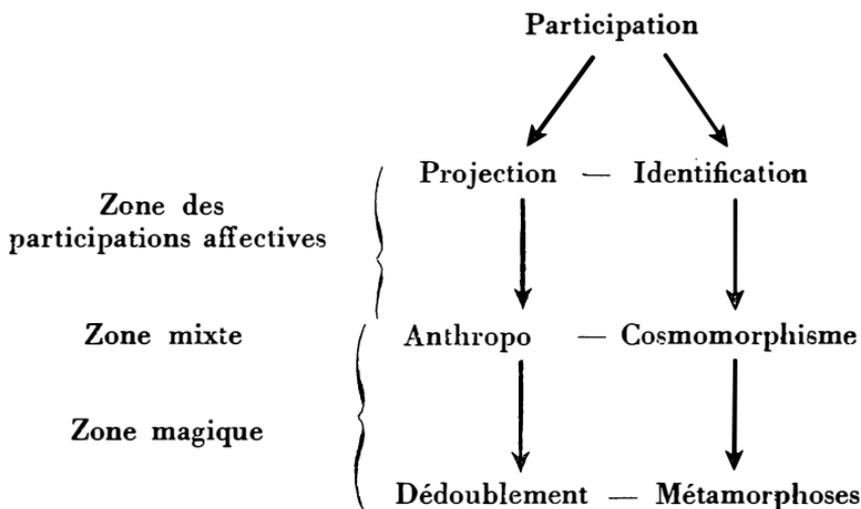
Le cinéma en même temps qu'il est magique est esthétique, en même temps qu'ils est esthétique est affectif. Chacun de ces termes renvoie à l'autre. Métamorphose machiniste du spectacle d'ombre et de lumière, le cinéma apparaît au cours d'un processus millénaire d'intériorisation de la vieille magie des origines. Sa naissance s'effectue dans une flambée magique nouvelle, mais comme ces soubresauts d'un volcanisme en voie d'assoupissement. Il faut surtout considérer ces phénomènes magiques *comme les hiéroglyphes d'un langage affectif*. La magie est le langage de l'émotion et, nous le verrons, de l'esthétique. On ne peut donc définir les concepts de magie et d'affectivité que l'un par rapport à l'autre. Le concept d'esthétique s'insère dans cette réciprocité à facettes. L'esthétique est la grande fête onirique de la participation, au stade où la civilisation a gardé sa ferveur pour l'imaginaire mais a perdu la foi en sa réalité objective.

Paul Valéry, avec un sens admirable des mots, disait : « *Mon âme vit sur la toile toute puissante et mouvementée : elle participe aux passions des fantômes qui s'y produisent* ». Ame. Participation. Fantôme. Trois mots clés, qui unissent la magie et l'affectivité dans l'acte anthropologique : la participation. Les processus de participation — dans leurs caractères propres à notre civilisation — rendent compte de l'extraordinaire genèse. Ce qu'il y a de plus subjectif — le sentiment — s'est infiltré *dans ce qu'il y a de plus objectif : une image photographique, une machine.*

Mais qu'est devenue l'objectivité ?

## TABLEAU I

## DE LA PARTICIPATION A LA MAGIE



**TABEAU II**  
**EFFETS**  
**DES PARTICIPATIONS**  
**AFFECTIVES**

Effets  
Cinématographiques  
(photogénie)

Qualité affective  
de l'image

Phénomènes atro-  
phiés de dédou-  
blement

Auto-reconnaissance (craintes, va-  
nités, plaisir).

Plaisir de la reconnaissance.  
Majoration des phénomènes fa-  
miliers.

Fausse reconnaissance.  
effet *Kuleshov*

Projection-  
Identification  
sur des individus

Individus  
Privilégiés

Individus  
Divers

Proches

Lointains

Stars

Méchants

Transferts  
Anthropo-  
Cosmomorphiques

Projections-  
Identifications  
Polymorphes

Choses, objets

Événements

Actes

Paysages

etc...

Micro-  
Macrocosmiques

## CHAPITRE V

### *La présence objective*

La vie subjective structure le cinéma et le fait dériver sous les grands alizées de l'imaginaire.

Qu'est devenue, en cours de route, *l'objectivité* d'une image qui faisait dire à H. de Parville « C'est d'une vérité extraordinaire ».

Ne faut-il pas toutefois poser la question préalable : quelle est cette objectivité, et sur quoi se fonde-t-elle ?

Pourquoi ne remarqua-t-on pas, le 28 décembre 1895, que le cinématographe était privé de son, de couleurs, de relief, etc... ? Pourquoi une réalité globale et objective fut-elle immédiatement présente sur un écran seulement balayé par un faisceau de vingt-quatre jets de poudre-aux-yeux à la seconde ? De quel principe ultime de réalité l'impalpable poussière lumineuse a-t-elle pu rester dépositaire pour se reconvertir en « vérité extraordinaire », en « scènes étonnantes de réalisme » ? Quel principe premier de reconversion objective avons-nous, spectateurs, mis en action de nous-mêmes ?

## L'OBJECTIVITE CINEMATOGRAPHIQUE.

Le premier support de réalité, ce sont *les formes*, dites réelles quoi qu'elles ne soient qu'apparentes, et qui précisément parce que fidèles aux apparences donnent l'impression de réalité. Ce sont les formes mêmes qui impressionnent l'image photographique et que celle-ci restitue au regard.

C'est pourquoi la photographie, si plate et si immobile soit-elle, apporte déjà avec elle une impression de réalité objective.

L'image du cinématographe est l'image photographique elle-même. Film est devenu le nom commun aux deux pellicules. Si la photographie, pour être aussi formellement objective, est moins réelle que le cinématographe, sans pourtant être plus irréaliste (au contraire, nous le verrons), c'est que celui-ci accroît sa réalité par le mouvement et la projection sur écran.

La projection du mouvement restitue aux êtres et aux choses leur mobilité physique et biologique. *Mais, du même coup, elle apporte beaucoup plus.*

La photographie était figée dans un éternel instant. *Le mouvement apporta la dimension du temps : le film se déroule, il dure. En même temps, les choses en mouvement réalisent l'espace qu'elles arpentent et traversent, et surtout se réalisent dans l'espace.* Comme l'a montré Michotte dans son article capital le mouvement restitue aux formes animées sur l'écran l'autonomie et la corporalité qu'elles avaient perdues (ou presque) dans l'image photographique. « L'opposition entre le mouvement de la figure et l'immobilité de l'écran agit... comme facteur de ségrégation et libère l'objet du plan dans lequel il était intégré. Il se substantialise en quelque sorte... Il devient une chose corporelle » (1). L'image mouvante s'arrache à l'écran : le mouvement accomplit sa réalité corporelle. La projection cinématographique libère l'image de la plaque et du papier photographique comme de la boîte édissonienne, lance les corps débarrassés de toutes adhérences autres que celles, impalpables, aux raies lumineuses qui traversent la salle, et accentue par là les ségrégations et substantialisations suscitées par le mouvement. Mais la projection ne fait que parachever l'œuvre du mouvement. Le mouvement est la puis-

(1) *Revue internationale de Filmologie*, art. cit., p. 257-8.

sance décisive de réalité : c'est en lui, par lui, que le temps et l'espace sont réels (2).

La conjonction de la *réalité* du mouvement et de l'*apparence* des formes entraîne le sentiment de la vie concrète et la perception de la réalité objective. Les formes fournissent leur armature objective au mouvement, et le mouvement donne corps aux formes.

Associés, ils déterminent aussitôt une vérité objective beaucoup plus vive que ne le feraient, non seulement les formes dénuées de mouvement, mais aussi le mouvement accompagnant des formes approximatives ou stylisées (dessins animés).

Cette vérité objective éveille certaines des participations affectives liées à la vie réelle : sympathies, craintes, etc... (ce que Michotte appelle « émotions réellement ressenties »), et ces participations consolident, accroissent à leur tour la vérité objective. Les choses ont du corps, donc elles existent, donc elles ont *vraiment* du corps.

D'où les premiers émois à l'arrivée du train ou du cheval au galop. La preuve venait d'être faite de l'immédiat éblouissement de réalité provoqué par le cinématographe.

Vérité objective, impression de réalité : précisons.

Cela signifie que les processus de la perception pratique ou objective jouent dans la perception des images cinématographiques. La perception pratique considère les choses fixes et constantes dans leur matérialité corporelle, c'est-à-dire irrévocablement identiques à elles-mêmes. Les choses objectives obéissent, non pas aux images rétinienne où elles apparaissent, disparaissent, grossissent et rétrécissent, non pas aux ubiquités et aux métamorphoses, mais à leur essence et leur permanence, leur propre *identité*, et nous venons de lâcher le maître mot de l'univers policé par l'homme (maître mot également de l'univers policier où l'homme muni de carte d'identité devient objet). Cette permanente identité des choses à elles-mêmes, c'est à la fois leur objectivité et leur rationalité, au sein d'un univers lui-même rationnel parce qu'*un*, identique à lui-même et constant dans ses lois.

(2) Dans le cas où le mouvement ne peut se déployer dans l'espace, les effets réalisateurs sont annulés ou atrophiés : ainsi ces courses vues de front (surtout au téléobjectif) où les chevaux semblent à la fois agités, tassés et immobiles précisément parce que le mouvement ne se déplace pas sur l'écran.

Le processus fondamental de la perception objective est celui de la loi de la constance qui ramène les formes apparentes, toujours variables selon la distance ou la position de l'observateur, à une sorte de toise moyenne qui n'est autre que leur échelle et leur forme rationnelles. La *Gestalt* nous a fait reconnaître que la dimension, la forme, l'orientation, la position des objets dans le champ visuel tendent à demeurer constantes en dépit de notre approche ou de notre éloignement, des mouvements incessants des yeux, de la rotation de la tête, des changements d'attitude du corps. « Un homme vu à dix mètres garde à nos yeux sa hauteur d'homme et la hauteur apparente que lui laisse la science, 15 cm. environ, est inconsciente » (3).

La constance opère immédiatement et inmanquablement sur les formes apparentes du monde réel. Ce sont celles que reproduit le cinématographe. C'est pourquoi elles sont aussitôt reconverties en perception objective. *C'est pourquoi même elles imposent une perception objective.*

Effectivement dès son apparition, le cinématographe répond aussitôt aux exigences essentielles de la perception pratique et la loi de la constance joue automatiquement.

Avant même le cinématographe, H. de Parville avait déjà agrandi les quelques centimètres de la minuscule image du Kinetoscope d'Edison à cette vision « standard », cette moyenne psychique qu'on appelle vision réelle : « Lavatory, le coiffeur et ses clients. On y est. C'est extraordinaire de vérité. Encore un peu et l'on entrerait se faire raser ». Le même H. de Parville — et tous les spectateurs avec lui — rétrécissait un peu plus tard à la même moyenne objective les énormes visages surgissant au premier plan (*Entrée du train en gare de la Ciotat*).

Y-a-t-il, par ailleurs, différence de microscopie à macroscopie pour le spectateur du dernier et celui du premier rang ? « Les figures de l'écran semblent avoir les dimensions de la réalité... même quand on les voit du fond de la salle » (4). Pourtant une boîte d'allumettes maintenue à bout de bras devant un œil, l'autre étant fermé, recouvre entièrement l'é-

(3) QUERCY : *Les Hallucinations*, p. 25.

(4) OLFIELD : La perception visuelle des images de télévision, in *Revue de Filmologie*, n° 3-4, p. 276.

cran pour les spectateurs du fond de la salle et, pour ceux des premiers rangs, un fragment d'écran à peine visible. Ainsi, et quoique par ailleurs la grandeur de l'image, apparente ou réelle, puisse avoir son importance, la constance objective résiste à la distance du spectateur à l'écran, comme aux dimensions de l'écran.

La photographie est beaucoup moins favorable aux rétablissements de la constance ; elle doit éviter les acromégales ou monstruosité apparentes suscitées par le rapprochement excessif d'une main, d'un pied (contre-plongée) d'une tête (plongée). Par contre les mouvements d'un membre vers l'objectif cinématographique comme les plongées ou contre-plongées sur des personnes en mouvement ne suscitent ni gêne ni déplaisir : les déformations ne sont pas, ou à peine perçues. La constance fait son office, presque comme dans la vie pratique où nous apparaît toujours la forme moyenne des personnes vues du ras du sol ou d'un point surelevé. Ses relâchement devant l'écran sont à peu près les mêmes que dans la vie pratique : du haut de l'avion, la taille apparente se substitue enfin à la taille « vraie » et nous découvrons de petits bonshommes, des maisons de poupées et des chemins de fer jouets.

C'est parce qu'au cinématographe la constance fut redresseuse sans défaillance qu'aussitôt l'on abusa de sa naïveté, en lui offrant des batailles navales tournées au bassin des Tuileries et des éruptions de Montagne Pelée au feu de bois. Ces premiers trucages étaient encore d'essence cinématographique : ils ne métamorphosaient pas l'univers objectif ; ils s'adressaient au contraire au sens de l'objectivité qui voit à leur dimension « véridique » les navires de guerre en rade de Cuba et le volcan martiniquais. Le cinéma, par la suite, sut systématiquement abuser de notre constance : les maquettes et les objets miniatures représentèrent les monuments les plus grandioses, les décors sans profondeur ouvrirent les plus lointaines perspectives.

Ainsi une perception sans défaillances confère imperturbablement à un bric à brac d'attrape-nigauds, mais fidèles toujours aux formes apparentes, la substance, le corps, l'identité rationnelle, l'objectivité pratique.

Nous retrouvons ici le paradoxe du chapitre II. Le cinématographe provoque une perception objective, mais cette per-

ception objective a pour envers, si l'on peut dire, la qualité propre au double, à l'image. Réciproquement les reflets et les ombres cinématographiques sont eux-mêmes supports de corporalisation et de réalité. L'original *réel* est perçu, mais à travers son double. En même temps donc que les participations de la vie réelle, les participations propres à la photogénie s'éveillent. Le mouvement, qui accentue la perception objective, accentue également le « charme de l'image » et anime vents et fumées d'un fantastique latent.

Ainsi un même processus est tourné doublement vers l'objectivation et la subjectivation, la projection-identification affective et la *projection* des cadres rationnels sur des formes apparentes qui vont *s'identifier* aux formes constantes de la perception objective.

C'est cette contradiction au sein d'un même processus, que le cinéma fera éclater.

## LA PERCEPTION AU CINÉMA.

Le cinéma brise le cadre spatio-temporel objectif du cinématographe. Il saisit les objets sous des angles de vue inusités, les soumet à des agrandissements prodigieux, leur fait subir des mouvements irréels.

La caméra bondit de place en place, de plan en plan, ou bien, dans un même plan, circule, avance, recule, navigue. Nous avons rattaché cette ubiquité et ce mouvement à un système d'intensification affective. *On peut aussi bien dire (et tout l'intérêt du problème est dans l'« aussi bien ») que la caméra mime les démarches de notre perception visuelle.*

Les travaux de la Gestalt ont révélé que le regard humain, dans son déchiffrement perceptif de la réalité, est toujours mobile. Comme le dit très exactement Zazzo, « la caméra... a trouvé empiriquement une mobilité qui est... celle de la vision psychologique » (5).

La mobilité de la caméra, la succession de plans partiels sur un même centre d'intérêt, mettent en œuvre un double pro-

(5) R. ZAZZO : Niveau mental et compréhension du cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie*, n° 5, p. 33.

cessus perceptif qui va du fragmentaire à la totalité, de la multiplicité à l'unicité de l'objet.

Des visions fragmentaires concourent à une perception globale : la perception pratique est une reconstitution d'ensemble à partir de signes. La perception d'un paysage ou d'un visage par exemple, est une opération de découverte et de déchiffrement partielle et saccadée — on sait que la lecture est une succession de bonds visuels de fragment à fragment de mots — d'où résulte une vision globale. La lecture d'un plan fixe sur écran s'effectue également, bien entendu, par fragments et saccades.

Mais elle s'effectue à l'intérieur d'un autre déchiffrement par fragments et saccades, mécanique celui-là, opéré par le film lui-même. Celui-ci n'est autre qu'une succession de plans partiels autour d'une situation qui n'a souvent de ce fait nul besoin de plan d'ensemble. Ainsi une séquence peut nous montrer toujours séparément trois personnages dans la cabine d'un camion, mais le spectateur les verra ensemble (6).

Irène, cinq ans, que je mène pour la deuxième fois au cinéma, perçoit une scène unique là où trois plans fragmentaires se succèdent — (I) Bing Crosby mettre des croissants au bout de sa canne — (II) Cette canne descendre par la fenêtre le long de la paroi du wagon — (III) Bob Hope, caché sous le wagon, s'en saisir (*Road to Bali*).

Les points de vue partiels sont souvent des points de vue multiples sur un même objet ou une même situation. Cette mobilité multifocale de la caméra nous entraîne vers une préhension et une assimilation objective. Un objet est objet parce qu'il est vu psychologiquement sous tous les angles. « On doit apprendre les objets, c'est-à-dire à multiplier sur eux les points de vue possibles » dit Sartre. Il nous faut « faire le tour des objets » (7). Autrement dit la perception objective est le terme, la conclusion, la globalisation de prises de vue partielles, d'images enveloppantes, comme dans ces peintures naïves ou cérébrales qui tentent de rassembler sur la toile toutes les perspectives d'un même objet. Ce processus, pour les objets familiers, est déjà pré-constitué, *ready-made*. Nous

(6) P. FRAISSE : Sur la mémoire des films, in *Revue internationale de filmologie*, 1952, n° 9, pp. 34-64.

(7) J.-P. SARTRE : *L'Imaginaire*, pp. 18-19.

reconnaissons d'un seul coup d'œil et sous un seul angle le cube parce que nous avons déjà concrétisé sa cubicité dans des expériences enveloppantes antérieures. Sinon il ne serait qu'un hexagone.

La caméra en mouvement combine et mêle les appréhensions fragmentaires et plurifocales. Elle furète, volète partout, et l'œil du spectateur reconstitue et condense. L'expérience de Fraisse, que chacun est en mesure de reconstituer par lui-même, chaque fois qu'il va au cinéma, nous montre que la vision d'un camion qui roule à toute vitesse est déterminée par de multiples plans de détail, roues, compteur, rétroviseur, pied sur accélérateur.

Nous rétablissons toujours, non seulement la constance des objets, mais celle du cadre spatio-temporel. Le spectateur reconvertit dans leur simultanéité les actions parallèles quoique présentées selon une alternance de plans successifs. Ce « *quoi-que* » est aussi un « *parce que* » : la succession et l'alternance sont les modes mêmes par lesquels nous percevons des événements simultanés, et mieux encore un événement unique.

Dans la vie réelle, le milieu spatio-temporel homogène, ses objets et ses événements sont donnés ; la perception, dans ce cadre, déchiffre par de multiples bonds, reconnaissances et enveloppements. Au cinéma c'est le travail de déchiffrage qui est préfabriqué, et, à partir de ces séries fragmentaires, la perception reconstruit l'homogène, l'objet, l'événement, le temps et l'espace. L'équation perceptive est finalement la même, seule la variable change. Cet aboutissement perceptif similaire apparaît quand on confronte les deux spectacles, si semblables et si différents, cinéma et théâtre.

Les limites de la scène du théâtre, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à une époque toute récente, forment les abcisses et les ordonnées d'un espace fixe (comme le fut celui du cinématographe Lumière). L'écran, lui, erre dans l'espace. Au théâtre le spectateur voit apparemment tout le champ spatial ; son angle de vision ne change pas ; sa distance à la scène reste constante. Mais porté par la projection-identification et quoique celle-ci soit moins violemment excitée qu'au cinéma, il est psychiquement jeté au milieu et dans le milieu de la représentation. Il détruit et reconstitue psychiquement, choisit, fait succéder ses plans particuliers au sein de la vision et du déroulement d'ensemble. Son angle de vision psychologique,

sa distance psychologique à la scène changent sans cesse. Son attention voyage comme une caméra, mobile, libre, se réglant sans cesse en quasi *close-up*, plans américains, d'ensemble, *travellings*, panoramiques (8). Du reste toute une tradition du théâtre exige que les acteurs ne demeurent jamais en place afin que leurs mouvements perpétuels ne cessent d'exciter la mobilité perceptive du spectateur et suscitent, en quelque sorte un équivalent psychique des mouvements de caméra. Inversement, la mobilité incessante de la caméra dans le film de Cocteau, *Les parents terribles*, met très précisément en œuvre les processus psychiques du spectateur de théâtre, et par là même devient du cinéma « spécifique ».

Il y a donc un cinéma secret dans le théâtre, de même qu'une grande théâtralité enveloppe tout plan de cinéma. Dans le premier cas, la vision psychologique cinématomorphise le théâtre ; dans le second cas, rationalisation et objectivation théâtralisent le cinéma. Dans le premier cas, les cadres rationnels et objectifs sont *donnés* par le théâtre (unité de lieu et de temps) ; dans le second cas, c'est la vision psychologique qui est *donnée* par le cinéma. Dans le premier cas, le petit cinéma que nous avons dans la tête se met à fonctionner tout seul ; dans le second, c'est notre petit théâtre qui déploie sa scène et son espace.

Le spectateur ignore souvent que c'est lui, et non l'image, qui apporte la vision globale. Il est par la même inconscient de ce qui différencie profondément le film de cinéma du film de cinématographe (film théâtre) : la prise en charge mécanisée des processus perceptifs. Mais il est en même temps obscurément conscient de ce qui ramène finalement cinéma et théâtre au même dénominateur : l'unité de la vision psychologique (9).

(8) Ces accommodations sont beaucoup moins aisées aux places éloignées de la scène, les visages étant à peine discernables. Aux places trop proches, c'est l'ensemble de la scène qui peut difficilement être saisi. C'est pourquoi il y a une énorme différence de prix selon les places au théâtre, alors que la tendance au cinéma est l'uniformisation des prix.

(9) Aussi les parentés profondes relevées sur le plan psychologique permettraient de rendre compte des contaminations de plus en plus accentuées qui s'effectuent entre les deux spectacles. Dès ses origines, avec le « film d'art », le cinéma est soumis à des processus de théâtralisation qui se poursuivent dans les effets qui

La perception est modelée, réglée par une vision psychologique dont la mobilité, l'indépendance par rapport à l'image rétinienne, constituent un des grands mystères de l'esprit humain, frôlé souvent par psychiatres ou psychologues, et que Farigoule, dans son mémoire sur la vision extra-rétinienne, fut un des rares à aborder.

Des processus imaginaires, de véritables hallucinations dit Quercy, sont mêlés à notre perception. Disons d'une autre façon que le dédoublement et la *vision* (au sens visionnaire du terme) sont en germe dans la perception.

La vision psychologique semble conduite par un œil qui se détacherait du corps, pédonculé, baladeur, circulant hors de son point d'attache et toutefois relié à lui. Tout se passe comme s'il y avait démarrage hors des limites de la vision oculaire, hors de notre être matériel, d'un autre nous-même, enregistreur et porteur précisément de la vision psychologique.

jouent sur la profondeur du champ, en passant par les différents types de théâtre filmé, depuis les représentations de la Comédie Française jusqu'aux *Parents Terribles*, en passant par la trilogie de Pagnol, née d'une pièce de théâtre, *Marius*, et s'achevant en film original, *César*. Réciproquement, non seulement des auteurs comme Elmer Rice, Jules Romain se sont essayés en des pièces de théâtre à style cinématographique, mais surtout la mise en scène, les éclairages, le découpage, le jeu des acteurs se sont orientés dans un sens cinématographique. Actuellement les tendances diverses de Vilar, Barrault, Serreau, Lupovici ont pour dénominateur commun une certaine vision cinématographique du spectacle. C'est très consciemment que J.M. Serreau table sur un champ psychologique nouveau du cinéma, encore que ce soit le champ de la vision psychologique, dont le cinéma nous permet de prendre conscience, et qui revient au théâtre, non pour le nier ou le dépasser, mais l'approfondir.

Cette note n'a même pas la prétention de poser la dialectique des rapports théâtre - cinéma. Il faudrait confronter la qualité dédoublante de l'image et la mise en dédoublement de l'acteur, l'absence qui est présente ici, la présence qui est absente là, il faudrait surtout examiner comment les machines et techniques du cinéma permettent à l'œil de l'esprit de larguer les amarres, naviguer à l'infini dans un temps et un espace libre. Dans et par le cinéma, l'image est désenchaînée et l'imaginaire relancé à tous les horizons de l'imagination et du réel, mais du même coup elle subit une pression plus fantastique et plus réaliste que le théâtre, lequel est toujours contraint à une stylisation soit du réalisme, soit du fantastique.

« J'ai eu soudainement l'impression que j'étais hors de mon corps » (10).

Tout se passe également comme si cet *ego alter* était doté en puissance d'un regard extérieur qui, à quelques mètres de distance, nous voit de la tête aux genoux. Cette distance de soi à soi, qui semble occultement nous accompagner, est une sorte d'auto-plan américain. On peut se demander si le plan américain n'est pas le lieu géométrique de rencontre entre la projection de notre propre altérité et l'identification avec autrui, d'où son utilisation systématique dans certains films.

On comprend maintenant que l'hallucination autoscopique et le dédoublement soient l'excès pathologique — la réification magique — d'un phénomène normal, inaperçu mais qui guide le perçu.

Entre le dédoublement des fous ou des possédés et la perception quotidienne, le rêve et le souvenir assurent la continuité. Au sein du rêve, chacun peut éprouver l'incroyable liberté d'un regard ambulant, aux angles de vue étranges, qui va jusqu'à nous contempler nous-mêmes. De même, l'image du souvenir déborde l'angle de vision qui était celui de notre œil et englobe souvent aussi notre propre personne.

Nous nous regardons et nous regardons avec des yeux apparemment dédoublés, avec en réalité des complémentarisations imaginaires et des rationalisations psychologiques.

Tout nous indique donc qu'il est un tronc commun aux phénomènes perceptifs (pratiques) et affectifs (magiques), où les uns ne se sont pas encore différenciés des autres. Le lieu commun de ces phénomènes est la vision psychologique, carrefour d'objectivations comme de subjectivations, de réel comme d'imaginaire, à partir duquel s'irradient les uns et les autres. Le processus commun est la projection-identification, mais alors que les projections-identifications affectives se laissent entraîner par les processus imaginaires, les projections-identifications objectives entraînent les processus imaginaires dans les cadres de la détermination pratique : le sujet projette les structures rationalisatrices qui identifient la chose, non à lui, mais à elle-même, c'est-à-dire à un type ou *genre*.

(10) In. MENNINGER LERCHANTAL : das Truggebilde der eigenen Gestalt, p. 190, cité par MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la perception*, p. 238.

La vision psychologique est au noëud même des processus pratiques et des processus imaginaires. Elle oriente aussi bien vers l'une et l'autre direction. Dans la perception pratique, les tendances à l'ubiquité, au dédoublement, à l'animisme sont atrophiées, étouffées, où détournées aux fins de reconnaissance objective, et l'on aboutit aux objets fixés dans leur constance, leur homogénéité, leur généralité.

Dans la vision affective les phénomènes d'objectivation sont soit brouillés, flous, soit chargés de subjectivité, véritable piles d'âme. Dans la vision magique ils sont soit atrophiés, soit submergés par les métarmorphoses, soit encore fétichisés. Dans ce dernier cas c'est l'objet lui-même, accompli et irréductible, qui renverse brusquement son objectivité au miroir de l'imaginaire : la magie kidnappe le double qui est en lui et l'emporte dans son délire.

Ainsi les mêmes processus psychiques naissants conduisent aussi bien à la vision pratique, objective, rationnelle, qu'à la vision affective, subjective, magique. Ils sont polyvalents, et cette polyvalence permet de comprendre que la vision pratique puisse être chargée de magie ou de participation, que la vision magique puisse coexister avec la vision pratique, comme chez les archaïques où cette coexistence détermine la perception elle-même. *On comprend donc, par la même occasion, que les processus fondamentaux du cinéma, qui tendent à mettre en œuvre et exciter la mobilité, la globalité, l'ubiquité de la vision psychologique, correspondent en même temps à des phénomènes de perception pratique et à des phénomènes de participation affective.*

Le cinéma est à l'image de l'une et de l'autre et par là provoque l'une et l'autre. Comme une araignée enveloppe et suce sa proie, la caméra palpe en tous les sens la cathédrale, s'y enfonce, s'y retire, s'y enroule, et y pénètre pour finalement nourrir non seulement une communication subjective, mais une connaissance pratique : la cathédrale est saisie sous ses divers aspects, divers angles : c'est un document objectif.

La mobilité de la caméra, la fragmentation en plans correspondent donc à des processus totaux, affectifs et pratiques. Ils sont totaux parce qu'encore à l'état naissant, indifférenciés. Leur tendance naturelle est de se distinguer, à la limite de s'opposer : il y a alors rupture entre la magie et la science.

Subjectivité et objectivité sont d'abord sœurs jumelles avant de devenir sœurs ennemies.

C'est sur le plan de leur continuité et de leur rupture — c'est-à-dire de leur dialectique, qu'il faut les suivre dans le cinéma.

### MOUVEMENT ET VIE.

Ici encore il faut revenir à la source, à ce qui différencie le cinématographe de la photographie, et qui différencie également le cinéma du cinématographe : réel dans le premier cas, artificiel dans le second : le *mouvement*.

Le mouvement restitue la corporalité et la vie qu'avait figée la photographie. Il apporte un irrésistible sentiment de réalité.

Et c'est parce qu'il restitue la corporalité à qui en était pourvu qu'il donne la corporalité à qui en est dépourvu. On le voit bien quand la caméra en mouvement désaplatit la toile peinte, ouvre des profondeurs dans le tableau bi-dimensionnel, dégage une autonomie des personnages. De même sous l'effet du travelling latéral, les choses se musclent de tout leur relief.

Les expériences citées par Michotte permettent d'isoler ce phénomène à l'état élémentaire, puisqu'elles concernent la chose la plus dépourvue, sinon de relief, du moins de substance : une figure géométrique. Un parallépipède, projeté sur un écran n'en est pas plus détaché que la même figure dessinée à la craie sur un tableau noir ; sitôt mis en mouvement par contre, la ségrégation s'opère aux yeux du spectateur ; le parallépipède a sa « réalité » propre, c'est-à-dire sa corporalité.

Plus généralement encore, c'est parce que le mouvement restitue la vie à qui en a qu'il donne la vie à qui n'en a pas. Il peut donc donner du corps à l'incorporel, de la réalité à l'irréalité, de la vie à l'inanimé. Mentir, illusionner ! Tel est le résultat premier de la prodigieuse vérité du mouvement. Sitôt mise en mouvement par Robertson, l'exaltante impression de réalité suscitée par la lanterne magique suscita directement une exaltation du fantastique. De même, la plus grande irréalité prend son essor avec Méliès, en fonction directe du plus grand réalisme jamais connu dans l'image.

Très justement, Caveing écrit que si « l'essence » du cinématographe est « d'être procédé de copie, ce procédé se transforma en prestidigitation. Plus en effet cette copie sera intégrale comme restitution du monde, plus elle sera libre par rapport à lui. En effet, puisque par définition elle ressemble exactement au monde sensible, *il faudra bien que le monde sensible lui ressemble exactement* : c'est ainsi que le cinéma se fait illusionniste... supprimant ce qu'il était... et le transfigurant dialectiquement » (11).

C'est parce qu'il donne *l'illusion* complète de la réalité, que l'illusion la plus complète a pu apparaître comme réalité. La réalité de la photo était moins vive, ses possibilités d'irréalité moins grandes...

Mais n'oublions pas le revers de la dialectique. Le mouvement a une double face : il n'est pas seulement puissance de réalisme corporel, mais aussi puissance affective ou *Kinesthésie*. Il est tellement lié à l'expérience biologique qu'il apporte aussi bien le sentiment intérieur de la vie que sa réalité extérieure. Pas seulement le corps, mais aussi l'âme. Pas le sentiment seul, pas la réalité seule : *le sentiment de la réalité*.

Dans et par ce sentiment de réalité, l'âme accroît d'autant la vie, donc la réalité corporelle des êtres dont le mouvement réel est restitué ; leur réalité corporelle accroît d'autant cette même vie. Les choses elles-mêmes peuvent désormais être entraînées, si elles sont mues artificiellement, dans ce circuit biologique et animiste. De même que le mouvement peut donner du corps à qui en est dépourvu, il peut insuffler de l'âme à tout ce qu'il anime. Ainsi l'enfant donne vie à tout ce qui est mouvement et âme à tout ce qui est vie. Le cinéma mettra en œuvre cette logique : le vif saisira le mort.

On conçoit que le cinéma ait exalté et privilégié le mouvement. Il gagnait à tous coups. Le mouvement est son *Mana*.

Et s'il est vrai qu'à tout prendre *Mana* signifie, comme l'indique Claude Lévi-Strauss, « truc machin », on comprend que ce soient des trucs et des machines, artifices du mouvement, qui donnent naissance au cinéma.

Tout commence avec la métamorphose de l'Opéra, qui est la prestidigitation du mouvement. Puis vient la mise en mou-

(11) M. CAVEING : Dialectique du concept du cinéma, in *Revue de Filmologie*, n° 1, p. 77 et aussi n° 3-4, p. 343.

vement de la caméra, chez Méliès, Promio, les cinéastes de Brighton qui les uns et les autres découvrent le travelling, une des inventions les plus revendiquées, parce que des plus spontanées, du cinéma. Puis ce sont les plans qui bondissent des uns aux autres. Puis le plan américain, le gros plan surtout, permettent de saisir les mouvements « imperceptibles » du visage.

Le montage enfin, qui accomplit le définitif passage du cinématographe au cinéma, introduit son rythme, son mouvement organisateur là où il n'y avait que succession de scènes, de plans, d'images. Tout est en mouvement, frémissement de feuilles, battements de cils ou éclatement d'atomes. La musique elle-même est là pour éperonner le mouvement des images. Elle agite de tous les mouvements de l'âme les images un instant figées. Et lorsque soudain musique et image s'immobilisent, c'est le moment de tension extrême du mouvement. Cette immobilité n'a de sens, de valeur, de pesanteur qu'en tant qu'attente de la porte qui va s'ouvrir, du coup de feu qui va partir, du mot de délivrance qui va jaillir.

Par le mouvement, et « en vertu de ces opérations secrètes de l'esprit grâce à quoi le réel et l'irréel se confondent », le cinéma est devenu plus réel et plus irréel que le cinématographe (12). Le mouvement est l'âme du cinéma, sa subjectivité et son objectivité. Derrière la caméra, navigatrice du temps et de l'espace, s'écarte à l'infini le double sillage de la vie et du rêve.

Le cinéma s'est débarrassé de sa toque empesée, ce « tographe » alourdissant — comme *moving pictures* est devenu *movies* — pour révéler, dans le raccourci où subsiste seule sa pure racine sémantique, son essence : *Kinemas*.

### TRIDIMENSIONNALITE DE LA MUSIQUE.

Les puissances réalistes du mouvement s'exercent même là où le mouvement peut sembler le plus fluide, subjectif, immatériel : la musique.

La partition musicale dont G. Van Parys dit qu'elle doit se

(12) P. GILSON : G. Méliès inventeur, in *Revue du Cinéma*, 15 Octobre 1929, p. 16.

faire entendre, et non écouter, ne se fait le plus souvent ni entendre, ni écouter, mais se fond dans le film. Le terme technique de mixage, masticateur et digestif, trahit le destin d'une musique qui s'amalgame aux bruits, aux paroles et plus largement au film lui-même. On ne se souvient pas, après un film, s'il y a eu ou non musique, quand il y a eu ou non musique, sauf dans les cas où on la met intentionnellement en vedette.

Où disparaît cette musique entendue mais inaperçue ? Et pourquoi, quoique disparaissant, son absence est-elle désagréablement ressentie ? Pourquoi est-elle à ce point indispensable qu'il n'est pratiquement pas de film qu'elle n'accompagne ?

« Un film muet vu sans accompagnement musical fait que le spectateur ressent un malaise », dit Balazs, et il ajoute, toujours pénétrant : « ce phénomène a une explication psychophysique : pour le film muet la musique n'est pas seulement un instrument traditionnel pour exprimer le ton affectif (*mood*), mais une sorte de troisième dimension de l'écran. La musique fait accepter l'image de l'écran comme une vraie image de la réalité vivante. La musique cesse... tout apparaît plat... Ombres privées de chair » (13).

Balazs a très bien vu que la musique est un *facteur de réalité*. Mais il n'a pas saisi que si la musique « fait accepter l'image de l'écran comme une vraie image de la réalité vivante », c'est précisément parce qu'elle est « un instrument additionnel pour exprimer le ton affectif ».

C'est parce qu'elle leur donne un supplément de vie *subjective* qu'elle fortifie la vie *réelle*, la vérité convaincante, objective, des images du film (14).

La musique, mouvement de l'âme, illustre la grande loi du mouvement. Musique et mouvement, qui sont l'âme de la participation affective, illustrent du même coup la grande loi de la participation : l'âme donne de la chair et du corps,

(13) Bela BALAZS : *Theory of Film*, p. 280.

(14) G. VAN PARYS cite une expérience souvent vécue par les musiciens, lors de la projection qui précède la sonorisation. « Dans le cas où la bande n'est pas très satisfaisante, le musicien chargé de la sonorisation se voit traité avec des égards inaccoutumés. Mcn cher ami, je ne compte plus que sur vous pour sauver le film ». Op. cit., p. 268.

la participation affective épanouir l'objectivité en présence objective.

### PETROUCHKA.

Comme le mouvement, comme la musique, la participation donne conjointement âme et réalité à tout ce qu'elle embrasse. Ce n'est pas un hasard si la musique — la subjectivité même — fait l'appoint final pour que le courant de vie réelle irrigue pleinement les images.

« L'intégration du plan dynamique de l'affectivité et des tendances à l'image visuelle contribue à créer dans la fiction cinématographique toutes les dimensions de la réalité subjective de l'état de veille » disait M. Ponzo (15). Il aurait pu ajouter : *et de la réalité objective de l'état de veille*. Au cinéma, comme dans la vie, l'une ne va pas sans l'autre. C'est que subjectivité et objectivité ne sont pas des données brutes, mais des produits de l'homme jaillis de la même source. Dans son flux en perpétuelle naissance, la projection-identification fait jaillir à la fois vie subjective et objective, l'une entraînant l'autre.

Toujours la participation a pu donner vie et âme aux statuettes, aux marionnettes, aux guignols, aux signes imprimés d'où naissent comme des ectoplasmes les héros de roman. Les statues de bois sont pour les foules pieuses plus réelles encore que ne le sont pour nous les stars du cinéma, qui nous inspirent les mêmes comportements du reste, mais atrophiés parce que notre foi s'est elle-même atrophiée dans l'esthétique. L'histoire de la marionnette Pétrouchka est l'histoire même de tous les vrais faux personnages de l'imaginaire.

Le rideau se lève. La marionnette s'agite au gré des ficelles, animée par le raclement du violon. Et soudain saisie d'amour, elle s'évade, court, parmi les spectateurs de la foire, souffre, pleure, désire et meurt. Mais ce n'est que de la paille qui sort de son ventre crevé. Et nous, qui sommes-nous ? Car telle est la question ultime que nous pose la marionnette : « si vous, spectateurs, avez cru en moi, si pour vous j'ai vécu

(15) M. PONZO : Le cinéma et les images collectives, in *Revue Internationale de Filmologie*, II, n° 6, p. 148.

avec un corps, une âme, et un cœur, comme vous, et si je meurs comme vous allez mourir, qu'êtes-vous de plus vous même ? Etes-vous de la viande ou de la paille ? Beaucoup moins que moi qui renaïs à chaque représentation, qui suis de l'autre royaume... Et vous sentez bien que mon théâtre est frère de vos autels, que moi poupée je suis frère de vos dieux, que vous êtes devant moi aux sources mêmes d'où est née votre religion ».

Quelques formes symboliques, allusives, nous suffisent pour voir vivre des spectres corporels, à la limite plus vrais que nous-mêmes. Une statue nous suffit pour voir un dieu immortel ; un pantin pour y voir l'image de notre condition.

A la limite même, la participation crée de toutes pièces son propre objet — l'hallucination est la vision subjective limite qui devient perception absolument objective. Il ne lui manque que la réalité, mais son objectivité ne lui fait pas défaut. Le double de l'hallucination est même l'objet absolu : être de raison éternellement identifié à lui-même puisqu'amortel. Le corps le plus incorruptible est celui qui vient de l'âme !

### *L'ORTHODOXIE PHOTOGRAPHIQUE.*

Mais l'hallucination, mais le double sont les objectivations extrêmes, fragiles, d'une subjectivité qui du même coup perd tout contact avec la réalité objective...

Le plus souvent, les participations subjectives de l'état de veille, livrées à elles-mêmes, secrètent incomplètement la présence objective. Dans mon rêve éveillé je parle à un interlocuteur présent mais vaporeux. Dans ma lecture, l'objectivité du Pétrouchka de roman m'apparaît au terme d'une sécrétion ectoplasmique, toujours flottante. Pour se concrétiser objectivement avec plus de précision et plus d'aisance, la participation a besoin d'un support extérieur, formes symboliques, marionnettes, dessins, statues, tableaux.

Au cinéma la pellicule fournit chimiquement, physiquement, optiquement, *les supports de l'objectivité, sans erreur ni défaillance*. L'objectivité est apportée au départ, comme un patron-modèle.

Le cinéma brise tous les cadres objectifs du cinématogra-

phe, *sauf celui-la*. La photographie sauve et maintient l'objectivité première du cinématographe. Bien plus : elle l'impose finalement au cinéma. Comme le paléontologiste qui reconstitue le mammoth avec une molaire, le spectateur, grâce aux formes apparentes maintenues et sauvées, reconstruit sans cesse le monde objectif. Imperturbablement l'orthodoxie photographique met en branle l'action de la constance, en dépit du tourbillon subjectif qui entoure, morcelle et noie l'image. Son objectivité est *le garde-fou* de l'imaginaire. Elle guide le rétablissement perceptif. Et de même que la constance a pour habitude d'ordonner spontanément les mouvements apparents, les apparitions et disparitions, les bonds et métamorphoses, les microscopies et les macroscopies de l'image rétinienne, *de même le spectateur réagit devant l'écran comme devant une rétine extérieure télé-reliée à son cerveau* : sans cesse fragments kaléidoscopiques, minuscules figurations et gigantesques visages s'engouffrent comme dans un entonnoir pour ressurgir à une toise moyenne, constante, « normale »... La « haute fidélité » photographique fait à ce point triompher l'objectivité que le spectateur demeure le plus souvent aussi inconscient des étranges phénomènes qui se déroulent sur l'écran que de ceux qui se déroulent sur sa rétine.

Du même coup, toutes les participations issues de la dissolution de l'univers cinématographique, toute la fluidité du cinéma viennent engouffrer leur plasma à l'intérieur du corset d'objectivité photographique. Dans ce sens elles apportent d'elles-mêmes un supplément d'âme et de chair comme nous l'avons vu pour la musique. L'univers magique qui ne peut se déployer librement devient présence subjective au sein de l'objectivité. La réalité qui renaît autour des formes qui, bien que brisées, n'ont pas perdu la réalité de leur apparence leur caractère de reflet objectif — est gorgée de présence. La mise en œuvre conjointe de la constance et des participations surmonte une rupture qu'elles ont elles-mêmes provoquées et font surgir un monde plus riche que le cinématographe en *présence objective*...

## CINEMA TOTAL.

Présence objective : tous les attributs de l'objectivité sont en effet présents, durant le premier quart de ce siècle, dans l'image plate, grise, muette du cinéma.

Quand il vit pour la première fois des *talkies* à Londres, Stève Passeur s'écria : « Le cinéma muet parlait ». Il ajoutait : « ou plutôt, c'est vous qui le faisiez parler en murmurant très vite et tout bas les dialogues des personnages » (16). Personne, en fait, ne « murmurait très vite et tout bas les dialogues », mais c'était bien le spectateur qui faisait parler le film. Processus d'audition muette, de visualité sonore, dont on est inconscient sur le moment même, dont on ne peut pas ne pas être inconscient car toute tentative de conscience brise le charme, c'est-à-dire nous rappelle qu'il est impossible d'entendre ce qui est muet (17). Un simple recul nous révèle toutefois que nous avons emmagasiné des souvenirs sonores. René Clair, relisant trente ans plus tard un de ses articles rédigé en 1922 (« Charles Ray, seul dans une chapelle qu'on dit hantée, essaie d'être brave, veut lire, se met à *siffler, sursaute au moindre bruit* »), remarque « que la parole et le son pouvaient être suggérés par l'image, et l'imagination du spectateur faisait le reste » (18). Il ajoute : « Cette suggestion était si efficace que plus d'une fois j'ai entendu des gens... affirmer que tel film ancien était parlant alors qu'il était muet... Ces gens croyaient avoir entendu le dialogue ». Pierre Scize : « Je pense à la *Tragédie de la mine* et m'avise soudain que c'est un film parlant » (19). Et Rivette : « Il faut être bien sourd pour ne pas avoir la mémoire obsédée par le timbre vif et clair de Lillian Gish » (20). Altman (*Le cuirassé Potemkine*) : « soudain la bâche se soulève au cri qu'on entend et qui s'enfle chaque fois : Frères ! Frères ! Frères ! » (21).

Effectivement le film muet parlait ; mieux : il était même

(16) S. PASSEUR : Notre ami Cinéma était un imbécile, in *Crapouillot*, Sept. 1929, p. 27.

(17) BALAZS méconnaît la dialectique sensorielle quand il dit : « Les personnages des films muets parlent, mais leurs paroles sont visibles, non audibles » (*Theory of Film*, p. 71).

(18) R. CLAIR : *Réflexions faites*, p. 43.

(19) In *Le cinéma par ceux qui le font*, p. 46.

(20) *Cahiers du Cinéma*, n° 31, p. 45.

(21) G. ALTMAN : *Art cinématographique*, VIII, p. 102.

capable de faire silence et c'est exagérément que Brasillach avait pu dire que le silence était le grand apport du parlant. Silence n'est pas mutisme. Il n'avait pas échappé à Balazs que le silence est une expérience de l'espace. Effectivement, et nous paraphrasons Pascal, l'espace infini est le silence infini. Ce qui est à perte de vue est à perte d'ouïe.

Le muet connaissait également d'autres silences. Souvenons-nous : regards qui ne peuvent plus s'arracher, gros plans d'objets hagards, c'est-à-dire regard ou plénitude, terreur ou extase, paroxysme ou absence d'âme. Le muet figurait donc déjà le silence, mais le sonore peut le traduire par du bruit alors que le muet traduisait le silence en silence. Le muet mettait le silence en scène. Le sonore lui donne la parole (22). Mais tout parlait déjà du temps du muet, et même, si peu que ce soit, le silence.

Quand, dans la vie pratique tout se tait, l'on a une impression de surdité si l'on doute de soi, d'irréalité si l'on doute du monde. Le cinématographe, dès son apparition, fut tacitement entendu. Déjà la participation le peuplait de bruits. Déjà la *présence objective* débordait les frontières de la seule *donnée objective* : celle des formes apparentes et du mouvement réel.

Le problème de la couleur est légèrement différent de celui du son. Nous sommes pratiquement et perceptivement beaucoup moins affectés par la destruction des couleurs que

(22) Le silence se fait en effet sentir par une suspension entre deux bruits paroxystiques, l'un entendu et l'autre attendu (craquement de porte puis avance silencieuse d'un homme armé : le silence, c'est l'attente du coup de feu) soit par des bruits spécifiques et stéréotypiques « une branche qui se casse dans une forêt silencieuse, un oiseau qui s'élance d'un coup d'ailes, une abeille qui passe en bourdonnant : voilà des situations qui nous rendront conscients d'un profond silence » dit Werner Schmalenbach (« Bruitage et dialogues » in *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 109). Le silence c'est : au loin une cloche, un craquement de semelle, un gazouillis d'oiseau. Seul en effet le bruit peut être métaphore du silence. Le cinéma nous montre que le bruit est révélateur du silence, comme du reste, réciproquement le silence est révélateur du bruit. Le muet ne disposant ni de cet instrument métaphorique, ni de bruits dont la suspension fasse peser le silence, était dans ce sens plus bruyant que le sonore, et c'est dans ce sens que Brasillach avait vu juste.

par la disparition du son. Les psychologues du premier Congrès International de Filmologie (1947) ont indiqué qu'en général notre attention accorde peu d'importance aux couleurs qui s'effacent devant la « réalisation » de l'objet (23). Le rêve, du reste, n'est que rarement colorié, sans pourtant que sa « réalité » en patisse. Aussi fut-il très aisé pour le cinéma de se passer de couleur.

Là où la couleur n'est qu'un supplément, un plaisir inessentiel à la participation comme à l'objectivité, son absence est sans doute purement et simplement ignorée ; elle n'est ni présente ni absente. Toutefois le cinéma noir et blanc peut très aisément impliquer la présence de couleurs. Là où la qualité *objective* et *affective* des objets est liée à leurs couleurs, comme la robe rouge de Bette Davis dans *l'Insoumise* (William Wyler), ces couleurs sont sans doute aussi présentes que l'étaient les sons dans le muet. Ainsi le monde du noir et blanc n'est pas décoloré mais infracoloré et partiellement doté de couleurs essentielles.

Dans le développement historique du cinéma, la couleur correspond à un besoin plus faible que celui du son, et du reste ne s'est pas encore universellement imposée. Luxe de la perception, elle demeura longtemps luxe de « super-productions ». D'autre part, les premières couleurs, criardes et fausses, contredirent l'*objectivité* chromatique et parurent moins réalistes que le noir et blanc, toujours « naturel ». Les plus discrètes, pastellisées, furent les plus favorablement accueillies.

Enfin le noir et blanc oppose sa propre résistance depuis plus de vingt ans. Il offre des possibilités qu'exclue encore partiellement la couleur. Au stade actuel, des prestiges affec-

(23) D'après les enquêtes menées sur 15.000 sujets par le Centre de Recherches de la Marine U.S., depuis 1947, (*Instructionnal Film Research Programms, Pennsylvania State College*) aucune supériorité du film en couleur du point de vue de l'efficacité pédagogique n'a pu être établie, même dans le cas où il semblait que la couleur jouât un rôle important en vue de l'effet prévu. Les recherches du « Visual Aid Department » de l'Université de Melbourne corroborent les conclusions de l'Université de Pennsylvanie. Rapport de recherches du Visual Aid Department de l'Université de Melbourne, *Congrès International de Filmologie*, Paris, Février 1955.

tifs et des pouvoirs de suggestion particuliers, un halo magique demeurent attachés aux jeux d'ombre et de lumière (24).

La couleur n'est qu'un luxe de la perception mais tout luxe, s'enracinant, devient besoin. Elle n'a pas les pouvoirs du noir et blanc, mais elle en développe d'autres. La couleur va de pair avec la sobriété et la splendeur. C'est quand elle sait à la fois être discrète et somptueuse qu'elle triomphe. Actuellement elle apprend à devenir aussi naturelle que le noir et blanc et en même temps à conquérir une efficacité esthétique ; elle sait déjà, tantôt s'effacer derrière les objets et l'action, tantôt effacer derrière elle les objets et l'action.

Aussi, si la couleur est en passe de devenir nécessaire au film, il a fallu vingt années de perfectionnement et d'insistance pour qu'elle commence à déviter le noir et blanc qui n'avait pas attendu sa venue pour instituer un univers total.

Le muet parle, le noir et blanc n'est pas privé de couleurs. De même le relief est présent sur l'écran à deux dimensions. « Il est indéniable que nous voyons le volume de ces images » (25). « Dans la vision cinématographique l'écran plat disparaît » (26). « Les tableaux (bi-dimensionnels) de nos grands artistes, vus en films, acquièrent les caractères de tridimensionnalité » (27).

Il importe de ne pas confondre corporalisation, ségrégation et tridimensionnalité qui concourent au même effet d'ensemble dit relief. Dans toute représentation figurative, il y a déjà embryon de corporalité. Aussi les peintures naïves ou archaïques qui ignorent ou méprisent la perspective (tridimensionnalité), restituent-elles une certaine corporalité. C'est en établissant la perspective que la peinture de la Renaissance restitue les dimensions et les formes apparentes (dites réelles) et par là suggère une tridimensionnalité qui accroît d'autant

(24) Comme le disait le costumier Bilinsky « le blanc dissimule les plis d'une étoffe et forme un halo sur la pellicule... Ce halo (peut servir) pour la création de costumes irréels... Le velours noir... peut être utile pour certains effets dans le domaine du *sur-naturel* » — (le costume — in *Art Cinématographique*, VI, p. 44).

(25) MICHOTTE : art. cit., p. 257.

(26) MUSATTI : Le cinéma et la psychanalyse, in *Revue de Filmologie*, II, 6, p. 186.

(27) M. PONZO : art. cit.

la corporalité. La photographie, elle, suggère automatiquement cette tridimensionnalité. C'est pourquoi notre perception photographique, plutôt que d'être choquée par les absences, s'appuie sur les signes de présence et de profondeur pour y voir des corps dans un espace.

Le mouvement cinématographique accentue la corporalisation jusqu'à la ségrégation effective en opposant très nettement l'objet en mouvement et le fond immobile. A tous les mouvements réels, le cinéma, mobilisant la caméra, ajoute la gamme infinie des mouvements artificiels, et par là apporte des corporalisations et des ségrégations accrues et nouvelles. De même que l'enfant d'abord immobile apprend le relief en marchant et touchant les choses, de même la caméra, en mobilisant le spectateur, lui découvre des effets nouveaux de voluminosité et de vide qui concourent à une impression de plus en plus vive de profondeur ou tridimensionnalité. C'est en regard du cinéma que la photo paraît plate. Et c'est là où le mouvement est le plus efficace, c'est-à-dire dans le travelling latéral, que le relief prend tout son muscle ou s'invente de toutes pièces d'un décor plat, comme on le sait depuis la première grande réussite du genre dans *Cabiria*, jusqu'à la dernière grande, le super-travelling aéronautique du Massif du Mont-Blanc en cinémascope (*Horizons nouveaux*, d'Ichac).

Ce qu'on appelle cinéma stéréoscopique, dès lors, est le cinéma qui met l'accent tonique sur les volumes et les vides : il insiste sur le relief, l'exagère. Alors qu'à des degrés croissants peinture archaïque, photo, cinéma suggèrent le relief, le cinéma en relief hypostasie cette suggestion, mais rien que cette suggestion : le système de relief joue soit sur la profondeur de l'écran, soit sur la dualité de la vision binoculaire, mais les choses qu'il montre *n'ont pas de relief* : elles demeurent toujours taches d'ombres et de lumières.

Il n'y a pas de saut décisif entre cinéma stéréoscopique et cinéma, entre cinéma et cinématographe, entre cinématographe et photo. En fait, au cours d'un même film, nous passons sans arrêt d'images quasi-photographiques (plans fixes d'objets fixes, une chaise immobile) à des images cinématographiques (plans fixes d'objets mobiles) puis de cinéma proprement dit (mobilité de la caméra). Nous ne sentons pas la différence entre les uns et les autres. Nous avons rarement

l'impression que nous perdons et regagnons du relief au cours du déroulement du film. Nous fabriquons une moyenne perceptive, un relief moyen. Ici encore notre perception tend à stabiliser, rendre constant : c'est-à-dire objectif et rationnel. La tridimensionnalité et la corporalité sont des patrons-moèles de notre perception que nous appliquons à chaque occasion favorable. Le cinéma les appelle et les met en œuvre.

De même que les êtres et les choses s'arrachent à l'écran en volume et en profondeur, de même l'image déborde le petit écran standard latéralement et en hauteur. Déjà l'écran du cinématographe, cadre fixe, n'était pas ressenti comme une prison. Le cinéma a inventé la rotation de la caméra sur elle-même (panoramique vertical ou horizontal), pour ouvrir l'espace tout entier au spectateur.

Au moment d'une grave crise de fréquentation des salles, la recherche d'un supplément de présence objective a entraîné l'extension (cinémascope, cinérama) et la voluminisation (stéréoscopie) de l'image. C'est parce qu'elles constituent deux aspects réalisateurs de la même tendance à l'émancipation de l'image hors de l'écran, qu'au même moment les deux techniques se sont affirmées et combattues jusqu'à ce que la plus économique et la plus simple ait prévalu (cinémascope). C'est pourquoi également une sorte de confusion s'est établie dans les premiers temps du cinémascope, présenté aux foules comme procédé de relief, et ressenti comme tel par de nombreux spectateurs (28).

De même que le parlant réalise la parole implicite, de même que la stéréoscopie suggère explicitement le relief implicite, de même que la couleur fait épanouir explicitement ses gammes, ses germes, et ses gemmes enfouis dans l'infra-coloral du noir et blanc, de même Cinémascope, Cinérama et autres réalisent — très partiellement du reste, presque symboliquement — un débordement spatial déjà effectué *psychiquement*.

Mais pendant trente années, une image aphone et grise a pu représenter le monde et la vie dans leur totalité concrète. Autrement dit, la vision seule — accompagnée de musique

(28) La stéréophonie qui accompagne le cinémascope prétend remédier par le truchement du son à ce relief défaillant.

vague — a pu assumer la fonction et le rôle des autres sens, reconstituer un univers multisensoriel et multidimensionnel. Actuellement encore, « qui s'aperçoit qu'il manque une dimension à la petite image photographique du film ? » Qui s'aperçoit que le film n'a pas d'odeurs ? Actuellement encore, la primitive et vieille définition du Larousse : « *vues animées* », demeure inchangée. Cette définition ne mentionne même pas que ces vues ont pu être muettes, sans couleurs, limitées dans leur champ, plates. Elle ignore que désormais la couleur, le son, le relief, l'écran large font partie du système. Le Larousse reste fidèle au sens commun qui dit « je l'ai vu de mes yeux vu » pour dire « je l'ai aussi entendu, coloru, reliefu ».

Cette présence objective totale suppose une dialectique des sens « qui se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'un interprète », et corrélativement, cette symbolique des choses « qui relie chaque qualité sensible aux autres » (29). Cela suppose, surtout, que le sens visuel est le sens prédominant, le sens impérialiste de l'homme moderne. La radio, s'adjoignant l'image, devient télévision c'est-à-dire cinéma en chambre. Le cinéma, s'adjoignant la parole, reste visuel. Et si le son ne joue toujours qu'un rôle secondaire et du reste fort peu « réaliste » (cf. chapitre suivant), c'est bien parce qu'il est déjà objectivement impliqué dans l'image visuelle (30). La dialectique visuelle du cinéma construit un monde total, objectif et concret. La radio, par la dialectique de l'ouïe, reconstruit un monde total aussi, mais flou, obscur, qu'on present plus qu'on ne sent. Et de même que l'hallucination de l'ouïe est très pauvre par rapport à celle de l'œil, de même l'hallucination radiophonique est vague à côté de celle de l'écran.

Hallucination n'est pas ici un terme déplacé, puisqu'il rend compte aussi bien de la passivité du spectateur devant sa vision que du travail fabricant de son esprit. Certes, toute perception est une hallucination correctement conduite à partir de signes. Mais au cinéma, c'est une prodigieuse reconstruction synchrétiste où viennent s'intégrer sons, voix, odeurs,

(29) MERLEAU PONTY : *Phénoménologie de la Perception*, pp. 271 et 368.

(30) Sur le rôle secondaire du son, cf. FRAISSE, art. cit., *Revue internationale de Filmologie*, n° 9, pp. 64 et suiv.

qui s'effectue à partir de la seule image visuelle, rameau de Salzbourg qui s'offre à la cristallisation objective (31).

Nous avons peut-être maintenant en mains les éléments nécessaires pour résoudre un problème esquissé dans un chapitre précédent. Les techniques du parlant, de la couleur, de l'écran panoramique (et un jour il faudra citer la stéréoscopie) ne répondaient pas à des besoins-clé du cinéma. Le spectateur les apportait en même temps que ses yeux, sa tête et son porte-monnaie. Toutefois, ils sont aujourd'hui devenus *besoins*, besoin quasi absolu désormais pour le parlant, besoin qui s'impose lentement pour la couleur, besoin qui se constitue sous nos yeux pour l'écran panoramique. Quel est donc ce besoin qui n'en est pas un, ce non-besoin devenu besoin ? Une chose est claire, d'abord, qui est la relativité des besoins humains. Nos exigences les plus élémentaires — eau, gaz, électricité — sont des luxes d'hier ou d'ailleurs. Nos luxes d'aujourd'hui vont devenir besoin de demain. De même que le coca-cola n'est nullement un besoin pour ceux qui l'ignorent, mais le devient pour ceux qui en ont pris l'habitude, de même le parlant, par exemple, est devenu besoin par habitude. A cette habitude, s'ajoute un plaisir, une facilité inconnue du muet. Le cinéma décharge l'esprit du spectateur d'une partie de sa tâche : il parle pour lui. Le parlant encourage une paresse sensorielle en suscitant une nouvelle volupté sensorielle. L'esprit est heureux, il se libère, il laisse faire l'esprit-machine à sa place. Il se laisse envoûter, subjugué, posséder. A ce plaisir s'ajoutent des richesses nouvelles. Nous l'avons indiqué pour la couleur, nous le verrons pour le parlant. Après le parlant, le muet devient vraiment muet, après la couleur, le noir et blanc devient gris, après le cinémascope l'écran traditionnel devient petit. L'esprit se met désormais en grève quand on veut le ramener à ses activités premières. Cette évolution est normale. C'est l'évolution même du cinéma : il devient sans cesse un peu plus confortable aux sens, sans pourtant que la situation du spectateur de la *Tuniqué* diffère fondamentalement de celui de *Cabiria*.

(31) Dès 1911, M. PONZO avait constaté le syncrétisme issu de l'image visuelle du cinéma. Di alcuni asservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni Cinematografiche, *Atti Accademia delle Scienze di Torino*.

En effet, non moins admirable que la dialectique qui transforme le luxe en besoin est celle, régulatrice, qui ramène l'enrichi à un état analogue à sa pauvreté première, qui était déjà richesse. Dans le film muet, le son, la couleur, le relief étaient virtuels. Dans le film parlant, en couleur, en relief, ils sont présents jusqu'à l'exagération. Or, ici comme là, il se produit une sorte d'équivalence régulatrice de la perception. Devant le film muet, la perception exagère, ou plutôt elle construit son, couleur, relief, en partant de rien. Dans le parlant, la couleur, le relief, elle atténue. Sitôt les surprises et les émerveillements passés, son, couleur, relief s'ordonnent en fonction de l'image. C'est toujours la vision qui commande. L'esprit stabilisateur produit une sorte d'équilibre où l'acquis perd sa richesse, mais ne peut se perdre qu'en suscitant le dénuement.

### *L'ÉCHEC DU CINÉMATOGRAPHE TOTAL.*

Nous pouvons expliquer maintenant, pourquoi le son, la couleur, l'écran élargi ne se diffusent universellement qu'à partir de 1925.

On ne peut plus croire qu'il a fallu attendre des découvertes techniques : ces découvertes étaient toutes présentes dès l'exposition de 1900. Allons plus loin : l'appareil des frères Lumière, lors de son apparition et encore cinq années après, n'était qu'un moment d'une série d'inventions en perpétuel devenir.

De tous les appareils rêvés, projetés et même réalisés de 1889 à 1900, celui de Lumière était sans doute le plus modeste. Edison cherchait une synthèse du phonographe et du cinématographe, c'est-à-dire, déjà, le film parlant. Grimoin-Sanson, inventeur du phototachygraphe, voulait un cinéma plus « total » encore : le cinécosmorama ! Son projecteur à deux yeux réalisait sur l'écran circulaire l'enveloppement cinématographique absolu. Le cinécosmorama ne fut pas un mythe. Une ascension et une descente en ballon furent projetées à des spectateurs saisis par le mal de mer, émerveillés. Le danger d'incendie, dit-on, condamna le premier cinécosmorama ou cinéorama qui n'eut pas de successeurs. Mais cela suffit-il pour expliquer cet échec ?

L'idée d'écran circulaire était plus que « dans l'air ». Si le colonel Moessard l'avait lancée, l'inventeur américain Chase avait fait breveter un cyclorama qui fut essayé en 1894, et Baron un appareil de projections « circulaires, animées, en couleurs et parlantes », le cinématorama (1896). Lumière lui-même avait installé dans la Galerie des machines de l'exposition 1900 un écran géant de 25 mètres de large et 15 mètres de hauteur. Dès 1898, Lauste avait fait des projections de biographe sur écran géant au Crystal Palace de Londres.

Parallèlement se concrétisaient les tendances au relief, à la couleur, au parlant. Le 3 Novembre 1900, Lumière faisait breveter « un appareil destiné à montrer des images stéréoscopiques en mouvement ». Edison avait déjà utilisé la couleur en 1894 pour le Kinétoscope (*la Danse d'Annabelle*) ; assez nombreux furent les films coloriés projetés dans les années 96-97 et par la suite (vues panoramiques du Cosmorama de Grimoin-Sanson, films de Méliès). Dès 1905, Louis Lumière trouve une solution qui pouvait être appliquée à la pellicule. Chose plus remarquable encore, non seulement la parole avait été greffée au film avec succès dans les premiers temps du cinématographe, mais elle se trouvait originellement liée à lui, ou plutôt au Kinétographe. Comme le fait remarquer Sadoul, le *premier film projeté fut parlant*. Le 6 Octobre 1889, rentrant d'un voyage en Europe, Edison se vit accueillir par l'image de Dickson qui, le saluant cérémonieusement de son chapeau haut de forme, proféra : « Bonjour, Monsieur Edison. Je suis heureux de vous voir de retour. J'espère que vous êtes satisfait du Kinéphotographe ». Le 27 Juillet 1891, c'est-à-dire quatre années avant la première représentation Lumière, Marey communiqua à l'Académie des Sciences l'invention du Phonoscope, réalisé par Demeny. Depuis, le film n'a jamais cessé de parler : il parla à l'Institut en 1899 lorsque Auguste Baron présenta son film sonore, il jacassa à l'exposition de 1900 où le phonorama, d'après l'invention de Berthon, Dussaud et Jansen, voisine avec le « phonociné-théâtre » de Clément Maurici. De 1904 à 1910, Lauste résolut totalement le problème de l'enregistrement du son sur le pellicule et à côté de l'image.

Ainsi donc le cinématographe naissant est déjà parlant, en

couleurs, en relief, sur écran géant ou circulaire (32). Il tend irrésistiblement au cinématographe total. Pourquoi donc les diverses tentatives de cinématographe total, déjà apparemment armé de pied en cap dès 1900, ne connaissent-elles point de lendemain, ne connaissent-elles à peine, actuellement, de surlendemain ? Pourquoi pendant trente années le cinéma se laisse-t-il limiter au petit écran rectangulaire, muet, blanc ou noir ?

Les techniques n'étaient-elles pas au point ? Effectivement la couleur peinte à l'origine sur chaque image dut attendre de nouvelles découvertes pour être captée par l'image elle-même, mais dès 1905, Lumière avait trouvé le procédé applicable à la pellicule. Le relief n'arrive pas encore à se débarasser, soit des lunettes, soit d'une installation trop coûteuse. Mais par contre, des procédés parlants, la projection sur écran panoramique ou circulaire étaient déjà connus, avaient déjà été expérimentés, dès les premiers balbutiements, et étaient disponibles dès les années 1900-1910.

Causes non plus seulement techniques, mais économiques alors ? Sans doute la diffusion du parlant, du grand écran, du système à projections multiples supposait des frais d'investissement trop lourds pour une industrie du cinéma naissante. Les cinécosmorama, cinématorama, phonorama, phonociné-théâtre pouvaient tout au plus être exhibés comme merveilles d'Expositions Universelles. Les humbles tournées foraines des premières années, les nickelodéons des quartiers suburbains auraient-ils pu assumer d'aussi lourdes charges ?

Il est donc vrai que de grandes difficultés techniques et économiques s'opposaient en 1900 à la généralisation d'un son qui n'était pas fixé sur pellicule, d'une couleur qui n'était que coloriage, d'un écran qui ne s'élargissait qu'aux dépens de la netteté de l'image ou qu'avec la multiplication des projecteurs. Le parlant aurait empêché la constitution du premier et nécessaire marché mondial. Le film « total » aurait alourdi et peut-être écrasé le cinéma naissant.

Si hasardeux qu'il soit de faire la part du possible, ces difficultés toutefois n'auraient pas été insurmontables pour

(32) Cf. LO DUCA, Contribution des techniques françaises au cinéma, in *Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, n° 10, p. 52, et G. SADOUL, op. cit., t. II, chap. VI, pp. 100-116, 130, etc...

la réalisation d'un besoin absolu. Et quelles qu'elles soient, ces difficultés ne constituèrent pas le véritable obstacle.

*La preuve à contrario en est fournie par le fait qu'aucun des développements comme le parlant, le relief, la couleur, le cinémascope n'a été la mise à profit immédiate d'une invention. Il a fallu attendre des crises financières. Il a fallu la crise de la Warner pour lancer définitivement le son, la grande dépression de 1929-35 pour lancer les superproductions en technicolor, la baisse de fréquentation du public et la concurrence de la télévision de 1947-53 pour lancer le cinémascope et autres procédés d'écran large. Alors, et alors seulement, grâce aux moyens publicitaires mis en jeu, un intérêt nouveau se cristallisa, se stabilisa, s'enracina, devint besoin. Ce sont des crises capitalistes qui ont intégré au cinéma le son, la couleur et le large écran (33).*

Cette explication pourrait suffire. Mais elle ne rendrait pas encore compte totalement du paradoxe. A l'exposition de 1900, c'est le cinématographe, et non le cinéma, qui tend à devenir total lorsqu'il essaie de s'adjoindre le son, la couleur, l'écran large. Toutefois ces inventions n'entrent en pratique qu'un quart de siècle plus tard, après que le cinéma se soit complètement dégagé du cinématographe. Au lieu d'être au point de départ de cette révolution, elles s'épanouissent à son terme : elles la poursuivent au lieu de la précéder. *Aussi peut-on supposer que c'est cette révolution même qui a freiné et stoppé sur place le parlant, la couleur, le relief, l'écran large dans les années 1900.*

Au moment où l'exposition de 1900 semble indiquer le début du cinématographe total, déjà, secrètement, avec Méliès, le cinéma était né. Il devait se fixer sur la machine primitive et simpliste des Lumières pendant 25 ans, le temps de s'accomplir lui-même. *Il y a sans doute corrélation fondamentale entre l'essor du cinéma et l'immobilisation de l'invention mécanique.* Le cinéma, en apportant ses participations, apportait par là même ce supplément de son, de couleur, d'espace, de volume, que les inventeurs cherchaient à greffer sur l'image

(33) Le parlant apparaît si peu comme le produit d'une nécessité interne qu'il est accueilli comme un intrus par cinéastes et esthètes ; en U.R.S.S. où ne jouaient nullement les menaces de crise et de faillite, il fallut attendre plusieurs années pour qu'il soit accepté (même phénomène actuellement avec le Cinémascope).

primitive. Sa réalité objective fut accrue par sa réalité subjective. Le cinématographe total ? Ce fut le cinéma, la présence objective...

Du même coup, les difficultés techniques et économiques furent contournées : le cinéma, fils de l'indigence, fut le cinématographe total du pauvre, des bricoleurs et des forains. Le cinéma a fait l'économie du son et de la couleur pendant trente à cinquante ans, et continue à faire l'économie du cinéma total. Le relief, c'est la musique qui l'apporte, et pour moins cher !...

Le cinéma avait même besoin, pour se réaliser dans toute sa richesse, d'étouffer dans l'œuf le cinématographe total. Il y réussit, les techniques étant encore trop rudimentaires ou coûteuses. Edison renonça à chercher le Graal cinématographique pendant que Friese Greene et Lumière s'y épuisaient. Ils tournèrent le dos au cinéma et ne le comprirent jamais. Mieux : de 1895 à 1932, Louis Lumière a véritablement inventé le cinématographe total (1895 : cinématographe, 1900 : écran géant, 1905 : couleur, 1932-34 : relief), mais personne ne s'en est jamais soucié. Le cinématographe total est demeuré et demeure comme une momie entourée de bandelettes. De temps à autre le cinéma lui arrache une de ses formules. C'est que dès 1896 l'invention s'était poursuivie, non plus dans l'art de faire des machines, mais dans l'art de s'en servir. Les manipulateurs avaient relayé les inventeurs : ils étaient devenus les créateurs.

*Et c'est lorsque la création fut accomplie qu'alors les perfectionnements sensoriels du son et de la couleur vinrent couronner l'édifice.*

Le cinéma est le produit d'une dialectique où s'opposent et se rejoignent la vérité objective de l'image et la participation subjective du spectateur. Il enrichit la seconde dans un premier stade (1900-25) mais, une fois les systèmes de participation constitués, il enrichira la première (1925-55). Cette genèse, qui n'est pas terminée, enrichit et fortifie d'autant la présence objective hors du spectateur (sur l'écran) et en lui (dans ses participations).

Présence objective... A l'image du monde réel. Mais le monde réel a sa sève, sa substance. Il n'a pas besoin de nous pour être. Nos amis et nos amours vivent hors de nous. La réalité

transcende notre subjectivité. L'objectivité du monde du cinéma a besoin de notre participation *personnelle* pour prendre corps et essence. Cette pulvéulence lumineuse sur l'écran est comme ces plasmas en poudre, qui avant d'être additionnés d'eau, ne sont que poussières.

Ce monde a besoin, pour vivre, de notre substance. Au moment de la participation, tous les personnages du film sont extérieurement déterminés, mais intérieurement libres, ils ont deux dimensions, mais intérieurement les trois : extérieurement ce sont des fantômes, intérieurement, ils vivent. C'est-à-dire qu'ils sont *extérieurement* aussi dans les trois dimensions, extérieurement corporels, extérieurement libres. Ils vivent de la vie qui nous est pompée. Il nous ont pris nos âmes et nos corps, les ont ajustés à leurs tailles et à leurs passions... C'est nous plutôt qui, dans la salle obscure sommes leurs propres fantômes, leurs ectoplasmes spectateurs. Morts provisoires, nous regardons les vivants...



## CHAPITRE VI

### *Le complexe de rêve et de réalité*

Les participations subjectives qui se fixent sur l'image objective lui donnent âme et chair : la présence objective. Toutefois, entre la destruction des cadres objectifs du cinématographe et leur rétablissement par le spectateur de cinéma, il y a un hiatus infinitésimal. A travers ce chas d'aiguille, toute la caravane magique s'est engagée, introduisant en contrebande l'opium du monde irréel.

Certes la magie ne peut se déployer librement : elle est enfermée dans le monde objectif et ne peut que l'irriguer.

Mais la contradiction est là, entre la vision par exemple du revolver chargé de menaces animistes, plus gros qu'une pièce d'artillerie, et la constance qui le rétablit à ses vingt centimètres originels, de même qu'entre la vision de visages aux dimensions d'Ile de Paques et la réduction jivaresque que leur impose notre raison. Elle se résorbe ou se surmonte dans la présence objective, mais n'est pas volatilisée. La constance violée par les métamorphoses, l'identité rationnelle violée par le double se sont refermées mais elles ont été violées. Du reste, chez le spectateur naïf, il arrive que l'univers oni-

rique souterrain submerge soudain l'univers objectif : les bâtiments s'enfuient ou s'enfoncent dans le sol (1), l'énorme insecte en gros plan n'est pas identifié à la mouche tsé-tsé, le couteau que le forgeron congolais reproduit à l'image de scènes tournées en plans rapprochés est plus grand que le couteau réel (Ombredane). Cas limites, mais qui nous révèlent que les apparences fermentent sous l'évidence rationnelle, que la magie du cinéma bouillonne sous la rigidité perceptive. L'univers objectif, s'il se surimpressionne à l'univers onirique jusqu'à l'effacer presque, non seulement en subit la radioactivité, mais ne l'annule pas totalement. La symbiose n'a pas aboli la dualité profonde.

Ainsi la rotation de la terre autour du soleil, devenue évidente, nous fait oublier sans la dissoudre l'évidence ou plutôt l'apparence antérieure, la rotation du soleil autour de la terre, d'où notre double attitude à l'égard d'un soleil qui se *lève* et se *couche* quoique nous le sachions immobile. De même la conscience objective de l'immobilité des choses nous fait oublier sans les dissoudre les prodigieuses et inapparentes apparences de l'écran. Le double soleil, satellite et astre, l'occulte et l'évident, brillent sur un univers à la fois *un et double*.

A l'intérieur de la perception, au moment infinitésimal de la correction objective, le cinéma tend à susciter une vision au sens visionnaire du terme. Au secours de la fluidité des formes en métamorphoses viennent s'ajouter les effets artificiels d'ombre et de lumière. Une certaine dualité est donc maintenue, et le cinéma l'a maintenue volontairement. C'est en même temps qu'au sein de la présence objective il fait *percevoir* (dans le sens pratique du terme) et *donne à voir* (dans le sens visionnaire).

On peut donc assimiler ce spectacle aussi bien à la vision onirique qu'à la perception pratique, *mais à condition de le faire conjointement*.

(1) Rapports de la Colonial Film Unit, cités par J. MADDISON, in *Revue de Filmologie*, n° 3-4, p. 308.

## LES ATTRIBUTS DU RÊVE — LA PRECISION DU REEL.

Nous avons déjà relevé les analogies qui apparentent le cinéma au rêve : les structures du film sont magiques et répondent aux mêmes besoins imaginaires que celles du rêve ; la séance de cinéma révèle des caractères para-hypnotiques (obscurité, envoûtement par l'image, relaxation « confortable », passivité et impuissance physique).

Mais la « relaxation » du spectateur n'est pas hypnose : l'impuissance du rêveur est affreuse et celle du spectateur heureuse : celui-ci sait qu'il assiste à un spectacle inoffensif. Le rêveur croit en la réalité absolue de son rêve absolument irréel.

Le film, par contre, a une réalité extérieure au spectateur : une *matérialité*, ne serait-ce que l'impression laissée sur la pellicule. Mais quoique perçu objectivement, quoique reflet de formes et mouvements réels, le film est reconnu irréel par le spectateur, c'est-à-dire imaginaire. Les actualités perdent elles-mêmes leur réalité pratique : les actes réels *originaux* sont passés, absents ; le spectateur sait qu'il voit une image, et dé-réifie sa vision pour la ressentir esthétiquement. Aussi, par rapport au rêve ou à l'hallucination — purs ectoplasmes réifiés — le cinéma est un *complexe* de réalité et d'irréalité ; il détermine un état mixte, chevauchant sur la veille et le rêve. Certes, le spectateur n'est pas en état d'hypnose, mais le rythme autonome alpha issu de son cerveau relevé par l'électro-encéphalographie est déjà plus ample et régulier...

Plus proche du cinéma est le rêve éveillé, lui-même à cheval entre la veille et le rêve. La ségrégation entre le rêveur et sa fantaisie y est beaucoup plus poussée que dans le sommeil : tout en vivant amours, richesses, triomphes, nous continuons à rester nous-mêmes, de l'autre côté du songe, sur les bords prosaïques de la vie quotidienne. Une *veilleuse* contrôle le débordement de ces songes diurnes, les empêchant d'extravager trop librement, fantastiquement... Mais comme le rêve toutefois, le rêve éveillé est une *closed vision*, cristallisation à vide des fantasmes d'une subjectivité, alors que le film est une *opened vision*, ouverte sur le monde, parce que déterminée aussi par lui...

Plus proche du cinéma en un certain sens, le rêve éveillé

s'en éloigne en un autre : l'enveloppement diurne estompe, efface presque ses images ; il est beaucoup plus flou et vaporeux que le rêve, et que, bien entendu, le film.

Car au cinéma, comme disait Paul Valéry, tous les attributs du rêve sont revêtus par la précision du réel. L'univers du film est vertébré en permanence par la perception objective et la conscience de veille.

De plus, les perceptions pratiques de la vie réelle sont elles-mêmes également imbibées de participations affectives et magiques, elles régularisent des apparences qui d'une façon ou d'une autre la marquent, elles développent des processus hallucinatoires pour donner forme totale (*Gestalt*) aux signes fragmentaires que saisit le regard.

Au cinéma toutefois, les processus « hallucinatoires » sont beaucoup plus développés que dans la vie pratique, puisqu'une présence objective totale se dégage de simples taches lumineuses sur écran. La perception en est d'autant moins dégagée de la subjectivité. Celle-ci ne fait pas qu'humecter, mais imprègne profondément les choses. La pratique étouffe la vision sous la perception ; le cinéma ranime la vision sous la perception.

### *CINEMA ET VISION DU MONDE ARCHAÏQUE.*

Dans ce sens, l'univers du cinéma peut être rapproché de celui de la perception archaïque.

Les processus psychiques qui sont à la naissance de la vision magique comme de la perception pratique, sont en effet beaucoup moins différenciés chez les archaïques que chez les « civilisés ».

Cela ne veut pas dire que la perception pratique y soit sous-développée ; les expériences d'Ombredane et l'expérience du poulet nous ont montré qu'elle peut être même beaucoup plus aiguë que la notre. Mais la vision magique qui lui est conjointe est au moins de la même force. Les archaïques chasseurs, par exemple, savent bien qu'il faut fabriquer des flèches et des lances pour tuer le gibier, et ils pratiquent cette industrie et cet art concrets avec une précision extrême. Mais ils pratiquent également, sur l'image de l'animal, l'envoûte-

ment préalable, les rites mimétiques propitiatoires. Ils pratiquent les rites magiques de chasse mais chassent aussi réellement le gibier. L'un ne dispense pas de l'autre, mais l'épaule et le parraine.

Les cadres de la perception pratique sont fixés, mais également ouverts au fantastique, et réciproquement le fantastique a tous les caractères de la réalité objective. Levy-Bruhl a sans cesse montré que les archaïques, s'ils croient qu'un sorcier a tué un de leurs proches, n'ignorent cependant pas que celui-ci a été happé par un caïman dans la rivière. Tout objet comme tout événement réel ouvre une fenêtre sur l'irréel ; l'irréel a pignon sur le réel. Quotidien et fantastique sont la même chose à double visage.

C'est nous qui scindons l'unicité contradictoire du pratique et du magique, ou plutôt de ce que nous appelons désormais pratique et magique alors qu'outils, vêtements, masques, images, existent et agissent sur les deux registres.

L'évolution historique a travaillé à décanter, dissocier les deux ordres, à circonscrire le rêve, l'hallucination, le spectacle, l'image, à les reconnaître comme tels et sans plus, à localiser et fixer la magie en religion, à débarbouiller la perception pratique. En même temps l'esthétique et l'art, héritiers quintessenciés de la magie, de l'image, du rêve, de la religion, ont cherché à se constituer en domaines clos ; ce sont désormais les grandes réserves de l'imaginaire, comme ces régions d'Afrique ou d'Amérique où l'on sauvegarde de la nature et des hommes l'ancienne liberté sauvage.

Toutefois cette différenciation n'a jamais été, n'est pas absolue, complète, radicale. Il est évident que les cadres de la perception pratique ne sont pas absents de la vision imaginaire, le réel demeure présent même dans l'extravagance du rêve. Même dans *Alice au pays des merveilles*, la constance, le principe de contradiction sont respectés dans la mesure capitale qui permet le récit, le discours.

Inversement, nous l'avons vu, la perception pratique implique encore, atrophiés, les processus imaginaires et est partiellement déterminée par eux. De plus, et c'est se mentir que de ne pas le reconnaître, la grande forêt magique recouvre toujours les domaines du sexe et de la mort... Tout notre

monde pratique est environné de rites, de superstitions (2) ; l'imaginaire est toujours latent dans les symboles et il règne dans l'esthétique ; les hallucinations sont toujours possibles à chaque défaillance de la perception. Les émotions brouillent soudain les différences et confondent les deux réalités. Nos amis, nos appartenances, nos biens, nos bonheurs, nos maux mêlent à nouveau les deux ordres.

De nouveaux syncrétismes magico-affectifs-pratiques se reconstituent comme dans l'amour.

Comme dans le cinéma...

Le cinéma opère une sorte de résurrection de la vision archaïque du monde en retrouvant la superposition à peu près exacte de la perception pratique et de la vision magique — leur conjonction syncrétique. Il appelle, permet, tolère le fantastique et l'inscrit dans le réel. Il *renouvelle*, dit très exactement Epstein, le spectacle de la nature et « l'homme y retrouve quelque chose de son enfance spirituelle, de l'ancienne fraîcheur de sa sensibilité et de sa pensée, des chocs primitifs de surprise qui ont provoqué et dirigé sa compréhension du monde... L'explication qui s'impose d'abord au spectateur appartient au vieil ordre animiste et mystique » (3).

L'objet, c'est-à-dire le produit même des processus d'abstraction à travers lesquels l'homme arrache à la subjectivité anthropo-cosmomorphique des fragments de nature, pour les transformer en choses c'est-à-dire en *utilités*, l'objet *sans se perdre lui-même* est réintroduit dans la grande viscosité des participations.

Dans le *Cinématographe vu de l'Etna*, Epstein, par un curieux détour, redécouvre dans les objets du cinéma la même condensation d'âme que dans les objets magiques et sacrés. « Ces vies qu'il crée, en faisant sortir les objets des ombres de l'indifférence, aux lumières de l'intérêt dramatique, ces vies... sont pareilles à la vie des amulettes, des grigris, des objets menaçants et tabous de certaines religions primitives. Je crois que si l'on veut comprendre comment un animal, une plante, une pierre peuvent inspirer le respect, la crainte,

(2) « La magie ? Connais pas », nous dit, entre un rite et une dévotion, ce démystificateur célèbre. Ainsi se drapent de pseudo rationalisme ceux qui craignent que le projecteur de la raison mette en pleine lumière le masque totémique qu'ils ont sur la face.

(3) Jean EPSTEIN : *Cinéma du diable*, p. 178.

l'horreur, trois sentiments principalement sacrés, il faut les voir vivre à l'écran ».

Les analogies très vives entre le cinéma et la vision du monde archaïque ne peuvent cependant être poursuivies jusqu'à l'identification. Pour l'archaïque, la magie est réifiée. Au cinéma, nous l'avons sans cesse répété, elle est liquéfiée, transmutée en sentiment. Inversement, la perception des archaïques est pratique : elle mord sur le réel, le subit et le transforme concrètement. La perception du film s'effectue au sein d'une conscience qui sait que l'image n'est pas la vie pratique ; les mécanismes de perception objective sont en mouvement, mais ils ne sont pas branchés sur l'arbre de transmission moteur. Ils tournent, au point mort, non pas à vide, mais transforment leur énergie en chaleur affective. *Ce qui empêche enfin la vérité objective du film de s'intégrer dans le sérieux de la pratique, c'est la conscience esthétique.*

### VEILLEUSE ET REVEUSE, L'ESTHETIQUE.

La vision esthétique est celle d'une conscience dédoublée, à la fois participante et sceptique. L'attitude esthétique se définit exactement par la conjonction du savoir rationnel et de la participation subjective. Elle est la clé de voûte de la situation spectatorielle, qui confond affectivement le sujet et le spectacle, mais les dissocie pratiquement.

*Veilleuse*, l'esthétique dé-réifie (subjectivise) la magie du cinéma, et du même coup différencie le cinéma du rêve comme de la vision archaïque. *Rêveuse*, elle détourne la perception de veille hors de la pratique, vers l'imaginaire et les participations affectives. A la fois rêveuse et veilleuse, l'esthétique est ce qui unit rêve et réalité — donc ce qui différencie le cinéma et du rêve et de la réalité.

La vision onirique est prisonnière de la perception diurne, mais celle-ci est émasculée par une conscience d'irréalité. L'objectivité est à son tour prisonnière d'une participation affective. Elle est coincée entre la vision magique et la vision esthétique. Aussi le spectateur, qui *réalise* le film, lui confère toutes les rationalisations de la perception ; il *irréalise* en même temps cette réalité qu'il vient de fabriquer, il la situe extra-empiriquement, il la vit affectivement et non pratique-

ment, il intériorise ses réponses au lieu de les extérioriser en actes...

Cette irréalité ne détruit pas la réalité : « la réalité apparente... n'est nullement affaiblie ni altérée de quelque façon que ce soit par le savoir que ce n'est qu'une illusion » (4). Cette réalité ne dissipe pas l'irréalité. Bien mieux : cette réalité est fabriquée aussi par les puissances d'illusion de même que ces puissances d'illusion sont nées de l'image de la réalité.

Dialectique incessante au sein d'un extraordinaire complexe de réel et d'irréel. L'irréel magico-affectif est absorbé dans la réalité perceptive elle-même irréalisée dans la vision esthétique...

### LE COMPLEXE DE REEL ET D'IRREEL.

... Subjectivité et objectivité sont non seulement superposées mais renaissent sans cesse l'une de l'autre, ronde incessante de subjectivité objectivante, d'objectivité subjectivante. Le réel est baigné, cotoyé, traversé, emporté par l'irréel. L'irréel est moulé, déterminé, rationalisé, intériorisé par le réel.

Le cinématographe, Janus bifrons, présentait le réel et l'irréel dans la même unité indifférenciée. L'image objective était un miroir de subjectivité. Elle n'était pas du réel *et* du merveilleux (photogénie), mais du merveilleux *parce que* réel, du réel *parce que* merveilleux. Une illusion de la réalité. Une réalité de l'illusion. Le cinéma a conservé et exalté cette vertu qui donne « aux paroxysmes d'existence un caractère surnaturel »...

Mais l'originalité révolutionnaire du cinéma est d'avoir dissocié et opposé, comme deux électrodes, l'irréel et le réel. Méliès opéra la scission première. Un univers magique entra en contradiction avec l'univers objectif. Le fantastique s'opposa au documentaire. Fantastique et documentaire, s'écartant et dérivant l'un de l'autre, découvrirent un clavier intermédiaire permettant toutes les combinaisons possibles.

Le 16 Mars 1902, le premier programme de la première

(4) MICHOTTE : Le caractère de réalité des projections cinématographiques, in *Revue Internationale de Filmologie*, n° 3-4, pp. 250 et suiv.

salle de cinéma proprement dite, l'Electric Theatre de Los Angeles, embrassait déjà tout le champ qui va du réel à l'irréel : « Course de Taureaux — Le président Piaz à Mexico — Gulliver — Voyage dans la lune — Royaume des fées ». Depuis, les programmes présentent à la fois actualités, documentaire, dessin animé, film de fiction.

Non seulement chaque programme recouvre toute l'étendue du complexe de réel et d'irréel, mais aussi chaque film est polarisé d'une part par le réalisme des objets et des formes, d'autre part l'irréalisme de la musique. Entre ces deux pôles, le *film de fiction* qui est le produit type du cinéma, sa sécrétion universelle, ouvre un domaine où se mêlent et se combinent le vrai, le vraisemblable, l'idéalisé, le fantaisiste, l'incroyable. Il n'est pas qu'un moyen terme entre le fantastique et le documentaire, mais le grand complexe au sein duquel se développent, se constituent, se détruisent de multiples complexes. Ce sont autant de morceaux d'irréalité et de réalité qui se juxtaposent dans le film de fiction pour former un puzzle, hétérogène en ses parties, curieusement homogène en sa totalité. *Tout se passe comme si l'exigence de réalité n'était pas uniforme pour tout ce qui compose un même film.*

## LES OBJETS ET LES FORMES.

Notre propos n'est pas encore de décrire et d'analyser le film de fiction en lui-même, mais de nous en servir comme exemple du syncrétisme dialectique d'irréel et de réel qui caractérise le cinéma.

A un pôle de ce syncrétisme, les formes objectives. Sauf en ce qui concerne le dessin animé (5), qui du coup est franchement fantastique, le cinéma est jusqu'à présent demeuré intransigeant sur le respect des apparences « réelles ». C'est le magicien de l'irréel, Méliès lui-même, qui a posé sans équivoques la règle d'or de la vérité des choses : « *tout est nécessaire pour donner l'apparence de la vérité à des choses entièrement factices...* Dans les questions *matérielles* le ciné-

(5) Et les tentatives de cinéma non figuratif, dont les dernières en date sont celles de Mac Larren, admirables souvent, mais n'arrivant pas à entamer l'empire de l'image photographique.

matographe doit mieux faire que le théâtre et ne pas accepter le conventionnel » (6). Alors que le théâtre peut (doit, affirme-t-on) se satisfaire de toiles de fond et de signes conventionnels, le cinéma a besoin d'objets et d'un milieu apparemment authentiques. Son exigence d'*exactitude corporelle est fondamentale*. Alors que le film admet une voix post-synchronisée, une intrigue extravagante, un orchestre au fond d'une mine et un visage de vedette invulnérable à la souillure du charbon, il n'admettrait pas une benne qui n'ait pas la forme matérielle de la benne, un pic qui n'ait pas la forme matérielle d'un pic.

L'objet ne peut subir nulle atteinte à son objectivité. La grande influence de Caligari n'a pu empêcher l'échec total du décor subjectif. La leçon expressionniste fut retenue pour la photographie, mais refusée pour l'objet lui-même. La caméra peut jouer librement avec les formes, mais non le décorateur.

La caméra peut et doit être subjective, non l'objet. Le cinéma peut et doit déformer notre prise de vue sur les choses, non les choses. Il y a donc une exigence absolue, universelle du décor « réel », d'où, faux paradoxe, les studios gigantesques, chargés de fabriquer sans relâche les apparences de cette réalité.

Les décors, les objets, les costumes, s'ils doivent être beaucoup plus vraisemblables qu'au théâtre, peuvent être beaucoup moins véritables — le mot est de Bilinsky. Le cinéma use de machinations et astuces beaucoup plus artificielles que celles du théâtre mais qui *trompent l'œil* avec beaucoup plus d'efficacité. On peut rêver sur ce « réalisme » fondé sur la duperie de quelques formes apparentes ; ce que le spectateur croit voir objectivement, corporellement, c'est précisément du truqué et du chiqué. Tel est l'étrange destin du cinéma : fabriquer de l'illusion avec des êtres de chair réels, fabriquer de la réalité avec de l'illusion en carton pâte.

L'exigence de réalité objective a déterminé une tendance générale au « naturel » qui a contaminé le théâtre lui-même. Le jeu de l'acteur qui se ressentait encore de la possession sacrée, de la démesure tragique, son visage maquillé qui était encore un masque, ses costumes d'apparat et de

(6) MÉLIÈS : *Les Vues Cinématographiques*, réf. cit.

solemnité sont entrés dans le circuit naturaliste (7). Gestes, mouvements, dialogues, tendent à participer à la vérité de l'objet, c'est-à-dire à ressembler aux gestes et mouvements de la vie quotidienne. Il y a très peu de films en vers, très peu de films opéras, et la plupart transcrits de la scène (*Hamlet*, *Le Médium*), très peu même d'*Alexandre Newsky*.

L'objectivité des formes apparentes fait donc rayonner le naturel dans tout l'univers du film de fiction. Le réalisme formel est souverain, total, et ne desserre son étreinte que pour mieux triompher. Ainsi, dans la représentation du rêve, le décor peut redevenir expressionniste, symbolique, peuplé d'objets inconnus ou simplement incongrus ; *mais par là même le film différencie son univers de celui du rêve : il nous indique indiscutablement que son univers à lui est celui de l'état de veille, et que ce qui marque la différence entre les deux mondes est l'objectivité, la corporalité, la rationalité des choses.*

Toutefois, l'objet souverain est rongé de l'intérieur et cerné de l'extérieur. Il est travaillé de l'intérieur par sa propre objectivité. L'exigence de rationalité et d'identité qui fondent la vision objective vont souvent jusqu'à réduire les formes à leur type identificateur moyen. « Ce n'est pas le costume de la dernière mode, qui démoderait le film, mais un costume qui emprunte l'essentiel de la ligne contemporaine. Cette stylisation de plus est nécessaire aux plans rapides ; maximum de suggestion en minimum de temps » (8). L'objet typique est l'objet sur-objectivé en quelque sorte. Mais l'essence du réel peut transformer la forme en signe conventionnel et finalement se tourner contre le réel : les paysages types, les costumes types, les demeures types, etc., perdent toute vérité.

Par ailleurs, le flux de participation qui emporte les formes, s'il ne peut directement les corroder, dispose du moins du *choix* des objets pour idéaliser ou misérabiliser la réalité : les robes des stars sont apparemment des robes réelles, mais portées en fonction du mythe propre à la vedette, comme de la scène à interpréter. L'on choisira les objets agréables,

(7) « Le costume de la moindre girl du Casino de Paris est certainement réalisé avec une plus grande liberté imaginative que ne l'est le costume le plus fantastique adapté pour la plus libre réalisation cinématographique » dit BILINSKY.

(8) BILINSKY, art. cit., p. 46.

luxueux ou sordides pour donner l'atmosphère... Les objets et décors ainsi choisis, demeures opulentes ou roulottes de bohémiens, pourront infléchir le réalisme vers l'irréalisme beaucoup plus sûrement que la partition musicale.

Ne pouvant déterminer leurs formes, l'irréel peut contrôler le choix des objets ; il peut les envelopper d'un halo, les farder d'un onguent impalpable. L'objectivité des êtres et des choses est cernée par l'incessante subjectivité des ombres et des éclairages. Le tabou réaliste disparaît brusquement à la frontière de l'objet et cesse de se faire respecter à la faveur des jeux d'ombres et de lumières. La nuit au cinéma — elle était bleue parfois dans les films muets — est une nuit conventionnelle, une nuit esthétique où l'on peut toujours voir obscurément le clair, et clairement l'obscur. L'allumage d'une chandelle illumine une pièce. Ombres et lumières, les unes et les autres exagérées, stylisées, sont autant d'atteintes à la vérité empirique, mais acceptées. De plus, pour accentuer ou faire jaillir la qualité subjective de l'image, la mise en scène joue fréquemment du dédoublement à la puissance deux, par le miroir ou l'interposition des vitres entre le spectateur et les choses. Il faut généraliser, au delà du film allemand, les remarques de Lotte Eisner à propos des « perpétuels miroitements des objets ou personnes sur une surface vitrée »... « lisse surface des vitres... vitres d'autos, ballets vitrés des portes tambours, pavés mouillés, reflets des glaces des lavabos... » (9).

Sans cesse donc, ombres et lumières transfigurent visages et décor. Sans cesse les effets reflets s'interposent. Porteurs de fantastique latent, ils sont les attirails ordinaires du film « réaliste ». Il entourent d'une ronde fantomatique, accompagnés des vents et des tempêtes, la forteresse de l'objectivité.

Et bien entendu, c'est au cœur même de ces formes objectives que pénètre la grande participation anthropo-cosmomorphe. Les objets jouent, prennent âme et vie. Au sein du réalisme fleurit un animisme.

Ainsi un complexe de réalité et d'irréalité se cristallise autour des formes objectives. Celles-ci s'orientent imperturbablement vers le pôle du réel. La force de rayonnement de ce réalisme objectif se diffuse en exigence de « naturel » dans

(9) Lotte EISNER : *L'Écran démoniaque*, pp. 125 et 114.

l'ensemble du film de fiction. « Une puissance de réalité se dégage de l'écran » comme dit Balazs. Mais en même temps, des choix artificiels déterminent la présence de l'objet. Celui-ci peut être réduit à son *noyau* ou prototype. Autour de lui dansent les feux follets, ombres et lumières ; devant et derrière lui, miroite l'image de sa propre image. Le merveilleux entoure le naturel comme un halo. Une dialectique incessante lie ces différents états de la réalité et de l'irréalité, jusqu'à la complète réversibilité, où l'objet devient âme.

### SON ET MUSIQUE.

Dans le domaine du son, le complexe de réalité et d'irréalité s'est d'abord constitué autour de l'irréalité musicale. La vie réelle est évidemment dépourvue d'effluves symphoniques. Toutefois la musique, accompagnant déjà le film muet, s'est intégrée dans la bande sonore. Cette exigence de musicalité est au pôle opposé de l'exigence d'objectivité. Extraordinaire contradiction entre l'œil et l'ouïe, la seconde se berçant de ce que le premier ne saurait permettre.

La bande sonore fourmille, du reste, d'attentats à cette réalité apparente si farouchement sauvegardée dans la représentation des objets. La parole ne vient nullement de la bouche des personnages mais d'un micro extérieur à l'écran. L'adéquation des paroles au mouvement des lèvres est brisée par la post-synchronisation et le doublage. Les voix sans conviction du film doublé démentent un « naturel » pourtant essentiel par ailleurs. Les personnages vont même jusqu'à changer de voix et de langue, selon qu'ils chantent ou qu'ils parlent.

Mais l'ouïe est tolérante, si l'œil est intransigent. 80 % des spectateurs français préfèrent aux versions originales les films doublés (10). Charles Ford dit qu'« en Italie, jusqu'en 1940, les films doublés étaient en fait asynchrones sans incommoder le public » (11). Le doublage s'est peut-être légèrement amélioré, mais l'asynchronisme demeure. De nombreuses séquences, et même de nombreux films, comme *la Strada*,

(10) *Etude du Marché du Cinéma français* — C.N.C., 1954.

(11) Ch. FORD : Le doublage, in *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 91.

sont tournés en muet et synchronisés par la suite. Le résultat maladroit n'incommodé pas le spectateur.

Jésus, Néron, Ali Baba, dans des costumes et des décors qui s'efforcent d'être historiquement fidèles, parlent toutefois français, américain ou russe. Certes l'intelligibilité passe avant l'objectivité. Mais l'arbitraire de la convention linguistique n'est nullement ressenti. De même la musique de film sort des gonds de la réalité sans que cette trahison fasse violence à l'impression de réalité. Mieux — concurremment à la dialectique qui mue en subjectivité l'objectivité des choses, la subjectivité de la musique consolide et accroît cette objectivité.

Un complexe d'irréel et de réel entoure le pôle même de l'irréalité, la musique. De l'objet à la musique, deux complexes donc s'opposent, mais se ressemblent, l'un et l'autre nourris par les incessants transferts, transmutations, reconversions que le déroulement du film met en action.

## *FICTION.*

Ce déroulement relève de la fiction pour l'écrasante majorité des grands films. Le film de fiction est le produit type du cinéma universel. Répétons-le, comme pour secouer l'évidence de cette vérité et la faire apparaître en son étrangeté : les cinémas européen, américain, soviétique même, japonais, hindou, sud-américain, égyptien et très bientôt africain noir, se sont développés, se développent et vont se développer avec des films de fiction.

La fiction, le nom l'indique, n'est pas la réalité, où plutôt sa réalité fictive n'est autre que l'irréalité imaginaire. La couche imaginaire peut être très mince, translucide, à peine un prétexte autour de l'image objective. Elle peut, inversement, l'envelopper d'une gangue fantastique. Autant de types de fiction (ou genres de film) autant de degrés d'irréalité et de réalité. Chaque type de fiction peut se définir selon la liberté et la virulence des projections-identifications imaginaires par rapport à la réalité, selon la résistance ou l'intransigeance du réel par rapport à l'imaginaire, c'est-à-dire, en fin de compte selon son système complexe de crédibilité et de participations. Autrement dit, besoins affectifs et besoins rationnels s'entearchitecturent pour constituer des complexes de fiction. Ces

besoins sont diversement déterminés selon les âges de la vie et de la société, les classes sociales, etc... Du même coup les tendances dominantes de la fiction nous apparaissent comme autant de lignes de force culturelles. Nous passons insensiblement du plan anthropologique au plan historique et sociologique.

Ainsi le fantastique, qui fleurit aux enfances de l'humanité comme aux enfances de l'art répond, au sein de notre civilisation bourgeoise, aux besoins d'un âge mental antérieur à douze ans (Zazzo). Avant douze ans et déjà plus ou moins détachées des fixations animales, les préférences des enfants vont aux dessins animés, marionnettes, décors légendaires, actions extravagantes. Une enquête de Kathleen Woolf et Marjorie Fiske, à propos des « Comics », nous montre qu'après le stade des animaux et avant celui des aventures, se situe celui du fantastique (fantômes) (12). Il semble également que parmi les trois genres de films préférés par les garçons et filles de moins de douze ans, le seul commun soit le film de fantômes (13).

Vient l'âge où le fantastique tombe en discrédit ; on cesse d'y croire, on le méprise. A partir de dix, douze ans, comme l'ont montré B. et R. Zazzo, s'affirme un besoin de rationalisation et d'objectivation. Désormais l'efficacité maxima et l'euphorie optima de la participation ont pour cadre les intrigues dites « réalistes » quoique échevelées. Les garçons se désintéressent du fantastique comme du rêve et préfèrent les acteurs et les milieux réels aux dessins animés, marionnettes et décors mythiques. « C'est trop enfantin » disent ces innocents qui ne savent pas et ne sauront peut-être jamais que le réalisme cache l'enfantillage adulte.

Enfin vient ou peut venir l'âge du dépassement des stades, c'est-à-dire de leur conservation conjointe, où le pouvoir d'accommodation d'une projection-identification, sans préjugés ni contraintes, est assez souple pour s'adapter à tous les genres, goûter le fantastique comme le réalisme, la naïveté comme la subtilité...

(12) Enquête de Kathleen WOOLF et Marjorie FISKE : The Children Talk about Comics, in *Communication Research*, 1948-49, pp. 3 à 50.

(13) J.P. MAYER : *Sociology of Film* : garçons préfèrent : cow boys - détectives - fantômes — filles préfèrent : amour - fantômes - dessins animés.

Le cinéma a pris naissance au sein d'une civilisation où le fantastique était déjà relégué dans le *Children's corner*. Toutefois l'histoire du cinéma n'omet nullement de recommencer la phylogénèse imaginaire : son moment premier est celui du fantastique. Mais ce moment est accéléré et inachevé comme un processus embryogénétique. Nous pouvons aussitôt suivre à la trace les processus multiples et convergents qui désintègrent, intériorisent, rationalisent le fantastique pour le muer en *fantaisie* ou romanesque.

Nous pouvons voir tous les *trucs* magiques de Méliès devenir les techniques clé du ciné-roman (surimpressions, fondus, enchaînés, travellings, caches, gros plans, etc...), les jeux fantastiques de l'ombre et du double se muer en techniques génériquement nommées « photographie ». Nous voyons les contenus des films glisser du surnaturel au prodigieux.

Le *Fantomas* de Feuillade (1913) symbolise bien le passage du fantastique à la fantaisie : Fantomas porte le nom d'un spectre, mais n'en est pas un, les rideaux frissonnent, les ombres s'agitent, les portes s'ouvrent mystérieusement, mais tout cela en fin de compte s'explique *naturellement*. Les *Mystères de New-York* (Gasnier, 1914) à leur tour traduisent ce même passage du mythique au mystérieux. Les films de Douglas Fairbanks, extravagants d'acrobatie, sont à la limite du fantastique — et parfois même y rentrent à nouveau (*Le voleur de Bagdad*). Chaque poussée de fantastique est suivie d'une récupération fantaisiste. A *Nosfératu* le vampire (Murnau, 1922) succède le vampire de faits divers (« *M* » de Fritz Lang, 1932).

Le fantastique ne peut passer avec armes et bagages au sein de la fantaisie. que sous le couvert justificateur du rêve, de l'hallucination, de la folie, du comique. Il entre alors dans le circuit rationnel. L'épouvante devient vision d'épouvante, et *Caligari* lui-même doit être « expliqué » comme un rêve de dément. La magie devient l'hallucination de *Lost Week-end* ou le rêve de *Spellbound*. La voix invisible, caverneuse ou chuchotée, n'est plus celle du double mais la voix de la conscience ; les images troubles et brouillées, les musiques aiguës et lancinantes qui nous faisaient entrer dans le royaume des fantômes et de la mort, nous introduisent désormais dans la subjectivité du rêve... Le « ce n'était qu'un rêve » est une des formules les plus usitées pour assouplir le film à la participation rationnelle du spectateur et réciproquement (*François 1<sup>er</sup>*,

O.K. Néron, *A Yankee in King Arthur's Court*). Des flambées de fantastique, comme celle inaugurée par *Fantôme à vendre* et les *Topper* sont souvent maintenant accompagnées d'un indispensable humour adapté à une projection-identification qui ne peut retrouver son ancienne jouissance qu'au sein du scepticisme.

Le caractère essentiel de la fantaisie est la *rationalisation* de fantastique. Multiples sont les rationalisations possibles et différentes selon le genre de films, comiques ou tragiques, d'aventures, policiers, etc... Ainsi par exemple, le mystère policier classique relève du fantastique tant que le détective n'y apporte pas la rationalité : en apparence, il y a eu fantomatisme, ubiquité, sorcellerie, jusqu'au rétablissement de l'identité (destruction de l'alibi) et le triomphe de la causalité rationnelle (découverte du mobile). Le fantastique se rationalise également dans le film d'aventures. A un premier degré les hasards, coïncidences, mystères de la naissance, prédictions qui se réalisent, jumeaux (double) invulnérabilité du héros frôlent encore le fantastique. A un deuxième degré, ce n'est plus qu'un halo magique qui se dégage des exploits quelque peu surhumains des héros et des coïncidences quelque peu providentielles du film.

Plus la rationalisation est grande, plus le film est réaliste. La magie est devenue souterraine, s'est dérobée et enrobée, voire s'est dissoute. Le mythe est plus ou moins profondément, plus ou moins adroitement ramené aux normes de l'objectivité ou enveloppé de vraisemblance. Tantôt la magie est effectivement détruite, tantôt elle n'est que camouflée derrière mille petites touches stendhaliennes d'objectivité et de rationalité. Le plus souvent il y a à la fois destruction et camouflage.

Le réalisme, ce refus de la fausseté pour mieux adhérer à la fiction, est le gage fourni à une conscience qui a honte de s'engager dans la magie, et *qui ne peut plus rêver librement à l'état de veille*. Il faut, à l'état de veille, une certaine vraisemblance pour se laisser prendre au rêve. Il faut que la projection-identification soit sans cesse encouragée par un timide « ça pourrait quand même (m') arriver ». Il lui faut des gants d'authenticité. Les modernes Thomas des salles obscures ne peuvent plus croire avec la candeur des innocents.

La fantaisie rationalise et objective la magie, mais elle en

conserve le noyau subjectif. Le réalisme est l'apparence objective de la fantaisie, mais la fiction est sa structure subjective. La fantaisie doit avoir l'apparence de l'objectivité et les structures de la subjectivité. Son caractère propre est de susciter un climat magique au sein d'un cadre d'explications rationnelles (réalistes).

Au sein de la fantaisie réaliste, la rencontre et l'amalgame de la magie et de la rationalisation épanouit le complexe d'âme : la vie et les aventures de l'âme, l'amour au premier chef rayonnent sur les écrans...

La fantaisie est donc la fiction prépondérante au cinéma. Elle constitue un véritable complexe de réel et d'imaginaire, sorte de protéine d'âme où besoins affectifs et besoins rationnels ont trouvé un certain équilibre moléculaire. Ce complexe est entretenu par l'adhésion massive des spectateurs, sauvegardé par les désertions massives lorsque l'équilibre est rompu. Toute atteinte à son « réalisme » comme inversement tout excès de réalité, l'une suspendant l'adhésion rationnelle, l'autre asséchant la participation affective, se disqualifient d'elles-mêmes : les réticences, les malaises, les protestations, la désaffection font statistiquement barrage à un véritable essor du documentaire de long métrage comme du film fantastique.

A l'intérieur de ces frontières, le complexe de fantaisie est multiple, hétérogène. Les personnages d'un même film par exemple, n'ont pas tous la même qualité de réalité : une étrange décantation distingue les premiers et seconds rôles. Ceux-ci, rationalisés selon un type moyen ou genre, véritables « stéréotypes », sont des « utilités », réduits au rang d'objets doués de vague subjectivité. Par contre les normes et les servitudes de la vie réelle tendent à s'évaporer au contact des héros. Ceux-ci constituent les archétypes d'une humanité magnifiée. Comme le disait François Ricci « de vrais hommes, mais plus forts, plus adroits, plus séduisants — de vraies femmes, mais plus belles, des sourcils plus arqués, des jambes mieux faites » (14). Le cinéma exige souvent ce que néglige souvent le théâtre, la beauté des corps et des visages. De même que la beauté des âmes... Le *Star System* épanouit ces idéalizations en divinisations...

(14) F. RICCI : Le cinéma entre l'imagination et la réalité, in *Revue Internationale de Filmologie*, t. I, n° 2, p. 162.

Complexe de réel et d'irréel, la fantaisie s'intègre dans ce complexe polymorphe de réel et d'irréel qu'est le film. Il n'y pas un « ou bien ou bien » du réalisme et de l'irréalisme du film mais une totalité dialectique aux formes multiples. Le véridique, le vraisemblable, l'incroyable, le possible, l'idéalisé, le stylisé, les objets dans leurs formes, la musique informe, se mêlent selon un dosage aux possibilités infinies.

Ces possibilités infinies se fixent et se cristallisent en systèmes de fiction qui varient, évoluent depuis les origines du cinéma, se multiplient selon les besoins mis en cause. Leur *cristallisation* permet, par delà le mouvement brownien incessant de réel et d'irréel, de saisir la détermination sociologique du film. Répétons-le : tout système de fiction est, *par lui-même*, un produit historique et social déterminé. Les deux arches apparemment intangibles entre lesquelles passe le flot mêlé de réalité et d'irréalité filmique — l'objectivité photographique et la subjectivité musicale — sont elles-mêmes historiquement déterminées ; un nouvel âge, un nouvel art du cinéma sont possibles, qui ignoreraient la musique ou l'exagéreraient, qui désobjectiveraient ou déssubjectiveraient les objets... De plus, les cristallisations filmiques sont sans cesse en mouvement parce qu'elles sont sensibles précisément aux transformations du monde réel ; celles-ci agissent comme des émissions radioactives qui déséquilibrent et rééquilibrent le système par mutations chimiques ou formations d'isotopes...

Si l'important, du point de vue sociologique, est la détermination des systèmes — objet de notre étude ultérieure — l'essentiel, du point de vue anthropologique, est la possibilité infinie de la dialectique de l'irréel et du réel.

Quand le cinéma se différençia du cinématographe en ouvrant tout grand les bras du rêve et de la veille, il déploya, dans cette rupture et cette opposition même, un champ d'étranges complémentarités, d'incessantes mutations, d'irrésistibles réversibilités : les visages devinrent paysages, les paysages visages, les objets se chargèrent d'âme, la musique donna du corps aux choses. Le spectateur se mit à naviguer dans un océan infini, soumis aux vents contradictoires et changeants qui le happent vers l'écran pour le faire adhérer affectivement à sa vision et l'en éloignent pour rétablir la distance objective. Ces transmutations et ces tourbillons où se brassent rêve et réalité, l'un renaissant de l'autre, voilà *la spécificité du*

*cinéma* dont on cherche si ardemment l'essence exquise alors que son essence est la non-essence, c'est-à-dire le mouvement dialectique. *Le cinématographe était l'unité indifférenciée ou naissante de l'irréel et du réel. Le cinéma est l'unité dialectique du réel et de l'irréel.*

### VISION MÈRE.

Ici encore, apparaît la pureté anthropologique du cinéma. Il couvre tout le champ du monde réel, qu'il met à la portée de la main, et tout le champ du monde imaginaire, puisqu'il participe aussi bien de la vision du rêve que de la perception de veille. Le champ anthropologique qui va du moi objectif (le double) au moi subjectif (sentiment de soi, âme), du monde subjectif (anthropo-cosmomorphisme) au monde objectif (perception pratique) est virtuellement dans le « champ » de la caméra.

Cumulant la qualité magique et la qualité objective, porteur de tous les développements magico-objectifs possibles, le cinéma est comme une sorte de grande matrice archétypique, qui contient en puissance embryogénétique toutes les visions du monde. D'où son analogie avec la vision-mère de l'humanité (conception archaïque du monde).

Mais, au contraire de celle-ci, la vision du cinéma est détournée de la pratique. Elle est englobée dans l'esthétique. Elle correspond du même coup à la grande *esthétique mère*, celle qui couvre tous les spectacles de la nature et tout le champ de l'imaginaire, tous les rêves et toutes les pensées. *Si l'esthétique est le caractère propre du cinéma, le cinéma est le caractère propre de l'esthétique : le cinéma c'est la plus large esthétique jamais possible.* Ce qui signifie, non pas que le film soit supérieur à une autre œuvre d'art, mais que le champ esthétique du cinéma étant le plus large, il tolère le plus grand nombre de formes artistiques possibles, et il permet, idéalement, les œuvres les plus riches possibles...

Parmi toutes les esthétiques et les visions du monde possibles, les films élisent et déterminent celles qui leur sont déterminées par les besoins humains actuels. Une vision dominante, un complexe prépondérant d'irréel et de réel se dégagent. L'anthropologie nous ramène encore insensiblement à l'histoire...

## CHAPITRE VII

### *Naissance d'une raison Épanouissement d'un Langage*

#### I

L'image n'est qu'une abstraction : quelques formes visuelles. Ces quelques formes sont toutefois suffisantes pour qu'on reconnaisse la chose photographiée. Ce sont des *signes*. Mais ce sont des symboles plus que des signes. L'image *représente* — le mot est juste — : elle restitue une *présence*.

Est symbolique en effet toute chose qui suggère, contient ou révèle autre chose ou plus qu'elle même. Le symbole est à la fois signe abstrait, presque toujours plus pauvre que ce qu'il symbolise, et présence concrète, puisqu'il sait en restituer la richesse. Le symbole est en quelque sorte l'abstraction concrète. L'abstraction symbolique commence au fragment ou à l'appartenance détachés de leur ensemble comme la mèche de cheveux, le mouchoir ou le parfum ; elle va jusqu'à la représentation analogique (image dans tous les sens du terme) et le signe conventionnel (comme le symbole politique ou religieux). Ces abstractions significatives sont symboliques précisément parce que mèche de cheveux, mouchoir, parfum,

photo, métaphore, croix, communiquent non seulement l'idée mais la présence de ce dont ils ne sont que des fragments ou des signes.

Toute chose, selon l'optique dans laquelle elle est considérée, peut, à un moment donné, devenir symbole. L'image elle, est symbolique par nature, par fonction.

### DU SYMBOLE AU LANGAGE.

Le cinématographe avec son image unique, ne comportait qu'un symbole unique. De même que la molécule originelle d'hydrogène a éclaté et s'est différenciée pour donner naissance à toutes les combinaisons de la matière, de même le plan unique et élémentaire du cinématographe éclata pour donner naissance à toutes les combinaisons symboliques possibles. Chaque plan devint un symbole particulier. Des symbolismes nouveaux se superposèrent à celui de l'image : celui du fragment (gros plan, plan américain, contre champ), de l'appartenance (objets anthropomorphisés, visages cosmomorphisés), de l'analogie (vagues se brisant sur le rocher symbolisant l'étreinte ou la tempête sous un crâne), de la musique, des bruits, etc...

Le plan de cinéma porte désormais une charge symbolique à haute tension qui décuple aussi bien le pouvoir affectif que le pouvoir significatif de l'image.

Cette puissance énergétique permet du même coup d'accroître et de combler les discontinuités, les gouffres béants de plan à plan. Le plan accroît ses caractères concrets et abstraits en s'insérant dans une chaîne de symboles qui établit une véritable narration. Chacun prend son sens par rapport au précédent et oriente le sens du suivant. Le mouvement d'ensemble donne le sens du détail, et le détail alimente le sens du mouvement d'ensemble (1). *La succession des plans tend à former un discours au sein duquel le plan particulier joue le rôle de signe intelligible.* Autrement dit le cinéma développe de lui-même un système d'abstraction, de discour-

(1) Comme le fait remarquer Jean FEYTE, « un bon rythme est plus important... que des raccords de détail » (Le Montage, in *Le cinéma par ceux qui le font*, p. 249).

sion, d'idéation. Il secrète un langage, c'est-à-dire une logique et un ordre — une raison.

Ultime merveille : *le cinéma nous donne à voir la naissance d'une raison à partir même du système de participation d'où naît une magie et une âme.*

Ce sont *les mêmes techniques* de la caméra et du montage, ce sont les mêmes plans chargés d'affectivité qui tendent vers le signe et l'intelligibilité rationnelle... Nous pouvons même suivre, dans certains cas (fondu, enchaîné, surimpression), le cycle parfait, le développement intégral qui va de la métamorphose fantastique au signe grammatical.

La métamorphose de Méliès donne naissance à l'enchaîné, comme la disparition au fondu. Dépouillé de sa magie, l'enchaîné devient effet poétique ou de rêve. Ces effets s'usent progressivement ; l'enchaîné (comme le fondu qui tend à se résorber dans le fondu enchaîné) se réduit à une fonction purement syntaxique : il est le signe d'une liaison essentielle entre deux plans.

Ainsi, la magie s'est non seulement atrophiée pour faire place à la participation affective mais celle-ci, à l'usage et à l'usure, s'est durcie progressivement en abstraction : le truc magique s'est mué en signe d'intelligence. Toutefois la métamorphose peut ressusciter dans le genre fantastique ou burlesque, et Charlot dans « *La ruée vers l'or* » devient symboliquement poulet.

De même la surimpression, effet magique au départ (fantômes, dédoublement) devient symbolico-affective (souvenir, rêve (2) puis purement indicative. La surimpression d'un crieur de journaux sur les rues de New-York nous signale que la presse diffuse dans toute la ville l'événement présenté dans les images précédentes.

Par delà le fondu, l'enchaîné et la surimpression, on pourrait dresser un catalogue des symboles desséchés en signes sous l'effet abrasif de la répétition : le bouquet qui se flétrit, les feuilles de calendrier qui s'envolent, les aiguilles d'une mon-

(2) Dans le souvenir, la vision passée apparaît en surimpression sur la totalité ou une partie de l'image ; dans le Rêve, le rêveur se dédouble en surimpression et part vivre son rêve pendant que son corps reste étendu.

tre qui tournent à toute vitesse, l'accumulation de mégots dans un cendrier, toutes ces figurations qui compriment la durée sont devenues symboles, puis signes du temps qui passe. De même le train lancé dans la campagne, l'avion dans le ciel (signe que les héros du film voyagent), etc....

Le processus est le même que dans notre langage verbal, où de merveilleuses métaphores se sont endormies et sclérosées en « clichés ». De même les « stéréotypes » de cinéma sont des symboles ayant lignifié leur sève affective. Ils en affirment d'autant mieux leur rôle significatif, et amorcent même une conceptualisation : ce sont, non des qualités adjectives, mais des presque-idées (l'idée du temps qui passe, l'idée du voyage, l'idée de l'amour, de même que l'idée du rêve, l'idée du souvenir) qui apparaissent au terme d'une authentique ontogénèse intellectuelle.

On peut saisir dès lors la continuité qui va du symbole au signe. Certes, on ne peut différencier absolument ces deux notions, car il y a du signe dans le symbole, comme du symbolisme dans le signe. Le symbolisme est un complexe instable où la présence affective peut à la limite devenir magique, où la signification intellectuelle peut à la limite prendre un caractère purement abstrait. Le cinéma montre comment certaines images tendent à se constituer en instruments grammaticaux (fondu, enchaîné, surimpression) ou rhétoriques (les mêmes, plus les ellipses, métaphores, voire périphrases ci-dessus citées). Cette véritable spécialisation grammaticale est l'aboutissement extrême, sur quelques images privilégiées, d'un tropisme général qui dirige les autres images-symboles vers la signification discursive.

A un niveau intermédiaire, nous voyons se cristalliser des « stéréotypes » : objets types, personnages types, gestes types. L'univers de l'écran est ainsi aristotélisé : objets, personnages et gestes stéréotypés font apparaître leurs essence intelligible : ce sont des êtres de raison.

Sans détruire les qualités affectives de l'image, donc l'ambivalence symbolique, toutes les techniques du cinéma mettent en action et sollicitent des processus d'abstraction et de rationalisation qui vont contribuer à la constitution d'un système intellectuel.

## DE LA PARTICIPATION A L'ENTENDEMENT.

Continue (travelling, etc...) et discontinue (succession de plans) la mobilité de la caméra, que nous avons successivement examinée du point de vue de l'ubiquité, puis de la kinesthésie et de la participation affective, puis enfin des processus de perception objective, poursuit et active l'œuvre de déchiffrement rationnel de cette perception en imitant notre attention ; celle-ci n'est autre, en effet, que la mise en œuvre de notre faculté de choix et d'élimination, c'est-à-dire d'abstraction.

Tout plan de détail est proprement une abstraction : il élimine du champ une partie plus ou moins grande de la scène représentée. De plus, le gros plan et même le plan américain effacent délibérément la profondeur du champ : le flou, derrière les objets, visages et corps rapprochés, brouille la perspective. La caméra opère donc une sélection en surface comme en profondeur afin d'éliminer tout ce qui n'est pas significativement lié à l'action. La mise en scène est l'ensemble de ces opérations d'abstraction (détermination des plans). Mais *l'art* de la mise en scène consiste à lutter contre l'appauvrissement qu'implique la nécessaire abstraction. Ainsi par exemple, le réalisateur pourra, en même temps qu'il lui fixe un champ, s'appliquer à dé-schématiser l'attention par un jeu de cache-cache qui l'excite en feignant de la tromper : — il montrera, au premier plan, un faux objet sélectionné (un affût de canon par exemple) tandis que l'essentiel se situera à l'arrière plan (un régiment en marche ou un général qui donne ses ordres). Innombrables sont ces jeux de tromper l'œil filmique, inconnus au théâtre, qui inversent les places du décor et des acteurs dans le champ visuel. Welles et Wyler, eux, ont utilisé la profondeur du champ pour montrer simultanément deux objets dignes d'attention sans déterminer à l'avance le choix du spectateur, comme dans les scènes du téléphone et du mariage des « *Plus belles années de notre vie* » admirablement analysées par A. Bazin (3). Cette réaction s'effectue à la fois contre l'excès d'abstraction et l'excès d'adhérence affective à l'image. Elle tend à situer le film à un ni-

(3) A. BAZIN : W. Wyler ou le jansénisme de la mise en scène, in *Revue du Cinéma*, Février-Mars 1948, n° 10-11.

veau plus élevé de participation et d'intelligibilité. Il est donc possible, notamment grâce au cinémascope, que l'utilisation de la latéralité et de la profondeur permette le développement d'un cinéma moins abstrait mais plus « intelligent » moins immédiatement affectif mais plus émouvant en fin de compte, qui reléguerait un jour comme farces et attrapes les recettes actuelles de la caméra excessivement sélective.

Chaque plan, en même temps qu'il détermine le champ de l'attention, oriente un champ de signification. Outre les stéréotypes et outils grammaticaux déjà signalés, certains plans, comme la plongée et la contre-plongée, accentuent la valeur indicative impliquée dans leur qualité symbolique : la plongée, rabougrissante, la contre-plongée, gigantisante, ont pour fonction de communiquer, plus que le sentiment, pas encore tout à fait l'idée, le sentiment-idée de la déchéance ou de la grandeur. D'une façon complexe parce que plurivalente et fluide, les mouvements et les positions de la caméra supposent et suscitent un langage potentiellement idéogrammatique, où chaque plan-symbole comporte sa part d'abstraction plus ou moins grande, plus ou moins codifiée, où certains plans jouent le rôle d'accent tonique, de tréma ou de muette, et où le mouvement d'ensemble constitue une véritable narration.

C'est parce que tout plan de cinéma comporte un germe d'abstraction que la caméra, passant de l'un à l'autre, peut être dite stylo selon l'expression d'Astruc.

Le cinématographe n'était qu'un spectacle, comme le théâtre. Le cinéma y a greffé une narrativité analogue à celle du roman. Il a en quelque sorte synthétisé les structures du théâtre et du roman (4).

## LE LANGAGE DES SONS.

Le cinéma se dégage donc du cinématographe pour se constituer en système intelligible. Toutes ses techniques s'élèvent des racines obscures de la magie jusqu'à la surface rationnelle du discours.

(4) Dans le moindre de nos récits se trahit déjà, en même temps que notre égocentrisme, notre cosmocentrisme, notre angle de vue en perpétuel changement, une vision des choses en liberté par delà les limites physiologiques de l'œil.

Toutes ses techniques : ici encore, l'exemple de la musique est éclairant.

Les premiers commentaires expressifs nommés incidentaux étaient *déjà aussi* des signes d'intelligences ; ce rôle a été accru dans le film sonore, où la musique annonce ce que l'image ne montre pas encore ou ne montrerait pas seule. La partition des films comporte des incidentaux archi-stéréotypés et par là, plus éloquents que les pancartes du théâtre élizabéthain. Gros plan de visage immobile, musique tumultueuse, nul doute : c'est une tempête sous un crâne. Une porte s'ouvre, mais la mélodie s'est faite inquiétante, aiguë, ou bien est remplacée par une percussion solennelle : signe de menace ou d'un danger, comme le roulement de tambour pour le grand saut de l'acrobate. La musique joue un rôle très précis de sous-titres : elle nous donne la signification de l'image : méditation, souvenir, sommeil, rêve, spiritualité, désir. Ombredane s'est livré à une expérience simple mais exhaustive, en projetant le combat des larves d'*Assassins d'eau douce* (Painlevé), avec deux sonorisations successives. A la première, musique de jazz, les indigènes congolais interprétèrent la séquence comme un jeu aimable, batifolant. A la seconde, où s'élevait leur propre chant rituel des têtes coupées, ils reconnurent le meurtre et la destruction, suggérant même — puissance de projection-identification de la musique — que les larves victorieuses rentreraient chez elles emportant la tête coupée de leurs victimes. La signification du *Désert vivant* (Walt Disney 1954) est entièrement fabriquée par la musique : le film montre des images d'agressions, de lutte pour la vie sans merci, de faim et de désolation, mais ce qui accompagne, mieux, qui guide les mouvements des bêtes est une musique de ballet, un rythme cocasse de dessin animé ; la vie dans le désert vivant devient par la grâce grotesque de la partition un grand jeu rigolard, une *Silly symphony* naturaliste, gambadante et badine. La musique engage le spectateur à une participation aimable et ludique et en même temps trahit la vérité des images pour les soumettre à une philosophie émolliente.

En fait, le plus souvent, nous voyons à la fois la musique signifier l'image et l'image signifier la musique dans une sorte de concours d'intelligence. Cette complémentarité analogique est du reste issue du mariage consanguin de la musique et du cinéma... La musique de film, langage ineffable du sen-

timent, s'accomplit en langage intelligible de signes. Elle explique, comme dit Jaubert.

A la différence de la musique et quoique celle-ci n'en soit qu'un aspect, le son est réaliste en puissance. Les bruits et les voix qui se fixent sur la pellicule, sont, au départ, les bruits et les voix réels. Le son n'est pas une *image* : il se dédouble, mais il n'est ni ombre, ni reflet du son original : il en est l'*enregistrement*. Dans ce sens, les bruits et les paroles ont orienté le film vers un réalisme accru. Nous avons déjà noté le rôle des bruits dans le film néo-réaliste ; plus largement, c'est l'ensemble même du cinéma qui a franchi avec le son une étape néo-réaliste. Les voix sont devenues sociales, apportant leurs accents, leurs grassements, mille vérités de la vie quotidienne.

En dépit de sa nature réaliste, le parlant a commencé par la « magie » des voix chantantes : *The Jazz Singer*. Il a fait irruption dans les trompettes d'un jugement premier, éliminant sans pitié la plupart des acteurs du muet. Et pourquoi ? Leurs voix n'étaient pas « phonogéniques ». « On appelle voix phonogénique celle qui, passant par le micro, non seulement garde ses qualités, mais en acquiert de nouvelles » (5). N'est-ce pas l'équivalent auditif de la photogénie ? La voix phonogénique nous « charme » ou nous « envoûte ». Comme l'a analysé Tyler Parker, les *talkies* ont suscité des stars possédées par leur voix beaucoup plus que la possédant, comme Marlène Diétrich, ou Laureen Bacall.

Le parlant, de plus, donne une réalité au mythe de la voix intérieure. Le « to be or not to be » n'est pas dit par la bouche de Hamlet mais par un autre lui-même (*Hamlet*, de Laurence Olivier). Le monologue intérieur se dissocie en tête à tête avec un double invisible. Les voix cavernueuses, chuchotantes, désincarnées, hantent le cinéma. Une voix récitante mène le jeu, fantôme qui raconte, voix de l'au-delà, subjectivité errante, présence invisible. Elle est murmurante, confidentielle, comme si elle faisait « lecture pour une ombre » selon la belle expression de Pizella (6).

Les voix narratrices jouent sur un triple registre. Elles ren-

(5) Gentilhomme, op. cit., p. 21.

(6) Cf. sur la magie des voix radiophoniques, Roger VEILLÉ : *La radio et les hommes*, p. 30, et Paul DEHARME : *Pour un art radiophonique*, *Le Rouge et le Noir*, op. cit.

dent plus aisés les récits au passé, les manipulations du temps, et leur mixage dans la même temporalité imaginaire. De plus, économisant raccords et transitions, elles permettent d'accélérer le rythme des images, donc de précipiter le dynamisme de la participation. Enfin, le discours verbal peut désormais ajouter et même substituer sa logique propre au discours d'images. Les deux systèmes tendent de plus en plus à s'interpénétrer et s'entr'architecturer. Depuis *Thomas Garner*, et singulièrement depuis *Citizen Kane*, la voix narratrice tend à conduire le film. Par là même, la succession des plans, mosaïque hétéroclite d'images, devient de plus en plus discontinue, elliptique et abstraite. Paroles, bruits et musique font fonction de raccord. Ils tendent à remplacer l'oiseau qui vole, la balle qui continue à rouler, la riposte gestuelle. Le langage conceptuel tend à devenir le *ciment* du montage.

Le cinéma annexe le langage conceptuel, la parole peut désormais soit architecturer le film comme un discours, soit le couronner par un discours (*le Dictateur*), soit exprimer des idées dans le film (*Limelight*, film « pensant » à la manière de Shakespeare où les héros en situation évoquent par des mots les problèmes de la vie et de la mort).

Enfin, la *sélection* sonore est, nous l'avons vu par ailleurs, beaucoup plus poussée que la sélection visuelle. Les processus abstraiteurs de l'attention sont littéralement en activité dans la mise au point de véritables close up et flous sonores. Le film élimine ou atténue les bruits accessoires, sélectionne les bruits essentiels et les exagère — tic-tac de l'horloge au moment fatidique de l'attaque de Pearl Harbour (*Tant qu'il y aura des Hommes*) ou de la bombe d'Hiroshima (*Les enfants d'Hiroshima*). L'opérateur de son joue exactement le rôle psychologique de l'entendement par rapport à l'oreille — le micro. Qu'une conversation commence dans un music-hall, dans une forge ou dans la campagne provençale et le bruit des cigales, des marteaux, de la parade, est étouffé, feutré, estompé (7).

Le son, à la différence de la plupart des techniques du cinéma, ne participe pas à l'élaboration génétique des années 1896-1910. Il apparaît seulement quand le cinéma est déjà constitué. Mais s'inscrivant dans le film, il devient à son tour

(7) Cf. R. IVONNET in *Le cinéma par ceux qui le font*, p. 235.

phénomène total, couvrant tous les registres, de la magie au logos (8).

Le film tend vers la raison... Il y tend de son mouvement génétique intime et ultime. Cette tendance s'exprime diversement, et à différents niveaux. Toute image, symbolique par nature, tend à dégager une signification en même temps qu'une participation affective. Certaines images, certains objets au sein de l'image, tendent plus particulièrement à une *stéréotypie*. Dans quelques cas, la stéréotypie aboutit à la cristallisation de véritables outils grammaticaux. Le film, *système narratif*, peut par la vertu de sa construction interne — scénario, découpage et intrigue — devenir un véritable *discours* logique et démonstratif.

Aussi a-t-on souvent et fortement remarqué que sous le langage du film apparaissaient les lois et rythmes de l'idéation (Zazzo), l'éloquence du discours (Cohen-Séat), un système logique (Francastel), le mouvement même de la pensée conceptuelle (Bergson). Le film s'accomplit et s'épanouit en rationalité.

## II

Mais n'oublions pas que cette rationalité couronne un mouvement continu, unique et contradictoire. Et nous voici, non pas « au fond du problème » comme disent les esprits théologiques, mais *en sa source vivante et en sa totalité concrète*.

(8) L'insertion du son dans le film mériterait une étude génético-structurale où l'on retrouverait, beaucoup plus accélérés et enchevêtrés, les processus mêmes qui ont créé le cinéma à partir du cinématographe. Nous pourrions distinguer : a) le « *charme du son* » ou phonogénie analogue au charme de l'image ou photogénie ; b) les métamorphoses de la bande sonore selon des processus analogues à la métamorphose de la bande visuelle, mais qui s'effectuent beaucoup plus à partir de la chose enregistrée (laboratoire) que de l'enregistrement lui-même (tournage) ; c) les problèmes neufs posés par la synthèse du son et de l'image, et dont la solution théorique fut *donnée* à l'avance par EISENSTEIN et POUDOVKINE (1927) alors que la synthèse visuelle (ou montage) était venue couronner un quart de siècle d'évolution spontanée, grâce à ces mêmes EISENSTEIN et POUDOVKINE.

## PARTICIPATION ET LOGOS.

Zazzo dit, et nous reprenons une citation pour la compléter : « le langage filmique retrouve sous le discours classique les lois et les rythmes de notre idéation comme d'autres ont affirmé qu'il s'identifie à la pensée onirique ». Mais, répétons-le, on ne peut se borner à poser la simple co-existence, même pacifique, de l'onirique et de l'intellectuel. Les tendances adverses de la psychologie ont choisi leur part, rêve pour les unes, logique pour les autres. Chacune chante sa partition au long des revues spécialisées et admet aimablement, éclectiquement d'être contredite. Aucune ne veut affronter la contradiction, qui est au cœur du cinéma.

Les cloisonnements et les distinctions au sein des sciences de l'homme empêchent de saisir la continuité profonde entre la magie, le sentiment et la raison, alors que cette unité contradictoire est le nœud gordien de toute anthropologie. Si c'est du même mouvement que le cinéma devient magie, sentiment, raison, il y a évidemment unité profonde entre sentiment, magie, raison.

C'est l'unité même du psychisme à l'état naissant qui ne connaît pas les compartimentations des ouvrages de psychologie. Naissent du même mouvement technique et magie, objectivité et subjectivité, sentiment et raison. Si, à un certain stade, la magie et le sentiment sont contredits par la raison, ils sont originellement liés.

C'est pourquoi le germe de l'abstraction est déjà dans la participation. L'enfant qui remue l'objet et le rapproche de sa bouche, ébauche le processus de connaissance qui abstrait cet objet de l'environnement et établira sa constance et son identité. Réciproquement la participation est sous-jacente à toute intellection. Expliquer c'est identifier, disait Emile Meyerson. Il faut compléter : identifier à ce qui a été projeté. L'intelligence procède par projection de « patterns » abstraits et identification à ces patterns. Elle est une participation pratique qui, aliénant et réifiant ses propres processus, prolonge la perception. Les mots du langage ne sont autres que la propre substance de l'homme *ses paroles, ses signes* — devenus outils. Ici encore, cette *réification utilitaire* ne peut s'opposer absolument à la réification magique : *les mêmes mouvements,*

selon qu'on les tourne vers la pratique ou vers l'affectivité, sont ceux de la poésie ou de la raison.

On conçoit donc maintenant que la *participation* construite également magie et raison, que celles-ci se construisent et se détruisent réciproquement l'une et l'autre, qu'enfin magie, sentiment, raison, puissent être synchrétiquement associés les uns aux autres. Il n'y a pas de magie pure, pas de sentiment pur, pas de raison pure. Autrement dit magie, sentiment, raison ne sont pas des qualités ou des facultés distinctes de l'esprit humain, mais trois polarisations fondamentales du même phénomène total. Ce ne sont pas des essences. Magie et sentiment sont aussi des moyens de connaissance. Et nos concepts rationnels sont eux-mêmes encore imbibés de magie comme l'avait remarqué Mauss (9). Tout ce qui est humain véhicule tout l'humain selon un dosage qui, lui, est particulier. Ce qui n'empêche nullement qu'à la limite, magie, sentiments, raison, se distinguent et s'opposent absolument, selon une aimantation répulsive.

C'est parce que toute image de film est symbolique que le cinéma porte en lui toutes les richesses de l'esprit humain à l'état naissant. Le propre du symbole est de réunir en lui la magie, le sentiment, l'abstraction. Le symbole est lié « réalistement » au sens scolastique, c'est-à-dire magique du terme, à la chose symbolisée. Il en fixe la présence affective. Il est enfin un signe abstrait, un moyen de reconnaissance et de connaissance. Le symbole est à l'origine de tous les langages, qui ne sont autres qu'un enchaînement de symboles effectuant la communication, c'est-à-dire l'évocation d'une réalité totale par fragments, conventions, raccourcis, ou appartenances.

C'est pourquoi les supports et les outils du cinéma sont au

(9) « Si éloignés que nous pensions être de la magie, nous en sommes encore mal dégagés. Par exemple, les idées de chance et de malchance, de quintessence, qui nous sont encore familières, sont bien proches de l'idée de magie elle-même. Ni les techniques, ni les sciences, ni même les principes directeurs de notre raison ne sont encore lavés de leur tache originelle. Il n'est pas téméraire de penser que, pour une bonne part, tout ce que les notions de force, de cause, de fin, de substance ont encore de non positif, de mystique et de poétique, tient aux vieilles habitudes d'esprit dont est née la magie et dont l'esprit humain est lent à se défaire ».

départ ceux du ton affectif et du déchiffrement rationnel et construisent en même temps un imaginaire et un discours. L'ubiquité de la caméra est le fondement unique de la magie et de la raison, du sentiment et de l'intelligence du cinéma. Les mêmes techniques du cinéma fantastique et romanesque sont celles du cinéma pédagogique.

Le cinéma dévoile et épanouit les structures intellectuelles de la participation, les structures participatives de l'intelligence, et ainsi, de même que la théorie de la magie et de l'affectivité, il éclaire la « théorie de la formation des idées et de leur développement » (10). Son mouvement naturel et fondamental n'est autre que le mouvement naturel et fondamental de l'esprit humain à sa source, c'est-à-dire dans sa totalité première. *C'est parce que toute participation débouche en même temps sur une subjectivité et une objectivité, une rationalité et une affectivité qu'une dialectique circulaire entraîne le film comme système objectif-subjectif, rationnel-affectif.*

Le cinéma, c'est aussi bien une kinesthésie, force brute entraîneuse de participations affectives, et le développement d'un logos. Le mouvement se fait rythme et le rythme se fait langage. Du mouvement à la kinesthésie et au discours. De l'image au sentiment et à l'idée !

Tel est le processus génétique même du cinéma. Du même mouvement qu'il se dégage du cinématographe, du même mouvement qu'il s'engage dans la participation magico-affective, il s'arrache à la succession empirique d'images pour se construire selon les « lois et rythmes de l'idéation ».

Du même mouvement, mais pas en même temps. Il était naturellement, génétiquement nécessaire de commencer par les « formulettes magiques » de Méliès avant d'arriver à « la syntaxe d'un langage », de passer par la floraison préalable du stade de l'âme (Griffith) avant de parvenir, avec Eisenstein, au stade de la totalité dialectique.

C'est en effet au moment où Eisenstein découvre et met en pratique sa conception des images qui provoquent des sentiments lesquels provoquent des idées, que s'achève la trans-

(10) COHEN-SEAT, op. cit., p. 152. — Cohen-Seat dit encore qu'on pourrait observer « comment les notions de sémantique et de grammair, de dialectique, d'éloquence et de rhétorique, en ce qu'elles relèvent de la constitution de notre esprit, peuvent servir, au regard du film, à poser le problème ». — Ibid., p. 142.

formation du cinématographe en cinéma. Celui-ci, certes, évoluera encore. Mais il est dès lors formé : *c'est un système cohérent où l'approfondissement et l'utilisation de la puissance affective des images aboutit à un logos.*

Eisenstein définit le cinéma comme le seul art concret et dynamique qui permette de déclencher les opérations de la pensée, le seul capable de restituer à l'intelligence ses sources vitales concrètes et émotionnelles, il démontre expérimentalement que le sentiment n'est pas fantaisie irrationnelle, mais moment de la connaissance. Il n'oppose pas la magie (qu'il n'a pas nommée telle mais dont il a reconnu et défini la nature analogique, anthro-po-cosmomorphique, dans la théorie des « attractions ») au rationnel. Il ne fait pas tant la part de l'un et de l'autre, mais il veut les saisir en leur source commune, il veut produire des symboles gorgés de toutes leurs richesses, des objets chargés d'âme, des âmes chargées d'idée. Le recommencement créateur de l'idée s'opèrera à partir des participations anthro-po-cosmomorphiques, et c'est l'anthro-po-cosmomorphisme qui amène, fera éclore l'idée à la surface diurne.

La plus grande idée du monde — le progrès — prend forme en même temps qu'une goutte de lait sur une écrémeuse (*La ligne générale*). Dans un quartier de viande pourrie fermentée l'idée révolutionnaire (*Le Cuirassé Potemkine*).

*La ligne générale*, comme le *Cuirassé Potemkine*, la *Terre de Dovjenko*, sont construits en discours, mais rien ne parle. Le système affectif secrète un logos. Les images sont des paraboles et des symboles d'une idéologie qui se crée et prend forme.

L'idéologie ne se plaque pas sur le film. Elle ne lui est pas extérieure et les images ne sont pas des prétextes. Elle semble naître et renaître sans cesse, chez le spectateur dont la générosité et l'amour sont tenus de prendre leurs responsabilités intellectuelles. Le cinéma est devenu pédagogie par son langage d'images et d'images seules (11).

(11) *L'opéra de quatre sous*, de BRECHT et PABST est un excellent exemple de ce type de film. Brecht a voulu du reste opérer dans le théâtre une révolution eisensteinienne, en y introduisant la dimension épique du cinéma, en modifiant le jeu des acteurs deve-

Sur la ligne de faite du cinéma, du *Cuirassé Potemkine* à *la Strada*, la « magie » des images n'est pas fétichisée, mais tend à enrichir une participation, celle-ci ne déchoit pas dans les complaisances de l'âme, mais concentre toute sa sève à la floraison d'une idée.

Rares sont évidemment les films qui parviennent à cette plénitude. La plupart du temps, l'unité dialectique se trouve brisée, morcelée, ou inachevée. Le film de fiction ne dépasse pas le stade de l'âme, et les « idées » éventuelles y sont mal amalgamées, introduites en contrebande, où ne sont que prétextes pour exalter la participation affective (ainsi un film prétend dénoncer la prostitution pour mieux montrer la prostituée) ; nous avons souvent affaire à un mouvement régressif qui de l'idée va au sentiment et du sentiment à la magie (le mythe de l'amour). Les idées sont mises en jeu pour provoquer des sentiments lesquels doivent culminer à certaines images : déshabillés, baisers sur la bouche, poursuites, bagarres. Par ailleurs, les films dits de propagande évitent rarement le prêche bavard, la pédagogie abstraite. Malgré tout, au sein de ces films, la loi d'Eisenstein joue, par intermittences, le plus souvent bloquée, atrophiée, faussée ou déviée...

D'autre part, et nécessairement, les trois perspectives (magie, sentiment, idée) ont chacune déterminé leur genre : film fantastique, film romanesque, film pédagogique... Mais quoique le genre pédagogique s'oppose au film fantastique, il utilise le même langage. C'est ce même langage impliqué dans les formulettes magiques de Méliès qui permet à M. Schuhl d'envisager un cinéma abstrait, non dans le sens de Hans Richter, mais comme instrument de la pensée philosophique.

Ce langage réalise l'unité des contraires dans la synthèse eisensteinienne mais permet également la différenciation et la fixation des contraires : c'est un langage total et polyfonctionnel.

nus récitants (ou sujets de projections-identifications qui les dépassent et non plus héros individuels), en substituant à une participation restreinte une participation généralisée, en provoquant enfin un effet d'éloignement qui permette à une participation, débarrassée de ce qui l'enferme et la fixe dans l'état d'âme et l'affectivité immédiate, d'arriver spontanément à l'idée.

*LANGAGE CONCEPTUEL, LANGAGE MUSICAL,  
LANGAGE DU FILM.*

C'est à ce titre qu'on peut très justement comparer le cinéma au véhicule même de toutes les communications humaines : le langage tout court.

« Le langage n'a pas un rôle particulièrement cognitif et se rattache tout aussi bien à... l'affectivité qu'à... la connaissance... Le langage n'a pas pour première fonction de désigner des objets et de raisonner sur eux, quitte à lui attribuer une charge affective secondaire » (12). Déjà Sommerfeld notait que « la langue arouta, plus archaïque que toute autre qu'il connaisse... a pour caractéristique d'exprimer seulement des actions et des états, mais pas des objets, même pas des qualités objectivement représentées » (13). Le langage n'est pas qu'un système de signes arbitraires ; les mots-signes sont aussi, par leurs contenus, des symboles riches de présence affective. Entre le langage de la poésie et le langage scientifique, il y a apparemment l'infini qui sépare la magie de la technique, et c'est pourtant le même langage. La définition du Larousse « communication de la pensée, expression des sentiments » ne fait que juxtaposer les deux qualités consubstantielles et contradictoires.

En réalité, les mots sont au départ non pas encore des simples étiquettes selon la conception nominaliste, mais des symboles totaux chargés de la présence nommée. Ce sont des intermédiaires anthropo-cosmomorphiques, des projections humaines condensant des fragments du cosmos. La phrase archaïque, anthropo-cosmomorphique par nature, désigne toujours l'idée par le truchement de l'*analogie*, c'est-à-dire l'image et la métaphore. Et du reste, le langage poétique a conservé presque intégralement cette « magie » première.

Le langage du cinéma est issu de la même genèse, il connaît la même continuité dialectique que le langage des mots, mais il est beaucoup moins différencié. C'est pourquoi il ressemble au langage archaïque. L'un s'exprime par images, (métaphores analogiques) et l'autre est fait d'images. Tous

(12) R. PAGÈS : Le langage, mode de communication, in *Bulletin de Psychologie*, 9, VII.

(13) LEVY-BRUHL : *Carnets*, p. 24.

deux mettent sans cesse en jeu d'une façon particulièrement vive les processus anthropo-cosmomorphiques.

Le langage archaïque est profondément déterminé par des schèmes rythmiques qui se sont affaiblis dans le nôtre : à la moindre occasion, à la moindre exaltation, il devient *chant*. Les puissances narratives, qui n'ont pas encore atteint le stade du discours abstrait, se développent en séquences, commençant chacune par un « j'ai vu » avec répétitions et évocations partielles comme autant d'images-rappels, ou de leit-motifs. De même le film est rythmico-musical, selon l'expression d'Ombredane. Il s'enveloppe de musique et s'ordonne en rythme. Il s'enchaîne en séquences et use de *flash back* comme de *cut back*. Dans la mesure où les poètes retrouvent ou récréent un langage à l'état naissant, les mêmes analogies peuvent être décelées. Les analyses d'Eisenstein sur les poèmes de Pouchkine, Hugo, Shelley sont à cet égard exemplaires. « Cette mentalité mystique et concrète qui a été à peu près éliminée (14) de nos grandes langues communes ne deviendra-t-elle pas assez puissante pour refaire nos langues à son image et leur imposer ses habitudes » ? demandait Vendryes... Elle l'est devenue, en effet : dans le cinéma...

Mais ici encore, il ne faut pas négliger les différences.

Le cinéma ne dispose pratiquement pas de vocabulaire conventionnel. Ses signes ne sont autres que des symboles stéréotypés, des métamorphoses et des disparitions transformées en virgules et en point final (enchaîné, fondu). Le cinéma, s'il tend au concept, est privé de *concepts* au sens nominaliste du terme. Le langage archaïque est déjà un outillage de concepts, les mots sont autant de *réifications arbitraires*. Le langage du film connaît très peu de réifications : il demeure fluide. Le capital-signes qu'il s'est constitué demeure très restreint et du reste il ne lui est pas absolument indispensable : on peut même se passer de fondus enchaînés (15).

La fluidité qui différencie le cinéma du langage des mots le rapproche de la musique, puisque l'un et l'autre peuvent se passer de mots pour discourir et que leurs effets demeurent « ineffables ». Tout ce qui rend le cinéma plus proche du langage archaïque que du langage ordinaire est dans le fond ce

(14) N'exagérons rien.

(15) Cf. *Mort d'un cycliste*, de BARDEM.

qui rend le langage archaïque plus proche de la musique : rythme, leit-motifs, répétitions. Et de plus : fluidité, intensité, simultanéité...

Mais la musique ne peut arriver à l'objectivité : elle ne représente pas d'objets. Le cinéma part des objets et va à l'âme. La musique part de l'âme mais même descriptive n'arrive pas aux choses. L'objectivité dissout la musique qui se fond dans l'image de film, alors que l'image ne se fond pas en elle.

*L'objet* est ce qui différencie le cinéma de la musique, mais aussi du langage des mots, qui ne dispose que de signes purement conventionnels pour le désigner.

A partir des objets, le cinéma peut construire des pictogrammes ou des idéogrammes, mais beaucoup plus concrets que ceux de n'importe quel langage verbal. Trop concrets encore toutefois pour devenir des concepts, ils demeurent à l'état de pré-concepts. Jamais le film ne se fige en système purement conventionnel et, de ce fait, il ne peut s'élever à un certain degré d'abstraction. Dans un sens le cinéma est plus riche que le langage des mots. « On peut presque tout dire avec l'image et le son. On ne peut presque rien dire avec la parole » disait Flaherty (16). Dans un sens il est plus pauvre : Flaherty ne pouvait exprimer cette idée que par la parole.

Aussi le langage du cinéma se situe-t-il entre celui des mots et celui de la musique : c'est pourquoi il a réussi à se les attirer et se les associer dans une polyphonie expressive qui utilise le chant désincarné de l'âme (musique) comme le véhicule des communications intellectuelles (mots). Il appelle tous les langages parce qu'il est lui-même syncrétiste en puissance de tous les langages : ceux-ci se font contre-point, s'appuient l'un l'autre, constituent un langage orchestre. Mais s'il communique avec la musique et la parole, s'il utilise l'un et l'autre, il conserve son originalité. Certes, il y eut un émoi compréhensible à l'apparition du parlant. Cette langue « plus candide et moins inhibée que dans nul monologue parlé » (17) n'allait-elle pas être chassée comme la bonne monnaie par la mauvaise, selon une fatale loi de Gresham ? Effectivement, le

(16) Cité par THÉVENOT, in *Cinéma au long cours*, p. 87.

(17) BALAZS : op. cit., p. 63.

parlant a fait des ravages — notamment dans l'expression comique. Mais pendant trente années de mutisme, le cinéma avait eu le temps de développer son langage... Le son n'a pas entamé la « spécificité » du cinéma, et l'a même développée dans certains secteurs, en lui ouvrant les possibilités de contrepoint indiquées par Eisenstein et Poudovkine (18). Comme dit Cohen-Seat, « le film n'a pas cessé d'être muet parce qu'on a rendu la parole à l'homme » (19). C'est-à-dire que le film n'a pas perdu son propre langage.

Le cinéma respecte les formes dites objectives : par là il est intelligible ; les mots sont des conventions arbitraires (20), le cinéma n'est pas fondé sur des conventions arbitraires : par là il est universellement intelligible. Il y a *des* langages de mots, il n'y a *qu'un* langage de cinéma. Ce qui n'a de nom dans aucune langue se trouve précisément avoir le même nom dans toutes les langues, selon l'expression de Lucien Sève. Le langage du cinéma, dans son ensemble, est fondé, non sur les réifications particulières, mais sur les processus universels de participation. Ses signes élémentaires sont des comprimés de magie universelle (métamorphoses, dédoublements). Ces signes demeurent universels parce qu'ils se fondent sur et se confondent avec les données universelles — objectives — de la perception : les formes reproduites par l'image photographique.

La double universalité, celle de l'objet et celle de la magie, indifférenciée et à l'état naissant, constitue un espéranto naturel du sentiment et de la raison, et suscite une sorte de *compréhension* Weberienne, à condition de ne pas opposer absolument, comme le fit Max Weber, compréhension et explication.

(18) EISENSTEIN, PODOVKINE et ALEXANDROV : *Le film sonore*, article cité.

(19) Cohen SEAT : op. cit., p. 96.

(20) La musique elle-même n'échappe pas à la convention. Ch. LALO a montré que les rythmes rapides et aigus signifiaient le deuil dans la Grèce antique alors qu'ils signifient pour nous la gaité : les rythmes lents et graves, qui signifiaient la joie signifient actuellement le deuil. Cf. Ch. LALO : *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*.

## UN ESPERANTO NATUREL.

Le cinématographe Lumière, en dépit de l'œil monoculaire de la caméra, de la bidimensionalité de l'écran, de l'absence de son, couleur, etc... était immédiatement intelligible et sa diffusion immédiate dans le monde dans les années 95-97 prouvait son universalité. Le cinéma est plus universel encore que le cinématographe, *dans la mesure essentielle* où il est vertébré par les structures anthropologiques naissantes.

La compréhension immédiate, disons plutôt la participation-compréhension de ce langage par les enfants comme les archaïques est le test même de cette universalité.

C'est au sein des populations les plus reculées, en pleine brousse, auprès des groupes indigènes n'ayant jamais vu de films que l'universalité du langage du cinéma apparaît éclatante, que la participation au film se manifeste dans sa pureté. « L'africain illettré est attiré souvent avec passion par le cinéma » (21). A la suite des nombreuses projections de cinéma éducatif dans l'Est Africain, Julian Huxley pouvait même affirmer que l'intelligibilité du cinéma est supérieure à celle de la photographie (1929) : « Tous ceux qui ont remarqué combien l'indigène primitif a difficulté à reconnaître une image fixe, sont étonnés de la facilité avec laquelle il comprend les images animées, le cinéma ».

Parmi toutes les expériences de films montrés en brousse, la toute récente d'Ombredane sur des Congolais n'ayant jamais vu de film, nous semble décisive, par la minutie et la précision des techniques employées, par la clarté des résultats (22). Les récits des spectateurs ne révélèrent « aucune difficulté d'appréhension des images mouvantes en tant que telles » dans des films comportant les techniques visuelles du cinéma (*close-up*, contre-champ, mouvements de caméra, etc.).

De même le film est intelligible aux enfants dans une mesure décisive puisqu'il les intéresse. Il leur est naturel. Ils se sentent rarement aussi présents, *installés*. (Nous savons bien que les enfants se trouvent de plein pied dans l'univers du film puisque nous gémissons de l'infantilisme des films). La suc-

(21) MADDISON in *Revue de Filmologie*, n° 3-4, p. 310.

(22) Conférences faites à l'Institut de Filmologie et à l'Unesco en Février 1954, expériences faites sur projection de *Chasse sous-marine* de Cousteau, et d'un film évangélique, *Le bon Samaritain*.

cession des plans différents ne dérouté pas le petit enfant, ni ne détruit son impression de réalité. De quatre à sept ans, les enfants suivent les articulations du récit filmique à l'intérieur des séquences. La première surimpression, le premier enchaîné, déterminent souvent, (nous reviendrons sur ce « souvent »), une compréhension immédiate.

Les expériences de René et Bianca Zazzo nous sont d'autant plus significatives qu'elles portent sur des enfants anormaux ou retardés (23). Après projection d'une séquence du « *Chemins de la vie* », Zazzo pouvait remarquer une compréhension étonnante du dynamisme de l'action (37 sur 42 enfants anormaux), une capacité réelle de suivre cette action dans l'espace, un grand nombre d'interprétations correctes (16 sur 42) du « champ contre champ » (24), un certain nombre de récits cohérents de la séquence. Le film hausse ce même enfant « imbécile léger » (qui n'a pas pu comprendre un dessin) au niveau d'interprétation qu'il n'atteindra jamais en d'autres domaines » (25). De son côté, A. Marzi avait noté que les débiles mentaux pouvaient comprendre le cinéma (26). De nombreux exemples nous montrent également que l'explication par le film est plus efficace sur des archaïques que les sermons pédagogiques ou religieux.

Certes, il a été fait état, parallèlement, des difficultés de compréhension chez les Africains (Van Bever), chez les enfants (Heuyer). Quelles sont, d'où viennent les incompréhensions ?

Certaines difficultés sporadiques d'adaptation visuelle mettent en cause non pas le langage, mais la qualité défectueuse d'une image qui peut alors provoquer des malentendus : ainsi les Congolais voient la pluie tomber là où nous reconnaissons les stries de la pellicule.

Si l'on élimine les difficultés optiques, il faut aussi, pour clarifier le problème, tenir compte des difficultés sociologi-

(23) René ZAZZO : Une expérience sur la compréhension du film, in *Revue de Filmologie*, tome II, 6, pp. 159 et suiv.

(24) Cette scène a pu être oubliée par un certain nombre d'enfants, du fait qu'elle était suivie d'une bagarre.

(25) Art. cit., p. 169.

(26) A. MARZI : Cinéma ei minorati psychici, in *Corso de Filmologia*, Rome, Février 1949.

ques. Tout dans un film, ne peut être universel, bien entendu, puisque tout film est un produit social déterminé. Les valeurs, coutumes, objets, inconnus pour un groupe social donné, lui demeurent bien entendu étrangers dans le film. Aussi tout film est-il diversement intelligible, incomplètement intelligible.

Comme l'a bien montré Ombredane, le Congolais vivant encore au sein de son système traditionnel ne peut comprendre des thèmes courants du film occidental comme *l'appât du gain* ; ne s'intéressant qu'à ses besoins immédiats, ce qui lui importe est non la richesse, mais le prestige. De même il ne peut comprendre la mendicité, la tradition du clan rendant obligatoire le secours mutuel. Tout ce qui lui est sociologiquement étranger lui est mentalement étranger. C'est pourquoi, formé à l'école de la fraternité, il reste sourd au message du bon samaritain lui enseignant la vertu des égoïstes : la charité chrétienne. De la même manière, la signification des feuilles de calendriers qui s'envolent ou des mégots entassés sur un cendrier ne peut atteindre celui qui ne connaît ni calendrier ni cendrier.

Il est fréquent que techniques et contenus ne soient pas aisément dissociables. Dans la mesure où son contenu est incompréhensible, la technique du récit le devient. Certains effets enfantins ou archaïques sont analogues aux nôtres devant les films « discrepants » d'Isidore Isou.

Plus subtiles à l'analyse sont les difficultés qui surviennent lorsque le langage du film proprement dit se situe à un niveau d'abstraction auquel n'est pas encore parvenu le spectateur.

Les enfants d'âge mental de 10-12 ans, de même qu'ils ne peuvent construire un discours verbal, ne peuvent saisir le discours général du film : ils n'appréhendent que des séquences isolées qu'ils relient par des « alors, il a fait » (Heuyer). Les successions des plans, images-signes, fondus enchaînés, surimpressions qui la plupart du temps sont immédiatement compris, perturbent ou brisent l'intelligence du film dans la mesure où leur symbolisme naturel s'est desséché. Le signe est le produit le plus abstrait, le plus tardif du cinéma : il ne peut être assimilé qu'après un certain usage et une certaine évolution. C'est pourquoi les enfants qui saisissent immédia-

tement le sens fantomatique ou onirique de la surimpression ne peuvent saisir que plus tard ses utilisations syntaxiques (27).

En règle générale, tout ce qui est issu du développement du cinéma dans le sens d'une utilisation de plus en plus abstraite, elliptique ou sophistiquée des techniques risque d'être hors de portée des auditoires neufs, pour des raisons qui ne tiennent nullement à l'essence native de ce langage, mais aux conditions historiques et sociales qui ont pu transformer certains de ses éléments en notations sténographiques ou en habiletés raffinées.

La vitesse du rythme est elle-même le produit d'une évolution sociologique ; cinquante années de cinéma ont accéléré le mouvement interne des films. Non seulement le public neuf doit s'adapter à cette rapidité, mais certains publics habitués au cinéma suivent encore mal. Il n'y pas que Sellers et la *Colonial Film Unit* qui demandent des films lents, mais également le Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture en France (28). L'excès (relatif) de vitesse, les multiplications et les concentrations elliptiques sont liés. Le sous-entendu est un phénomène d'accélération. Le film se brise alors pour les retardataires là même où l'ellipse établissait la continuité. Pourtant cinquante années de retard peuvent être aisément récupérées par les enfants, les ruraux, les archaïques. Partout où le cinéma fixe sa toile, une « acculturation » filmique accélérée s'opère, qui confirme que la difficulté était non dans le langage, mais dans son débit.

Inversement si les objets exhibés sont immobiles, si la caméra est elle-même immobile, il n'y a plus de film mais une succession brutale et spasmodique de cartes postales. Nombreux sont les documentaires et les films pédagogiques, ceux précisément qu'on destine avec candeur aux enfants et aux archaïques, où jamais rien ne bouge sur l'image et où la caméra se borne à répéter inlassablement un morne panoramique. Le film se traîne languissamment. La succession d'images

(27) Et encore : Irène, six ans, comprend que la métamorphose de la jeune fille en balai signifie le passage du rêve au réveil de *Charlot à la banque*. C'est pourtant la première métamorphose qu'elle voit au cinéma.

(28) Cf. également H. MENDRAS : *Etudes de Sociologie rurale*, in *Cahiers de la Fondation Nationale de Sciences Politiques*, Paris, Armand Colin, 1954, p. 73.

est abstraite. Elle ennuie ou choque. La caméra change de perspective et de place d'une façon gênante. L'univers a perdu sa viscosité, les objets leurs qualités anthropo-cosmomorphiques. La participation du spectateur ne fait plus le lien. Chaque changement de plan est ressenti comme une secousse nerveuse. Quoique plus vrai, le documentaire nous semble parfois moins réel que le film d'action. C'est pourquoi non seulement on l'imbibe de musique, mais on lui adjoint la continuité extérieure d'un commentaire piquant destiné à empêcher nos assoupissements.

On comprend que le statisme, qui désenchanté l'univers du cinéma, en rende le langage inintelligible à l'enfant ou l'archaïque. Les enchaînés qui relient trois plans statiques ou quasi-statiques, l'un de plage, l'autre de mer, le troisième de varech (expérience Zazzo), ne seront pas compris dans leur articulation descriptive. L'immobilité est l'arrêt de mort de l'intelligibilité. Par contre, le même enchaîné remplira efficacement sa fonction au sein d'une action et d'un mouvement.

De même qu'un disque tourné trop vite, un disque tourné trop lentement perd toute signification. De même pour le cinéma, le ralentissement excessif, comme l'accélération excessive suscitent également l'inintelligibilité. *Ces deux inintelligibilités contraires sont au fond identiques. Trop rapide ou trop lent, le langage du film se détache de la participation affective et devient, dans les deux cas, abstrait.*

Le statisme tend à dessécher et détruire l'intelligibilité, privée de la sève des participations. La perte de mouvement est au sens vital la perte de souffle du cinéma.

On comprend ainsi que certaines expériences pratiquées à partir de documentaires aient amené à des conclusions erronées sur l'intelligibilité du fondu, de l'enchaîné, etc... Comme si le problème de *l'intellection en soi* du langage pouvait être posé dans son cadre le plus abstrait, lequel, paradoxalement, peut sembler le plus concret à l'expérimentateur qui croit naïvement le film à images immobiles plus simple, plus facile que le film à mouvement.

Un plan américain ou un gros plan peut passer inaperçu, c'est-à-dire être « compris » par un spectateur neuf si nulle étrangeté ou hétérogénéité ne vient perturber le mouvement du film, si ce mouvement est effectif et non pas une quasi-juxtaposition de photos inanimées, si ce mouvement n'est pas trop accé-

léré, si, en fin de compte, le langage du film n'est pas séparé de sa source fluide et dynamique : la participation à l'état naissant. Par contre, si ces conditions élémentaires ne sont pas remplies (de même, dans notre langage de mots, un débit trop rapide, des propos sybillins, une juxtaposition de substantifs sans verbe sont inintelligibles), toutes les étrangetés perturbent le mouvement du film, le mouvement inadéquat perturbe la signification des images, alors la kholkosienne de Sibérie s'écrie, comme le rapporte Balazs « chose horrible, voici des hommes sans jambes, des têtes sans corps », l'Africain voit des maisons s'envoler ou rentrer dans le sol, ou une mouche-éléphant (29), l'enfant s'étonne de l'étrange métarmophose d'un autobus en corbillard. Leur incompréhension n'est autre qu'une compréhension régressive : le signe éclate, se pulvérise et il ne reste que sa magie première (la métamorphose, l'ubiquité, le fantôme), mais isolée, incompréhensible. Grattons l'universalité du film : il reste Méliès... la magie...

Les difficultés de compréhension sont donc réelles et considérables mais il faut *comprendre* cette incompréhension : une enquête de l'Unesco portant sur 43 pays conclut que « le fait d'être analphabète est un empêchement grave à l'intelligence du langage cinématographique ». Et certes l'illettré comprend moins aisément que le lettré. Mais il n'y a pas, au cinéma, ce fossé infranchissable qui sépare l'analphabète de l'écriture. Ce n'est pas le principe de l'intelligibilité du langage qui doit être mis en cause, mais celui du degré d'abstraction que peut atteindre l'analphabète. Celui-ci parvient aisément au stade d'abstraction qu'implique son intelligence des signes et de la narrativité lorsque ceux-ci et celle-là demeurent dans le mouvement naissant de la participation, du symbole, de l'idée...

Le langage du cinéma nous offre cette intelligence des choses et du monde antérieure à l'intelligence abstraite mais qui la prépare, y conduit et qui est le lieu commun premier de

(29) Cas du film éducatif sur la malaria déjà cité, qui rassura définitivement son public sur l'inocuité de la minuscule mouche, le véritable coupable étant un gigantesque insecte inconnu dans les régions — (Health Education by Film in Africa, in *Colonial Cinéma*, vol. 7, n° 1, mars 1949, p. 18). On peut se demander pourquoi l'on montre aux archaïques ces films « éducatifs » fertiles en close up didactiques et maladroits, et pourquoi montre-t-on également aux enfants ces films d'ennui dits « pédagogiques » ?

l'esprit humain. Il y a trente ans, Moussinac prédisait que le cinéma dirait l'unité humaine. Ne l'a-t-il pas dite déjà ? *N'est-il pas l'espéranto naturel, la langue originelle universelle.*

L'intelligibilité universelle de ce langage est le prolongement indissociable de la participation universelle que suscite le cinéma. L'important n'est pas seulement que les Africains ou les enfants comprennent le film mais qu'ils l'aiment. L'important est que le cinéma ait éveillé, réveillé ou attiré sur lui un besoin.

D'où l'universalité effective et affective du cinéma urbi et orbi. Comme nous l'ont montré, après celles d'autrui nos propres recherches (30), le besoin de cinéma, s'il est le plus intense chez les adolescents, concerne toutefois tous les âges. Cet appel se fait sentir avec à peu près la même force quels que soient le sexe, les classes sociales, les climats, et ce sont des déterminations géographiques et économiques (habitat dispersé, difficultés d'exploitation) qui freinent l'essor de ce besoin. Né des grands centres urbains, des civilisations machinistes, le cinéma a très tôt débordé l'aire du milieu technique qui l'a produit. Des grandes villes, il a gagné les campagnes. Des grandes nations industrielles il s'est étendu sur tous les continents. Quinze milliards d'entrées annuelles sur l'ensemble du globe. Partout il s'est diffusé, partout il s'est acclimatisé. Il est remarquable qu'actuellement le second pays producteur de films soit l'Inde, qui s'éveille à peine à la vie industrielle, que l'Égypte (31) produise à peu près autant de films que la France.

Tous les enfants du monde jouent aux cow-boys (32). Tous les adultes du monde vont voir les cow-boys. Les gens qui sont « du monde » et ceux à qui le monde est refusé ont les mêmes participations. A tous ceux qui s'étonnent de cette communion affective et mentale entre le lettré et l'illettré, l'empereur et le nègre, Rimbaud avait répondu à l'avance « Empereur, tu es nègre ». Et c'est sans doute la seule vertu humaine.

(30) Cf. Recherches sur le Public cinématographique, in *Revue de Filmologie*, Janv.-Avril 1953, n° 12.

(31) 60 films par an.

(32) Sur les jeux des enfants de Rhodésie, des villes et bourgs dans la Gold Coast, cf. *Colonial Cinéma*, vol. VIII, décembre 1950.

ne de l'Empereur. *Notre négritude est notre humanité profonde.*

A partir de cette universalité se greffent et s'épanouissent d'autres universalités, celle d'un nouveau langage, mimique cette fois... S'il n'est pas vrai, comme le croyait Balazs (33), que le film muet ait ressuscité un langage mimique parfait, abandonné par l'homme depuis sa préhistoire (34), pour la bonne raison que les gestes, le sourire, voire les larmes ont des significations distinctes selon les civilisations, il est vrai toutefois que le film américain a répandu sur le globe un véritable langage mimique nouveau, un espéranto gestuel d'apprentissage aisé et dont l'univers soumis au cinéma connaît désormais le vocabulaire. Il y a un « degré zéro du langage mimique » selon l'expression de Mario Roque, mais grâce au cinéma. Nous y reviendrons ailleurs.

Des thèmes universels, une création cosmopolite, des influences et un rôle universels sont les fruits de l'universalité anthropologique première. Et, sans aborder des problèmes ultérieurs, remarquons que Charlot est le test exemplaire de toutes ces universalités. Chaplin est le premier créateur de tous les temps qui ait misé sur l'universalité — sur l'enfant. Ses films qu'il présentait en *preview* aux gosses des quartiers suburbains, règnent encore et toujours sur l'univers enfantin des Pathé-Babys. Ils ont été accueillis et admis aussi bien par les adultes, les noirs, les blancs, les lettrés, les analphabètes. Les nomades de l'Iran, les enfants de la Chine rejoignent Elie Faure et Louis Delluc dans une participation et une intelligence, sinon la même, du moins commune.

C'est cela, le cinéma. Ce qu'il intéresse et ce qui l'intéresse, c'est l'esprit en enfance, qui porte en lui, encore indistincte et mêlée, la totalité humaine...

Hegel expliquait pourquoi la poésie était l'art suprême. « Comme la musique, elle renferme la perception immédiate de l'âme par elle-même qui manque à l'architecture, la sculpture et la peinture. D'un autre côté elle se développe dans le champ de l'imagination et celle-ci crée tout un monde d'objets auxquels ne manque pas tout à fait le caractère déter-

(33) « *Der sichtbare Mensch* », 1923.

(34) B. FONDARE : *Grandeur et décadence du Cinéma*, in L'Herbier, op. cit.

**TABLEAU I**

I M A G E	V I S I O N M A G I Q U E	S E N T I M E N T	P E R C E P T I O N objective	I D E E
Mouvements et positions de la caméra	Ubiquité	Kinesthésie Présence affective	enveloppements bonds perceptifs	Sélectivité (abstraction) Narrativité
Gros plan	macroscopie animisme	intensité affective	(rétablissement par constance)	Sélectivité (abstraction)
Plongée	rabougrissement	abaissement symbolique	(rétablissement par constance)	Signe de déchéance
Contre-plongée	gigantisme	exaltation symbolique	(rétablissement par constance)	Signe de grandeur
Musique	irréel	participation affective	facteur de réalité	facteur d'intelligibilité
Paroles	« voix » désincarnées	permettent d'accélérer le rythme du film, donc d'intensifier la participation.	réalité	sélection des bruits
Bruits	sifflements du vent, bruits inquiétants		réalité objective	narrativité des voix architecture du film Conceptualisation

<b>Enchaîné</b>	<b>Métamorphose</b>	<b>Effet « poétique »</b>	» »	<b>Signe grammatical</b>
<b>Surimpression</b>	<b>Fantôme</b>	<b>Rêverie, rêve, présence du souvenir</b>	» »	<b>Signe grammatical</b>
<b>Objet</b>	<b>Antropomorphisé</b>	<b>Chargé d'« âme »</b>	<b>Réalité objective</b>	<b>Stéréotypie Signe Idée</b>
<b>Contenus et formes de l'image</b>	<b>Anthropo-Cosmomorphisme</b>	<b>Projection-Identification affective</b>	<b>Objectivation</b>	<b>Symbolisme et signe dans une continuité discursive.</b>
<b>I M A G E</b>	↔	<b>S E N T I M E N T</b>	↔	<b>I D E E</b>
<b>M O U V E M E N T</b>	↔	<b>K I N E S T E S I E</b>	↔	<b>D I S C O U R S</b>

miné de la peinture et de la sculpture. Enfin plus que tout art, elle est capable d'exposer un événement... »

Le cinéma, comme la musique, renferme la perception immédiate de l'âme par elle-même. Comme la poésie, il se développe dans le champ de l'imaginaire. Mais plus que la poésie, plus que la peinture et la sculpture, il opère par et à travers un monde d'objets dotés de la détermination pratique, et expose narrativement un enchaînement d'événements... Le concept lui manque, mais *il le produit*, et par là, s'il ne les exprime pas toutes — du moins peut-être pas encore — il fermente de toutes les virtualités de l'esprit humain.

## CHAPITRE VIII

### *La Réalité semi-imaginaire de l'homme*

Le monde se reflétait dans le miroir du cinématographe. Le cinéma nous offre le reflet, non plus seulement du monde, mais de l'esprit humain.

Le cinéma est psychique, a dit Epstein. Ses salles sont de véritables laboratoires mentaux où se concrétise un psychisme collectif à partir d'un faisceau lumineux. L'esprit du spectateur effectue sans discontinuer un formidable travail sans lequel le film ne serait rien qu'un mouvement brownien sur écran, ou tout au plus un battement de vingt-quatre images-seconde. A partir de ce tourbillon de lueurs, deux dynamismes, deux systèmes de participation, celui de l'écran et celui du spectateur s'échangent, se déversent l'un dans l'autre, se complètent, se rejoignent en un dynamisme unique. Le film est ce moment où deux psychismes, celui incorporé dans la pellicule, et celui du spectateur se joignent. « L'écran est ce lieu où la pensée actrice et la pensée spectatrice se rencontrent et prennent l'aspect matériel d'être un acte » (Epstein).

Cette symbiose n'est possible que parce qu'elle unit deux courants de même nature. « L'esprit du spectateur est aussi actif que celui du cinéaste » dit Francastel, autrement dit il

s'agit de la même activité. Et le spectateur qui est tout, n'est également rien. La participation qui crée le film est créée par lui. C'est dans le film qu'est le noyau naissant du système de projection-identification qui s'irradie dans la salle.

Esprit naissant, esprit total, le cinéma est pour ainsi dire une sorte d'esprit-machine ou de machine à penser « mime et frère rival de l'intelligence » (Cohen Seat), un quasi-robot. Il n'a pas de jambes, pas de corps, pas de tête, mais au moment où le faisceau lumineux vibre sur l'écran, une machine humaine s'est mise en action. Elle voit à notre place dans le sens où « voir, c'est extraire, lire et choisir, transformer », et, effectivement, « nous revoyons à l'écran ce que le cinéma a déjà vu ». « L'écran, nouveau regard, s'impose au nôtre » (1). Comme un auto-mixeur, le cinéma moule le travail perceptif. Il imite machinalement — entendons ce mot dans son sens littéral — ce qu'on appelle non moins proprement les mécanismes psychiques d'approche et d'assimilation. « Un trait essentiel du cinéma c'est qu'il opère en lieu et place du spectateur. Il substitue son investigation à la nôtre » (2).

Le psychisme du cinéma n'élabore pas seulement la perception du réel ; il secrète aussi l'imaginaire. Véritable robot de l'imaginaire, le cinéma « imagine pour moi, imagine à ma place et en même temps hors de moi, d'une imagination plus intense et précise » (3). Il déroule un rêve conscient à bien des égards et à tous les égards organisé.

Le film représente et en même temps signifie. Il rebrasse le réel, l'irréel, le présent, le vécu, le souvenir, le rêve au même niveau mental commun. Comme l'esprit humain, il est aussi menteur que véridique, aussi mythomane que lucide. Il ne fut qu'un instant — l'instant du cinématographe — « cet œil grand ouvert, sans préjugés, sans morale, abstrait d'influence, qui voit tout, n'escamote rien de son champ » dont parlait Epstein (4). Le cinéma par contre est montage, c'est-

(1) J. EPSTEIN : *Cinéma bonjour*, p. 38 et René CLAIR, Rythmes, in *Cahier du Mois*, n° cité.

(2) H. WALLON, in *Revue Internationale de Filmologie*, n° 1, art. cit., p. 17.

(3) F. RICCI in *Revue de Filmologie*, art. cit., p. 162.

(4) J. EPSTEIN : Le regard de Verre in *Cahiers du Mois*, n° cité, p. 11., et Bela BALAZS : *Theory of Film*, p. 166.

à-dire choix, déformation, trucage. « Les images seules ne sont rien, seul le montage les convertit en vérité ou en mensonge ». Il y a des images historiques, mais le cinéma n'est pas le reflet de l'histoire, il est tout au plus historien : il raconte des histoires que l'on prend pour l'Histoire... Il est impossible de reconnaître ses documents truqués, sa fausse dotation de Constantin, ses apocryphes. Dès ses premières années, la Passion des paysans d'Oberamergau fut tournée sur un gratte ciel de New-York, la bataille navale de Cuba dans une baignoire et la guerre des Boers dans un jardin de Brooklyn...

Le champ du cinéma s'est élargi et rétréci aux dimensions du champ mental.

Ce n'est pas pur hasard si le langage de la psychologie et celui du cinéma coïncident souvent dans les termes de projection, représentation, champ, images. Le film s'est construit à la ressemblance de notre psychisme total.

Pour tirer toute la vérité de cette proposition, il faut la retourner comme une poche ; si le cinéma est à l'image de notre psychisme, notre psychisme est à l'image du cinéma. Les inventeurs du cinéma ont empiriquement et inconsciemment projeté à l'air libre les structures de l'imaginaire, la prodigieuse mobilité de l'assimilation psychologique, les processus de l'intelligence. Tout ce qu'on peut dire du cinéma vaut pour l'esprit humain lui-même, son pouvoir à la fois conservateur, animateur et créateur d'images animées. Le cinéma fait comprendre non seulement théâtre, poésie, musique, mais aussi le théâtre intérieur de l'esprit : rêves, imaginations, représentations : *ce petit cinéma que nous avons dans la tête.*

Ce petit cinéma que nous avons dans la tête est cette fois aliéné dans le monde. Nous pouvons voir le psychisme humain en action dans l'univers réel, c'est-à-dire, réciproquement « la réalité vue à travers un cerveau et un cœur ». (Walter Ruttmann).

En effet, le cinéma unit indissolublement la réalité objective du monde, telle que la photographie la reflète, et la vision subjective de ce monde telle que la peinture dite archaïque ou naïve la représente. La peinture naïve ordonne et transforme le monde selon la participation psychique ; elle nie l'apparence optique ; tantôt elle restitue la même taille moyenne aux personnages situés à des distances différentes,

tantôt elle substitue à l'apparence optique une apparence psychologique : elle exagère ou diminue les dimensions des objets ou des êtres pour leur donner celles de l'amour, de la déférence, du mépris, (et traduit par là même les valeurs sociologiques attachées à ces représentations) ; elle ignore ou transgresse les contraintes de l'espace et du temps en figurant dans le même espace des actions successives où géographiquement distantes. La peinture naïve est donc guidée par un esprit immédiat qui opère sur le tableau même l'humanisation de la vision. Dans la photographie par contre, les choses sont livrées à leurs dimensions et leurs formes apparentes, perdues dans l'espace, et enfermées dans l'unicité du moment.

Le cinéma participe aux deux univers, celui de la photographie et de la peinture non réaliste, ou plutôt ils les unit synchrétiquement. Il respecte la réalité, si l'on peut dire, de l'illusion d'optique, il montre les choses séparées et isolées par le temps et l'espace, et c'est là son aspect premier de cinématographe, c'est-à-dire de photographie animée. Mais il corrige sans cesse l'illusion d'optique par les procédés de la peinture naïve : plans américains, gros plans. Il rétablit sans cesse les valeurs en fonction de l'attention et de l'expression, ou bien, comme la peinture réaliste quand elle veut retrouver les significations de la peinture archaïque, il utilise les plongées et les contre-plongées. La plupart des moyens du cinéma répondent aux mêmes besoins expressifs que la peinture dite archaïque, mais au sein de l'univers photographique.

*Le cinéma est donc bien le monde, mais à demi assimilé par l'esprit humain. Il est bien l'esprit humain, mais projeté activement dans le monde, en son travail d'élaboration et de transformation, d'échange et d'assimilation.* Sa double et synchrétique nature, objective et subjective, dévoile son essence secrète ; c'est-à-dire la fonction et le fonctionnement de l'esprit humain dans le monde.

Le cinéma nous donne à voir le processus de pénétration de l'homme dans le monde et le processus inséparable de pénétration du monde dans l'homme. Ce processus est tout d'abord d'exploration, il commence avec le cinématographe qui met à la portée de la main, ou plutôt de l'œil, le monde inconnu. Le cinéma poursuit et développe l'œuvre exploratrice du cinématographe. Juchée sur la selle du cheval, le moteur de l'avion, la bouée dans la tempête, la caméra s'est faite

œil omniprésent. Elle balaie aussi bien les profondeurs sous-marines que la nuit stellaire. Bien plus : ce regard nouveau, téléguidé, doté de toutes les puissances de la machine, va au-delà du mur optique que ne pouvait franchir l'œil physique. Avant même le cinématographe, Marey et Muybridge, en réussissant à décomposer le mouvement, furent les premiers à opérer ce dépassement du sens visuel. Depuis, le cinéma a élargi de toutes parts cet empire nouveau. Par delà le mur optique, l'œil voit le mouvement des choses apparemment immobiles (accélééré), le détail des choses trop rapides (ralenti), et surtout, entraîné dans l'infini microscopique et macroscopique, il perçoit enfin l'infrasensible et le suprasensible. Derrière le téléobjectif, à la pointe de la fusée téléguidée, l'œil patrouille, explore... Avant même que l'homme se soit arraché à la stratosphère, l'œil télépathe a navigué aux confins du no man's land interplanétaire. Il s'impatiente déjà aux rivages du macrocosme, prêt à s'envoler, le premier, dans la lune. Le cinéma nous précédera sur les planètes. Mais déjà il nous a irrésistiblement et à jamais distancés dans les mondes infiniment petits.

La recherche du monde microscopique se confond avec la recherche scientifique elle-même (5) : la micro-cinématographie est bien à l'avant garde de l'esprit humain.

A travers tous les films donc, et par le truchement d'une véritable « rallonge au sens de la vue », s'effectue un « déchiffrement documentaire du monde visible ». « Aujourd'hui, tout enfant de quinze ans, dans toutes les classes de la société, a vu un grand nombre de fois les gratte-ciel de New-York, les ports de l'Extrême-Orient, les glaces du Groënland... Les romans filmés ont rendu familiers à tous les enfants tous les éternels néants qu'agitent l'âme humaine, tous les mystères douloureux de la vie, de l'amour et de la mort » (6).

En même temps qu'ils commençait à rassembler les matériaux de connaissance, le cinématographe Lumière les impré-

(5) Cf. Docteur COMANDON, le Cinématographe et les sciences de la nature, in *Le cinéma des origines à nos jours* (cité par Lherbier, op. cit., p. 405) et Jean PAINLEVÉ : Le cinéma au service de la science, in *Revue des Vivants*, Oct. 1931, in Lherbier, p. 403 — cf. aussi les perspectives tracées par MAREY, *La photographie du Mouvement*.

(6) H. LAUGIER : Préface à l'ouvrage cité de COHEN-SEAT.

gnait déjà de la poudre alchimique de projection et sympathie de Raymond Lulle : le dédoublement cinématographique était déjà une catalyse de subjectivité. Le cinéma va plus loin : toutes les choses qu'il projette sont déjà triées, imprégnées, malaxées, semi-assimilées dans un suc mental où le temps et l'espace ne sont plus des obstacles mais se sont confondus en un même plasma. Toutes les diastases de l'esprit sont en action déjà dans le monde de l'écran. Elles sont projetées dans l'univers et en ramènent les substances identifiables. *Le cinéma reflète le commerce mental de l'homme avec le monde.*

Ce commerce est une assimilation psychique pratique de connaissance ou de conscience. L'étude génétique du cinéma, en nous révélant que la magie et plus largement les *participations imaginaires* inaugurent ce commerce actif avec le monde, nous enseigne par là même que la pénétration de l'esprit humain dans le monde est inséparable d'une efflorescence imaginaire.

L'analyse spectrale du cinéma complète l'analyse génétique. Elle nous révèle l'unité première et profonde de la connaissance et du mythe, de l'intelligence et du sentiment.

La sécrétion d'imaginaire et la compréhension du réel, nées du même psychisme à l'état naissant, sont complémentaires liées au sein de l'activité psychique concrète, c'est-à-dire du commerce mental avec le monde.

Effectivement, tout entre en nous, se conserve, se prévoit, communique par le truchement d'images plus ou moins gonflées d'imaginaire. Ce complexe imaginaire, qui à la fois assure et trouble les participations, constitue une sécrétion placentaire qui nous enveloppe et nous nourrit. Même à l'état de veille et même hors du spectacle, l'homme marche, solitaire, entouré d'une nuée d'images, ses « fantaisies ». Et non seulement ces rêves éveillés : les amours qu'il croit de chair et de larmes sont des cartes postales animées, des représentations délirantes. Les images se glissent entre sa perception et lui-même, elles lui font voir ce qu'il croit voir. La substance imaginaire se confond avec notre vie d'âme, notre réalité affective.

La source permanente de l'imaginaire est la participation. Ce qui peut sembler, le plus irréel naît de ce qu'il y a de plus réel. La participation, c'est la présence concrète de l'homme au monde : sa vie. Certes, les projections-identifications ima-

ginaires n'en sont apparemment que les épiphénomènes ou les délires. Elles portent tous les rêves impossibles, tous les mensonges que l'homme se fait à lui-même, toutes les illusions qu'il se joue (spectacle, arts). Les mythes et les religions sont là pour témoigner de leur incroyable irréalité. Nos sentiments déforment les choses, nous trompent sur les événements et les êtres... Ce n'est pas par hasard que sentiment signifie niaiserie ou faiblesse, que magie signifie erreur, impuissance, duperie.

Mais ce n'est pas seulement au titre de la réalité de l'erreur ou de la sottise que nous envisageons la réalité de l'imaginaire. Nous voulons aussi rappeler que ses mythes sont fondés *en réalité* ; ils expriment même la réalité vitale première de l'homme. La magie, mythe de tous les mythes, n'est pas qu'un mythe. L'analogie du microcosme humain au macrocosme est aussi une vérité biologique ; l'homme est délivré des spécialisations et des contraintes qui pèsent sur les autres espèces animales : il est le résumé et le champ de bataille des forces qui animent toutes les espèces vivantes ; il est ouvert à toutes les sollicitation du monde qui l'entoure, d'où la gamme infinie de ses mimétismes et de ses participations. Corrélativement, l'individualité humaine s'affirme aux dépens des instincts spécifiques qui s'atrophient, et le *double* est l'expression spontanée de cette affirmation biologique fondamentale. C'est donc bien la réalité biologique de l'homme, individu autodéterminé et microcosme indéterminé qui produit la vision magique du monde, c'est-à-dire le système des participations affectives.

Sans doute l'individualité ne détient pas *pratiquement* les pouvoirs du double et n'embrasse pas pratiquement la totalité cosmique. *Mais l'irréalité de ce mythe fondé en réalité, nous révèle la réalité du besoin qui ne peut se réaliser.*

*Cette contradiction de l'être réel et de son besoin réel a pour unité l'homme concret. Unité non pas statique, mais en travail. Ce qu'on peut appeler diversement la « personnalité », la « conscience », la « nature » humaines, est issu non seulement des échanges pratiques entre l'homme et la nature et des échanges sociaux entre les hommes, mais aussi d'incessants échanges entre l'individu et son double imaginaire, comme de ces échanges anthropo-cosmomorphiques, imaginaires encore, avec les choses ou êtres de la nature que l'hom-*

me sent sympathiquement participer à sa propre vie. Au cours de cette navette incessante entre le « je » qui est un autre et les autres qui sont dans le « je », entre la conscience subjective du monde et la conscience objective du moi, entre l'extérieur et l'intérieur, le moi immédiatement objectif (double) s'intériorise, le double intériorisé s'atrophie et se spiritualise en âme ; le macrocosme immédiatement subjectif s'objective pour constituer le monde objectif soumis à des lois.

Génétiqnement, l'homme s'enrichit au cours de tous ces transferts imaginaires ; l'imaginaire est le ferment du travail de soi sur soi et sur la nature à travers lequel se construit et se développe la réalité de l'homme.

Ainsi l'imaginaire ne peut se dissocier de la « nature humaine » — de l'homme matériel. Il en est partie intégrante et vitale. Il contribue à sa formation pratique. Il constitue un véritable échafaudage de projections-identifications à partir duquel, en même temps qu'il se masque, l'homme se connaît et se construit. L'homme n'existe pas totalement, mais cette demi-existence est son existence. L'homme imaginaire et l'homme pratique (*homo faber*), sont les deux faces d'un même « être de besoin » selon l'expression de D. Mascolo. Disons autrement, avec Gorki : la réalité de l'homme est semi-imaginaire.

Certes le rêve s'oppose à l'outil. A notre état d'indigence pratique extrême, le sommeil, répond la richesse et la prolifération de nos rêves. Au moment d'insertion extrême de la pratique dans le réel, la technique apparaît et disparaissent les fantasmes pour faire place au rationnel. Mais cette contradiction est issue de l'unité du besoin : le dénuement, c'est le *besoin* lui-même, d'où jaillissent les images compensatrices. Le travail, c'est le besoin qui chasse les images et se fixe sur l'outil.

Le rêve et l'outil, qui semblent se contredire et se mépriser l'un l'autre, travaillent dans le même sens. La technique s'emploie à donner pratiquement forme humaine à la nature et puissance cosmique à l'homme. A l'anthropo-cosmomorphisme de l'imaginaire correspond l'anthropo-cosmomorphisme de la pratique, à l'aliénation et la projection de la substance humaine dans les rêves correspond l'aliénation et la projection dans l'outillage et le travail, c'est-à-dire ce long

effort ininterrompu pour donner réalité au besoin fondamental : faire de l'homme le sujet du monde.

En fait, on ne peut dissocier génétiquement les participations imaginaires aux animaux et aux plantes de la domestication des animaux et des plantes, la fascination onirique du feu de la conquête du feu. De même on ne peut dissocier les rites de chasse ou de fécondité de la chasse ou de la culture. L'imaginaire et la technique s'appuient l'un sur l'autre, s'entraident l'un l'autre. Ils se retrouvent toujours non seulement comme négatifs mais comme ferments mutuels.

Ainsi, à l'avant-garde de la pratique, *l'invention technique* ne fait que couronner un rêve obsédant. Toutes les grandes inventions sont précédées par des aspirations mythiques, et leur nouveauté semble à ce point irréaliste qu'on y voit supercherie, sorcellerie ou folie...

C'est que, même en son point d'irréalité extrême, le rêve est lui-même avant-garde de la réalité. L'imaginaire mêle dans la même osmose l'irréel et le réel, le fait et le besoin, non seulement pour attribuer à la réalité les charmes de l'imaginaire, mais aussi pour conférer à l'imaginaire les vertus de la réalité. Tout rêve est une réalisation irréaliste mais qui aspire à la réalisation pratique. C'est pourquoi les utopies sociales préfigurent les sociétés futures, les alchimies préfigurent les chimies, les ailes d'Icare préfigurent celles de l'avion.

Nous croyons avoir renvoyé le rêve à la nuit et réservé le travail au jour, mais on ne peut séparer la technique, pilote effectif de l'évolution, de l'imaginaire qui la précède, en avant du monde, dans la réalisation onirique des besoins.

Ainsi la transformation fantastique et la transformation matérielle de la nature et de l'homme s'entrecroisent et se relaient. Le rêve et l'outil se rencontrent et se fécondent. Nos rêves préparent nos techniques : machine parmi les machines, l'avion est né d'un rêve. Nos techniques entretiennent nos rêves : machine parmi les machines, le cinéma a été happé par l'imaginaire.

Le cinéma témoigne de l'opposition de l'imaginaire et de la pratique comme de leur unité.

Leur opposition : comme tout onirisme, les films sont des proliférations de l'attente, ectoplasmes pour tenir l'âme au chaud ; c'est cela d'abord le cinéma : l'image dérégulée, livrée aux désirs impuissants et aux craintes névrotiques, son

bourgeoisement cancéreux, sa pléthore morbide. La vraie vie est absente, et ce n'est qu'un ersatz qui nous tient compagnie en attendant Godot. Le monde à portée de la main, l'homme sujet du monde : ce n'est qu'un programme d'illusion. L'homme sujet du monde n'est encore et ne sera peut-être jamais autre chose qu'une représentation, un spectacle : du cinéma (7).

Mais en même temps, et contradictoirement (et c'est cette contradiction concrète que nous aurons à analyser ultérieurement) comme tout imaginaire, le cinéma est commerce effectif avec le monde. Son noyau, qui est la projection-identification imaginaire, est riche de toutes les richesses de la participation. C'est le noyau même de notre vie affective, et celle-ci, au noyau de la réalité semi-imaginaire et semi-pratique de l'homme, est riche à son tour de la totalité humaine : *c'est-à-dire du travail de production de l'homme par l'homme, par l'humanisation du monde et la cosmicisation de l'homme.*

Le cinéma est par essence indéterminé, ouvert comme l'homme lui-même... Ce caractère anthropologique pourrait sembler le faire échapper à l'histoire et à la détermination sociale. Mais l'anthropologie, telle que nous l'entendons, n'oppose pas l'homme éternel à la contingence du moment ou la réalité historique à l'homme abstrait.

C'est au contraire dans l'évolution humaine, c'est-à-dire l'histoire des sociétés, que nous avons voulu saisir ce que l'on a trop tendance à considérer comme des essences nouménales. Aussi, avons-nous envisagé l'essence esthétique du cinéma, non pas comme une évidence transcendante, mais rela-

(7) Le spectateur est comme le Dieu devant sa création. Elle lui est immanente et se confond en lui : effectivement le spectateur Dieu est la chevauchée, la bagarre, l'aventure... Mais en même temps il la transcende, la juge : la chevauchée, l'aventure, la bagarre ne sont que ses propres fantasmes. Aussi le Dieu tout puissant est-il toujours impuissant : dans la mesure où ses créatures lui échappent, il est réduit au rôle de Voyeur suprême, qui participe clandestinement, par l'esprit, aux extases et aux folies qui se déroulent hors de lui. Dans la mesure où elles ne sont que ses propres fantasmes, il ne peut leur donner la réalité totale, donc accéder lui-même à la réalité totale. Le spectateur Dieu, le Dieu spectateur, ne peuvent véritablement s'incarner et prendre corps, et ne peuvent également donner corps hors de leur esprit à la création qui demeure ectoplasme.

tive à la magie ; réciproquement l'essence magique du cinéma nous est apparue relative à l'esthétique. Cela veut dire que ce n'est pas la magie première qui ressuscite dans le cinéma, mais une magie réduite, atrophiée, immergée dans le syncrétisme affectif-rationnel supérieur qu'est l'esthétique ; que l'esthétique n'est pas une donnée humaine première — il n'y eut pas de Picasso des cavernes exhibant leurs œuvres préhistoriques aux amateurs et ce sont des ombres magiques que le Wayang javanais faisait danser sur les parois rocheuses — mais le produit évolutif de la déchéance de la magie et de la religion. Cela veut dire en un mot que la nature même de l'esthétique, double conscience, à la fois participante et sceptique, est historique.

Nous avons vu de même que le caractère visuel du cinéma devait être envisagé dans son historicité. La genèse d'un langage de l'image muette, seulement accompagnée de musique, n'a pu s'effectuer avec aisance et efficacité qu'au sein d'une civilisation où la prééminence de l'œil s'est progressivement affirmée aux dépens des autres sens, aussi bien pour le réel que pour l'imaginaire. Alors que le seizième siècle avant de voir « entendre et flairer, humer les souffles et capter les bruits » comme l'a montré L. Febyre, dans son *Rabelais*, le cinéma nous révèle la décadence de l'ouïe (inadéquation de la source sonore aux sources visuelles, approximations du doublage, schématisation du mixage, etc...) en même temps qu'il assied son empire à partir des pouvoirs concrets et analytiques de l'œil (8). Lier la genèse du cinéma aux progrès de l'œil, c'est la lier du même coup au développement général de la civilisation et des techniques, c'est l'insérer dans l'actualité là-même où elle lui semble indifférente.

Bien plus directement, bien plus clairement encore, l'anthropologie du cinéma nous introduit au cœur même de l'actualité historique.

C'est en effet parce qu'il est miroir anthropologique que

(8) Au Japon, du temps du muet, et au début du parlant, le *récit phonographique* du film jouait un rôle équivalent au film complet. Les films étaient accompagnés d'un commentaire sonore presque aussi important que la vision elle-même. Il y avait des grandes vedettes de la lecture, d'une très grande popularité. Il est évident que c'est « l'Occident » qui est à la pointe de la civilisation de l'œil.

le cinéma reflète nécessairement les réalités pratiques et imaginaires, c'est-à-dire aussi les besoins, les communications, et les problèmes de l'individualité humaine de son siècle. Aussi les divers complexes de magie, d'affectivité, de raison, d'irréel et de réel qui constituent la structure moléculaire des films nous renvoient aux complexes sociaux contemporains et à leurs composants, aux progrès de la raison dans le monde, à la civilisation d'âme, aux magies du vingtième siècle, héritages de la magie archaïque et fixations fétichistes de notre vie individuelle et collective. Déjà nous avons pu noter la prédominance de la fiction ou fantaisie réaliste au détriment du fantastique et du documentaire, l'hypertrophie du complexe d'âme. Il nous faudra, dans une étude ultérieure, prolonger l'analyse d'une part des courants généraux, d'autre part des courants différentiels, culturels, sociaux, nationaux qui s'expriment dans le cinéma.

L'anthropologie de l'imaginaire nous mène donc au cœur des problèmes contemporains. Mais souvenons-nous qu'elle y a pris son départ. Le cinéma est un miroir — l'écran — mais c'est en même temps une *machine* — l'appareil de prise de vue et de projection. Il est le produit d'une ère machiniste. Il est même à l'avant garde du machinisme. La machine, en effet, qui semblait limiter son efficacité à relayer le travail matériel, se diffuse actuellement dans tous les secteurs de la vie. Elle prend le relai du travail mental — machines à calculer, à penser. Elle s'insère au cœur du non-travail, c'est-à-dire du loisir. Omni-présente, elle tend à constituer, comme l'ont montré les analyses de Georges Friedmann, non seulement un outillage, mais un *nouveau milieu*, qui conditionne désormais toute la civilisation — c'est-à-dire la personnalité humaine (9). Nous sommes à ce moment de l'histoire où l'essence intérieure de l'homme s'introduit dans la machine, où réciproquement, la machine enveloppe et détermine l'essence de l'homme, mieux la réalise.

Le cinéma pose l'un des problèmes humains clé du machinisme industriel, pour reprendre une autre expression de Georges Friedmann. Il est de ces techniques modernes — électricité, radio, téléphone, phono, avion — qui reconstituent, mais pratiquement, l'univers magique où règne l'action

(9) Cf. Georges FRIEDMANN : *Où va le travail humain*.

à distance, l'ubiquité, la présence-absence, la métamorphose. Le cinéma ne se contente pas de doter l'œil biologique d'une rallonge mécaniste qui lui permet de voir plus clairement et plus loin, il ne fait pas seulement que jouer le rôle d'une machine à déclencher les opérations intellectuelles. Il est la machine-mère, génitrice d'imaginaire, et réciproquement l'imaginaire déterminé par la machine. Celle-ci s'est installée au cœur de l'esthétique que l'on croyait réservée aux créations artisanales individuelles : la division du travail, la rationalisation et la standardisation commandent la production des films. Ce mot même de production a remplacé celui de création.

Cette machine vouée, non à la fabrication de biens matériels, mais à la satisfaction des besoins imaginaires, a suscité une industrie de rêve. Du fait, toutes les déterminations du système capitaliste ont présidé à la naissance et à l'épanouissement de l'économie du cinéma. La genèse accélérée de l'art du film ne peut s'expliquer en dehors de la concurrence acharnée des années 1900-1914 ; les perfectionnements ultérieurs du son et de la couleur ont été provoqués par les difficultés des monopoles d'Hollywood. Plus largement, les besoins affectifs sont entrés dans le circuit de la *marchandise industrielle*. Du même coup, nous entrevoyons l'objet de nos études prochaines : l'usine de rêve est une usine d'âme, une fabrique de personnalité.

Le cinéma ne peut se dissocier du mouvement révolutionnaire — et des contradictions au sein de ce mouvement — où la civilisation est emportée.

Ce mouvement tend vers l'universalité : les puissances de la technique et de l'économie se déploient sur le marché mondial, et mondial est le théâtre du mouvement universel de l'accession des masses à l'individualité. L'industrie du cinéma est une industrie type, la marchandise qu'est le film est une marchandise type du marché mondial. Son langage universel, son art universel sont les produits d'une gestation et d'une diffusion universelles. Ces multiples universalités convergent sur une contradiction fondamentale : celle des besoins des masses et celle des besoins de l'industrie capitaliste. Cette contradiction est au cœur du contenu des films... Mais elle nous renvoie du coup au cœur même de l'anthropologie génétique,

puisque celle-ci considère l'homme qui se réalise et se transforme dans la société, l'homme que est société et histoire.

Anthropologie, histoire, sociologie, se contiennent, se renvoient l'une l'autre dans la même vision totale ou anthropologie génétique. L'anthropologie du cinéma s'articule nécessairement sur sa sociologie et son histoire, d'une part parce que, miroir des participations et des réalités humaines, le cinéma est nécessairement un miroir des participations et des réalités de ce siècle, d'autre part parce que nous avons étudié la genèse du cinéma comme un complexe onto-phylogénétique. De même que le nouveau né recommence le développement historique de l'espèce mais modifié par la détermination de son milieu social — lequel n'est lui-même qu'un moment du développement de l'espèce — de même le développement du cinéma recommence celui de l'histoire de l'esprit humain, mais subissant dès le départ les déterminations du milieu, c'est-à-dire l'héritage acquis par le phylum.

L'anthropologie génétique qui saisit le cinéma en son nœud onto-phylogénétique, nous permet d'éclairer aussi bien sa propre ontogénèse par la phylogénèse que la phylogénèse par son ontogénèse. Son efficacité est double. Nous assistons à l'efflorescence d'un art, septième de ce nom, mais du même coup nous comprenons mieux les structures communes à tout art et cette formidable réalité inconsciente en deça de l'art, et qui produit l'art. Réciproquement c'est cette réalité phylogénétique qui nous permet de mieux comprendre le septième art.

Il s'est opéré, sous nos yeux, une véritable visitation de la pellicule vierge par l'esprit humain : la machine à refléter le monde, a opéré sa métamorphose en machine à imiter l'esprit. Nous avons pu voir l'irruption de l'esprit dans le monde brut, la négativité hégélienne en travail, et la négation de cette négation : l'immédiate floraison de la magie, humanité première ; puis, dans un raccourci brouillé par la situation phylogénétique, toutes les puissances psychiques, sentiment, âme, idée, raison se sont incarnées dans l'image cinématographique : le monde s'est humanisé sous nos yeux. Cette humanisation éclaire le cinéma, mais c'est aussi l'homme lui-même, dans sa nature semi-imaginaire que le cinéma éclaire.

Cela n'est possible que parce que le *cinéma* est une matière privilégiée pour l'analyse. Sa naissance s'est opérée presque

sous nos yeux : nous pouvons saisir le mouvement même de sa formation et de son développement comme sous le verre d'un laboratoire. Sa genèse a été quasi naturelle : c'est hors de toute délibération consciente que le cinéma a surgi du cinématographe, comme c'est hors de toute délibération consciente que le cinématographe s'était fixée en spectacle. « Le miracle du cinéma, c'est que le progrès des révélations qu'il nous offre soit le processus automatique de son développement. Ses découvertes nous éduquent » (10). Nous avons donc pu assister à une extraordinaire production inconsciente, nourrie par un processus anthro-historique (onto-phylogénétique) des profondeurs.

Ce sont ces profondeurs inconscientes qui s'offrent précisément à notre conscience. C'est parce qu'elle s'est aliénée dans le cinéma que l'activité inconsciente de l'homme s'offre à l'analyse, Mais celle-ci ne peut appréhender ces prodigieuses richesses que si elle saisit le *mouvement* de cette aliénation.

Le mouvement. Tel est le maître mot de notre méthode : c'est dans *l'histoire* que nous avons envisagé le cinéma ; c'est dans sa *genèse* que nous l'avons étudié ; c'est dans les *processus* psychiques mis en cause que nous l'avons analysé. Nous avons tout ramené au mouvement. Mais aussi nous avons voulu éviter de considérer le mouvement comme un principe abstrait, un maître mot immobile ; nous l'avons ramené à l'homme. Du même coup nous avons voulu éviter de considérer l'humanité comme une vertu mystique pour humanistes. Nous avons vu aussi la magie du cinéma, l'humanité de cette magie, l'âme de cette humanité, l'humanité de cette âme dans les *processus concrets* de la *participation*.

La projection-identification nous permet de ramener les choses figées et les essences conceptuelles à leurs processus humains. Toute masse se ramène à l'énergie. Ne doit-on pas einsteiniser à leur tour les sciences de l'homme, ne peut-on prospector ces *choses sociales* dont parlait Durkheim en leur appliquant un équivalent de la formule  $E = MC^2$ . Considérer les masses sociologiques selon l'énergie qui les produit et les structure, c'est du même coup montrer comment l'énergie devient matière sociale... C'est cela, la voie génétique déjà tra-

(10) Elie FAURE : Vocation du cinéma, in *Fonction du Cinéma*, p. 93.

cée par Hegel et Marx. La participation est précisément le lieu commun à la fois biologique, affectif, intellectuel des énergies humaines premières. Le dédoublement, notion magique ou spirite, nous apparaît comme un processus élémentaire de projection. L'anthropo-cosmomorphisme n'est pas une sorte de faculté spéciale, propre aux enfants et aux arriérés, mais le mouvement spontané de la projection-identification. Celle-ci se prolonge, s'épure, se poursuit dans les œuvres de la raison et de la technique comme elle s'aliène dans les réifications et les fétiches. Les genèses donnent précisément à voir les processus de projection-identification dans leur travail producteur réel et observable. Elles nous permettent de plonger, sans nous perdre, dans les contradictions fondamentales qui définissent le cinéma. Elles nous situent au carrefour des forces, au proton vivant et actif où sont engagés les puissances mentales individuelles et collectives, l'histoire, la société et l'économie, les lois, les plaisirs, le spectacle, la communication, l'action...

Et de même que les sciences physico-chimiques passent par l'unité énergétique de la matière pour retrouver le complexe atomique et moléculaires propre à chaque corps, de même finalement c'est en retournant aux sources énergétiques humaines premières *que peut prendre figure ce complexe total dont les constellations particulières nous livrent, en fin de compte, cette spécificité du cinéma tant cherchée dans le ciel platonicien des essences.*

Cette recherche n'est pas terminée, aussi notre conclusion ne peut être que l'introduction à l'étude de ce qui va suivre. Il nous faudra, avant d'envisager le rôle social du cinéma, considérer les contenus des films dans leur triple réalité anthropologique, historique, sociale, à la lumière toujours des processus de projection-identification. Une fois encore, la matière filmique est privilégiée, parce que précisément à la limite de la matérialité, semi-fluide, en mouvement...

Le temps a commencé où l'extraspersion sociologique relaie et complète l'introspection psychologique. Les messages secrets, la plus profonde intimité de l'âme sont là, aliénés, drainés dans cet imaginaire qui exprime aussi bien les besoins universels que ceux du vingtième siècle.

Certes, dès son apparition sur terre, l'homme a aliéné ses images en les fixant sur l'os, l'ivoire ou la paroi des cavernes. Certes le cinéma est de la même famille que les dessins rupes-

tres des Eyzies, d'Altamira et de Lascaux, des griffonnages d'enfants, des fresques de Michel Ange, des représentations sacrées et profanes, des mythes, légendes et littérature... *Mais jamais à ce point incarnés dans le monde lui-même, jamais à ce point aux prises avec la réalité naturelle.* C'est pourquoi il a fallu attendre le cinéma pour que les processus imaginaires soient extériorisés aussi originalement et totalement. Nous pouvons enfin « visualiser nos rêves » (11) parce qu'ils se sont jetés sur la matière réelle.

Enfin, pour la première fois, par le moyen de la machine, à leur ressemblance, nos rêves sont projetés et objectivés. Ils sont fabriqués industriellement, partagés collectivement.

Ils reviennent sur notre vie éveillée pour la modeler, nous apprendre à vivre ou à ne pas vivre. Nous les réassimilons, socialisés, utiles, ou bien ils se perdent en nous, nous perdons en eux. Les voilà, ectoplasmes emmagasinés, corps astraux qui se nourrissent de nos personnes et nous nourrissent, archives d'âme... Il faudra essayer de les interroger — c'est-à-dire de réintégrer l'imaginaire dans la réalité de l'homme.

(11) J. TEDESCO, in *Cahiers du Mois*, n° 16-17, p. 25.



# ***ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE***



La bibliographie ci-dessous n'est pas limitée aux études scientifiques ou dites telles, mais ouverte sur tous les genres de textes inspirés par le cinéma : un ouvrage réputé « insignifiant » peut être pour nous, hautement signifiant dans la mesure où il est une part de cette réalité totale qu'est l'univers du cinéma.

De ce fait, notre bibliographie « totale » ne peut être totale, c'est-à-dire complète ; il nous faudrait un volume pour signaler tous les textes consultés et au moins une vie pour étudier les documents consultables.

Cette bibliographie n'est pas totale, également parce qu'elle ne concerne pas tous les problèmes du cinéma : nous avons écartés des textes consacrés plus particulièrement à l'analyse des films, leur contenu et leur esthétique, au rôle social du cinéma : nous y viendrons dans une étude ultérieure. Ce livre n'est qu'une introduction.

Elle ne peut être totale enfin parce qu'elle ne comporte pas de filmographie. Dans le présent ouvrage, une filmographie ne pourrait que répéter celle des Histoires du Cinéma, notamment de Georges Sadoul, et nous y renvoyons le lecteur.

Enfin, de ce qui précède, il ressort également que notre bibliographie ne peut être hiérarchisée : si elle les englobe, elle ne sélectionne par les textes les plus importants à notre sens et à notre connaissance. Elle ne permet pas de rendre compte de l'apport essentiel des critiques de films qui ne peut se saisir que dans la continuité de la lecture au cours des années :

nous pensons ici à l'œuvre critique d'un André Bazin, qui se situe au rang le plus élevé de la théorie du Cinéma.

Par ailleurs, notre bibliographie ne peut être classée logiquement selon l'ordre des chapitres de notre ouvrage. Cet ordre ne correspond pas à la classification, implicite ou explicite, selon laquelle se répartissent usuellement les problèmes. Aussi avons-nous adopté un compromis. Les grandes sections de cette bibliographie correspondent d'une façon bâtarde, d'une part, au plan même de cet ouvrage, d'autre part, aux classifications usuelles.

La classification ci-après doit donc être comprise comme celle qui, à nos yeux, présente le minimum d'inconvénients.

Il n'en reste pas moins que nous n'avons pu éviter un certain arbitraire dans la répartition des références, les mêmes titres peuvent souvent être classés dans plusieurs catégories sans répondre exactement à chacune.

## I. BIBLIOGRAPHIES

- ARISTARCO (G.). — *Bibliografia*, pp. 257-79 in *Storia delle teorie del film...* Torino, Einaudi, 1951, p. 255 à 280 (sources concernant R. Canudo, L. Delluc, G. Dulac, H. Richter, B. Balazs, V. Poudovkine, S.M. Eisenstein, R. Arnheim, P. Rotha, R.S. Spottiswoode, U. Barbaro, L. Chiarini).
- Bibliographie Générale du Cinéma...* — Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953.
- BOUMAN (J.C.). — *Bibliographie sur la Filmologie considérée dans ses rapports avec les sciences sociales...* — Paris, Cahiers du Centre de Documentation, U.N.E.S.C.O., n° 9, 1954.
- Eléments pour une bibliothèque internationale du Cinéma, in *Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, Paris, 1496-48, par Lo DUCA.
- MALFREY (J.). — Inventaire méthodique, analytique et critique des écrits de langue française touchant au cinéma et à la filmologie, in *Revue Internationale de Filmologie*, Paris, 1952-55 (en cours de publication), n° 11, 12, 13 et 14.

## II. HISTOIRE DU CINEMA

### A) *Histoires générales.*

- ARTIS (P.). — *Histoire du cinéma américain de 1926 à 1947...* — Paris, Colette d'Halluin éd., 1947.
- BARDECHE & BRASILLACH. — *Histoire du cinéma...* — Paris, Denoël, tome I : le cinéma muet, 1953 — tome II : le cinéma parlant, 1954.
- CHARENSOL (G.). — *Panorama du Cinéma...* — Paris, J. Melot, 1947.
- CHARENSOL (G.). — *Quarante ans de cinéma (1895-1935)...* — Paris, Sagittaire, 1935.

- Cinéma des origines à nos jours* (Le)... — Préface d'H. Fescourt, collaboration de Auriol (G.A.), Burguet (Ch.), Coissac (G.M.), Dr. Comandon, Croze (J.L.), Faim (G.), Dulac (G.), etc... Paris, Editions du Cygne, 1932.
- COISSAC (G.M.). — *Histoire du Cinématographe de ses origines à nos jours...* — Paris, Cinéopse et Gauthier Villars, 1925.
- HAMPTON (B.E.). — *A History of the Movies...* — New York, Covich-Friede Publishers, 1931.
- JACOB (L.). — *The Rise of the American Film...* — New York, Harcourt Brace & Co., 1939.
- JEANNE (R.) & FORD (Ch.). — *Histoire encyclopédique du Cinéma...* — Paris, R. Laffont, 1947 — Tome I : Tout le cinéma français (1896-1929). Tome II : (1953) *Le Cinéma muet* (Europe-Amérique).
- LO DUCA (J.M.) — *Histoire du Cinéma...* — Paris, Presses Universitaires de France, 1951.
- MANUEL (J.). — Griffith (D.W.). Panorama d'une œuvre (1914-1931) — suivie d'une filmographie de Griffith (D.W.), in *Revue du Cinéma*, nouvelle série, tome I, n° 2, Novembre 1946, pp. 14-36.
- MOUSSINAC (L.). — *L'Age ingrat du Cinéma...* — Paris, Sagittaire, 1946 (comprenant : Naissance du Cinéma (1920-24); Cinéma expression sociale (1923); Le Cinéma Soviétique (1928); Panoramique du Cinéma (1929); L'Age ingrat du Cinéma (1930-1945).
- Quinze ans de cinématographie soviétique (1920-35)...* — par la Direction Générale de l'Industrie Cinématographique, Moscou, 1935.
- ROTHA (P.); GRIFFITH (R.). — *The Film till now...* — London Vision, 1949 (éd. revue et corrigée).
- ROTHA (P.) - MANVELL (R.). — *Movie Parade, 1888-1949...* — Londres, The studio Publications, 1950.
- SADOU (G.). — *Histoire d'un art. Le Cinéma des origines à nos jours...* — Paris, Flammarion, 3<sup>e</sup> édition, 1953.
- SADOU (G.). — *Histoire Générale du Cinéma...* — Paris, Denoël, Tome I : L'invention du Cinéma (1832-1897), 1946 — Tome II : Les pionniers du Cinéma (1897-1909), 1947 — Tome III : 1<sup>er</sup> volume : Le Cinéma devient un art (1909-1920), 1952 ; 2<sup>e</sup> volume : La première guerre mondiale (1914-20), 1952. Tome IV : L'époque contemporaine, volume paru : le cinéma pendant la guerre (1939-45), 1954.
- VINCENT (C.). — *Histoire de l'art cinématographique...* — Bruxelles, Trident, 1939.
- WOOD (L.). — *The Miracle of the movies...* — Londres, Burke, 1947.

### B) *Les origines et débuts du Cinématographe.*

- BLIN (R.). — Les travaux, les ouvrages et les inventions de Marey, in *La Revue du Cinéma*, Paris, Juin 1930.
- COISSAC (G.M.). — *Histoire du Cinématographe...* — Cinéopse et Gauthier Villars, 1925.
- DEMENY (G.). — *Les origines du Cinématographe...* — Paris, H. Paulin, 1909.

- EDISON (T.A.). — *Mémoires et observations...* — Paris, Flammarion, 1949.
- GRIMOIN-SANSON (R.). — *Le film de ma vie...* — Henry Parville, Paris 1926.
- MAREY (E.J.). — *La Chronophotographie...* — Paris, Gauthier-Villars, 1899.
- MAREY (E.J.). — Nouveaux développements de la Chronophotographie. extraits de *La Revue des Travaux Scientifiques*, Congrès, Paris, Imprimerie Nationale, 1897.
- MESGUISCH (F.). — *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images...* — Paris, Grasset, 1933.
- MUYBRIDGE (E.). — *Animal in Motion — An Electric-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Progressive Movements...* 1902.
- PROMIO (A.). — *Carnets de route...* — in Coissac C.M., *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours* (cité in III).
- QUIGLEY (M. Jr.). — *Magic Shadows, the Story of the Origin of the Motion Pictures...* — Washington D.C., Georgetown University Press, 1946.
- SADOU (G.). — Les apprentis sorciers (d'Edison à Méliès)... — in *Revue du Cinéma*, nouvelle série, tome I, n° 1, Octobre 1946, pp. 34-44.
- SADOU (G.). — *Histoire générale du cinéma...* — tome I et II, cité in III.

### C) Méliès, les trucages — Passage du cinématographe au cinéma.

- BAZIN. — Vie et mort de la surimpression, in *Ecran Français*, n° 8 et 9, Paris, 22/8 et 29/8 1945.
- BESSY (M.) et LO DUCA (M.J.). — *Georges Méliès, mage* — et « mes mémoires » par Méliès (G.) — Paris, Prisma, 1945.
- GILSON (P.). — *Merveilleux...* — Paris, Calmann-Lévy, 1945.
- KRESS (E.). — *Trucs et illusions, applications de l'optique et de la mécanique au cinématographe...* — Paris, Comptoir d'éditions de « Cinéma-Revue », 1912.
- LANGLOIS (H.). — Notes sur l'histoire du cinéma, in *La Revue du Cinéma*, Paris, n° 4-5, Octobre 1929, pp. 21-31.
- MÉLIÈS. — *Les vues cinématographiques...* — in *Annuaire général et international de la photo* — Paris, Plon, 1907. — Reproduit dans *la Revue du Cinéma*, Paris, n° 4-5, Octobre 1929, pp. 21-31.
- SADOU (G.). — Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique... — in *Revue Internationale de Filmologie*, tome I, n° 1, pp. 22-30.
- VENO (R.). — *Cours Magica...* — Paris, A. Mayette, 1954.

## III. LE CINEMA ET SES GENS

- ARLAUD (R.M.). — *Cinéma Bouffe* (Le Cinéma et ses gens). Paris, J. Melot, 1945.
- CENDRARS. — *Hollywood, La Mecque du Cinéma*, Paris, Grasset, 1936.
- EHRENBURG (I.). — *Usine de rêves*, Paris, Gallimard, 1936.
- KESSEL (J.). — *Hollywood, ville mirage*, Paris, Gallimard, 1937.
- POWDERMAKER (H.). — *Hollywood, the dream Factory...* — Boston, Little Brown, 1950.

## IV. TECHNIQUE ET VOCABULAIRE

A) *Les techniques.*

- Agenda technique du cinéma...* — (2<sup>e</sup> édition), Paris, la Technique cinématographique, 1939.
- ANDERSON. (L.). — *Making a Film, the Story of Secret People, a complete Report of the extremely diverse Operations which go to make a modern Film...* — New York, Mac Millan, 1952.
- ARISTARCO (G.). — Il montaggio, in *Bis*, anno II, n° 16, 29 giugno 1949.
- BATAILLE (Dr. R.). — *Grammaire cinématographique...* — Lille, A. Taffin Lefort, 1947.
- BENDICK (J. et R.). — *Making the Movies...* — London, Paul Elek Publishers, 1946.
- BERTHOMIEU (A.). — *Essai de grammaire cinématographique...* — Paris, La Nouvelle Edition, 1946.
- BUCHANAN (A.). — *Film making : from Script to Screen...* — London, Faber and Faber, 1937.
- CHARTIER (J.P.), DESPLANQUES (R.P.). — *Derrière l'écran : initiation au cinéma...* — Paris, Spes ed., 1950.
- Cinéma (Le)...* — in *Encyclopédie par l'image*, Paris, Hachette, 1954.
- DELANNOY (J.). — Le réalisateur, in *Le cinéma par ceux qui le font...* — Paris, Fayard, 1949, pp. 116-127.
- FEYDER (J.), ROSAY (F.). — *Le cinéma, notre métier...* — Genève, Skira, 1944.
- FYTE (J.). — Le montage, in *Le cinéma par ceux qui le font...* — Paris, Fayard, 1949, pp. 244-261.
- FIELD (A.E.). — *Hollywood, U.S.A., from script to screen...* — New York, Vantage Press Inc., 1952.
- FLACON (M.). — Propos sur le travelling, in *Raccords*, n° 6, Décembre 1950, pp. 10-14.
- FORD (Ch.). — *Bréviaire du cinéma...* — Paris, J. Melot, 1945.
- LEPROHON (P.). — *Les mille et un métiers du cinéma...* — Paris, J. Melot, 1947.

- LODS (J.). — *La formation professionnelle des techniciens du film*, Paris, Unesco, 1951 (avec une importante bibliographie).
- LO DUCA. (J.M.). — *Technique du cinéma...* — Paris, Presses Universitaires de France, 3<sup>e</sup> édition, 1953.
- MARION (D.). — *Le cinéma par ceux qui le font...* — Paris, Fayard, 1946.
- MAY (R.). — *Il langaggio del film*, Milano, Poligono, 1947.
- PODOVKINE (V.). — Le montage, in *Cinéma d'aujourd'hui et de demain...* — Moscou, Sovexportfilm, 1946.
- PODOVKINE (V.). — *Film Technique and Film Acting...* — New York, Lear Publishers, 1949.
- REISZ (K.). — *The Technique of Film editing...* — 1953.
- Revue Internationale du Cinéma, n° 12 — *Développements récents de la technique cinématographique...* — Bruxelles, Office Catholique international du Cinéma, 1952.
- SADOUL (G.). — *Le cinéma, son art, sa technique, son économie...* — Paris, Bibliothèque Française, 1948.
- SADOUL (G.), MITRY (J.). — Autour d'une controverse, Eisenstein et le montage des attractions, in *Ciné-Club...* — N° 6, Avril 1948.
- Silence on tourne* (Comment nous faisons les films, par vingt artistes et techniciens d'Hollywood, études réunies par Nancy Namburg)... — Paris, Payot, 1938.
- SPOTTISWOODE (R.). — *A Grammar of the Film : an Analysis of Film Techniques...* — Berkeley, University of California Press, 1950.
- Technique du film* (La), (par 16 artistes et spécialistes d'Hollywood, textes recueillis par S. Watts)... — Paris, Payot, 1939.
- TOLAND (G.). — L'opérateur de prises de vue... — in *Revue du Cinéma*, 1947.
- UCELLO (P.). — *Dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia...* — Roma, Cinespettacolo, 1950.
- VIVIE (J.). — *Traité général de techniques du cinéma — Historique du développement de la technique cinématographique...* — Paris, Bureau de Presse et d'Informations, 1946.

## B) Vocabulaire du cinéma.

- GIRAUD (J.). — *Le cinéma comme fait de langage...* — Paris, Congrès international de Filmologie, Février 1955 (sans pagination).
- PIRAUX (H.). — *Lexique technique anglais-français du cinéma...* — Paris, Nouvelle Edition, Science et technique, 1946.
- REINERT (Ch.). — *Kleines Filmlexikon...* — Einsüsdeln-Zurich, Verlagsanstalt Benziger, 1946.
- VORONTZOFF (A.V.). — *Vocabulaire Français-Anglais et Anglais-Français du cinéma...* — Paris, Edition Guillhamon (Extrait de l'Annuaire professionnel *Le Tout-Cinéma éditions 1950 et 1952*).

## V. PROBLEMES GENERAUX — THEORIE ANTHOLOGIES — ENCYCLOPEDIES

- ARISTARCO (G.). Théories sur le cinéma in *La Revue du Cinéma*, nouvelle série, tome III, n° 18, octobre 1949, pp. 32-41.
- ARISTARCO (G.). — *Storie delle teoriche del film...* — Einaudi, Milano, 1952.
- ARNHEIM (R.). — Cinema e psicologia in *Cinema*, n° 23, octobre 1949.
- ARNHEIM (R.). — *Film als Kunst...* — Berlin, Rowohlt, 1932.
- ARNOUX (A.). — *Du muet au parlant...* — Paris, La Nouvelle Edition, 1946.
- Art Cinématographique* Vol. I, II, III, IV (articles de Beucler (A.), Dullin (C.), Allendy (R.), Quint (L.P.), Dulac (G.), Landry (P.), Gance (A.), Maurois (A.), Vuillermoz (E.), Auriol (J.C.), Lang (A.), Berge (A.), Lherbier (M.), Moussinac (L.), Valentin (A.)... — Paris, Alcan, 1926-27.
- AURIOL (J.C.). — Formes et manières, *Revue du Cinéma*, nouvelle série, tome III, n° 18, octobre 1948, pp. 42-48.
- BACHLIN (P.). — *Histoire économique du Cinéma*, Paris, La Nouvelle Edition, 1947.
- BALAZS (B.). — *Der Geist des Films...* — Halle, Wilhem Knapp, 1930.
- BALAZS (B.). — *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films...* — Wien, Deutsch-osterreichische Verlag, 1924.
- BALAZS (B.). — *Theory of the Film...* — London, Dennis Dobson, 1952.
- BARBARO (U.). — *Film, Soggetto e sceneggiatura...* — Roma, Editions Bianco e Nero, 1939.
- BARBARO (U.). — Problemi della filmologia, in *Cinema*, nuova seria, anno II, n° 23, 30 Set. 1949.
- BAZIN (A.). — La stylistique de Robert Bresson in *Cahiers du Cinéma*, tome I, n° 3, juin 1951, pp. 7-21.
- BAZIN (A.). — William Wyler ou le jansénisme de la mise en scène, in *La Revue du Cinéma*, nouvelle série, tome II, n° 10, février 1948, pp. 38-40.
- BERACHA (S.). — *Le mirage du cinéma...* — Paris, S.E.R.P., 1947.
- CANUDO (R.). — *L'usine aux images...* articles recueillis par F. Divoire Paris, E. Chiron, 1927.
- CAVEING (M.). — Dialectique du concept de cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie*, tome I, n° 1, pp. 71-78, n° 3-4, pp.357-60.
- CENDRARS (B.). — *L'A B C du cinéma...* — Paris, Les Ecrivains Réunis, 1926.
- CHIARINI (L.). — *Cinematografo...* — Roma, edizione Cremonese, 1931.
- CHIARINI (L.), BARBARO (U.). — *Problemi del film...* — (recueil de textes de Canudo, Balazs, etc..), Roma, Bianco e Nero, 1939.
- Cinéma* (numéro spécial), *Les Cahiers du Mois...* — Paris, Emile Paul. 1925, n° 16-17.

- Cinéma* (Cahier spécial), *Le Rouge et le Noir...* — Paris, Le Rouge et le Noir éditeur, juillet 1928.
- Cinéma d'aujourd'hui...* (Congrès international du Cinéma à Bâle), Cahiers de Traits, Genève, Trois Collines, 1946.
- CLAIR (R.). — *Reflexions faites...* — Paris, Gallimard, 1951.
- COHEN-SÉAT (G.). — *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, introduction générale, notions fondamentales et vocabulaire de filmologie... — P.U.F., Paris, 1946.
- COHEN-SÉAT (G.). — Filmologie et cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie*, tome I, n° 3-4, pp. 237-247.
- Crapouillot — numéros spéciaux 1919, 1922, 1923, 1927.
- DEKEUKELEIRE (C.). — *Le cinéma et la pensée*, Paris, Ed. Lumière, 1947.
- DELLUC (L.). — *Cinéma et Cie...* — Paris, Grasset, 1919.
- DELLUC (L.). — *Photogénie...* — Paris, De Brunhoff, 1920.
- DULAC (G.). — L'essence du cinéma, l'idée visuelle, in *Les Cahiers du Mois*, n° 16-17, 1925.
- DULAC (G.). — Les esthétiques, les entraves, la cinématographie intégrale, in *Art cinématographique*, n° II, op. cité.
- EISENSTEIN (S.M.). — La dramaturgie du film, in *Bifur*, n° 5, 1930.
- EISENSTEIN (S.M.). — *Film form, essay on film theory...* London, Dobson, 1949, et New York, Harcourt, Brace and C°, 1949.
- EISENSTEIN (S.M.). — *The film sense...* London, Dobson, 1948, (in fine : bibliographie des textes d'EISENSTEIN).
- EISENSTEIN (S.M.). — Les principes du nouveau cinéma russe, in *La Revue du Cinéma*, 1<sup>er</sup> avril 1930, 2<sup>e</sup> année, n° 9, pp. 16-27.
- EPSTEIN (J.). — *Cinéma du diable...* Paris, J. Melot, 1947.
- EPSTEIN (J.). — *Cinéma bonjour...* Paris, La Sirène, 1921.
- EPSTEIN (J.). — *Le Cinématographe vu de l'Etna...* Paris, Ecrivains Réunis, 1926.
- EPSTEIN (J.). — *L'intelligence d'une machine...* Paris, J. Melot, 1946.
- EPSTEIN (J.). — *L'Esprit du Cinéma...* Paris, Jeheber, 1955.
- EPSTEIN (J.). — Le Film et le Monde, in *Les Temps Modernes*, n° 65, avril 1951, pp. 1701-1709.
- FOLLIET (J.). — Petite sociologie du Cinéma, in *Chronique Sociale*, 62<sup>e</sup> année, n° 4-5, 1954, pp. 319-33.
- FAURE (E.). — *Fonction du Cinéma, de la Cinéplastique à son destin social, 1921-37...* Paris, Plon, 1953.
- FRIEDMANN (G.) et MORIN (E.). — *De la méthode en Sociologie du Cinéma*, Congrès International de filmologie, Paris, février 1955 — sans pagination.
- FRIEDMANN (G.) et MORIN (E.). — Sociologie du Cinéma, in *Revue Internationale de filmologie*, Tome III, n° 10, avril-juin 1952, pp. 95-112.

- HEUYER (G.), LEOVICI (S) et REBELLARD (M.) en collaboration avec COHEN-SÉAT (G.). — *Recherches sur les réactions des enfants et des adolescents...* Congrès International de Filmologie, février 1955.
- LAPIERRE (M.). — *Anthologie du cinéma...* Paris, La Nouvelle Edition, 1946.
- LAPIERRE (M.). — *Les cent visages du cinéma...* Paris, éd. Bernard Grasset, 1948.
- L'HERBIER (M.). — *Intelligence du Cinématographe...* Paris, Corrèa, 1946 (Anthologie de textes sur les multiples aspects du Cinéma).
- MARION (D.). — *Le cinéma par ceux qui le font...* Paris, Fayard, 1946 (Recueil de témoignages d'artistes et techniciens).
- MALRAUX (A.). — *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, N.R.F., 1946.
- MERLEAU-PONTY (M.). — *Sens et non-sens...* Paris, Nagel, 1948.
- MITRY (J.). — Sur le style d'Eisenstein... in *Ciné-Club*, n° 5, mars 1948, Paris.
- PEGGE (C.D.). — *Les processus de la pensée et le film...* Paris, Congrès International de Filmologie, février 1955, sans pagination.
- PONZO (M.). — Cinéma et psychologie, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome I, n° 3-4, pp. 295-297.
- PODOVKINE (V.). — *Film technique and Film acting...* New York, Lear Publishers Inc., 1949.
- PODOVKINE (V.). — Filmographie et bibliographie, in *Cahiers du Cinéma*, Tome V, n° 26 (par Ruth et Georges Sadoul), pp. 8-17.
- PREVOST (J.). — *Polymnie ou les Arts mimiques...* Paris, Emile Hazan, 1929.
- Recherches sur les problèmes de Cinéma dans quatre pays (Italie, Grande-Bretagne, France, Etats-Unis)*, in *Revue Internationale de filmologie*, Tome III, n° 2.
- Revue des Vivants...* numéro spécial, octobre 1931.
- RICHTER (H.). — *Film Kritische Aufsätze...* Berlin, Richter, 1920.
- RICHTER (H.). — *Der Spiel Film, Ansätze zu einer Dramaturgie des Films...* Berlin, Richter, 1920.
- Rôle intellectuel du Cinéma (le)...* par Arnheim (R.), Arnoux (A.), Faure (E.), Barbaro (U.), Cavalcanti, Disney (W.), etc., Institut International de Coopération Intellectuelle, Paris, 1937.
- SCHMIDT (G.), SCHMALENBACH (W.), BACHLIN (P.). — *Le cinéma, économie, sociologie, esthétique...* Bâle, Editions Holbein, 1951.
- SICHEL (P.). — L'homme du cinéma, in *Revue Européenne*, 1928, pp. 1250-59.
- SOURIAU (E.). — Nature et limite des contributions positives de l'esthétique à la filmologie, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome I, n° 1, pp. 47-64.
- SOURIAU (E.). — La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome II, n° 7-8, pp. 231-240.

SOURIAU (E.). — *L'univers Filmique...* Paris, Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, 1952 (avec divers collaborateurs).

## VI. LE CHARME DE L'IMAGE

### A) *L'image et le double.*

(La bibliographie de cette section est particulièrement sommaire : nous retrouverons en effet le problème de l'image et du double dans la formation de la personnalité quand nous examinerons dans un ouvrage ultérieur le rôle du cinéma).

- BAZIN (A.). — Ontologie de l'image photographique, in G. DIEHL : *Les Problèmes de la peinture*, Paris, Confluences, 1945.
- BOSSAVY (J.). — *Les photographies des prétendues effluves humains...* Le Mans, Imprimerie de l'institut de bibliographie, (sans date).
- CAHN (P.). — *Remarque sur les réactions de l'enfant à son image et à celle de ses frères...* Paris, Congrès International de Filmologie, février 1955.
- FAURÉ-FREMIÉ (P.). — Philosophie du réalisme, in *Revue du Cinéma*, nouvelle série, Tome III, n° 18, octobre 1948, pp. 32-41.
- FOURNIER (H.). — Photographie spirite, in *Nature*, 15 janvier 1894.
- FRETET (Dr.). — *La folie parmi nous...* Paris, Gallimard, 1952.
- LANCELIN (C.). — *Méthode de dédoublement personnel...* Paris, H. Durville, sans date.
- LEROY. — *Les visions du demi-sommeil...* Paris, Alcan, 1926.
- LHERMITTE (Dr.). — *L'image de notre corps...* Nouvelle revue critique éd., 1939.
- MAURIAC (C.). — *L'Amour du Cinéma...* Paris, Albin Michel, 1954.
- MEAD (G.H.). — *Mind self and society.*
- MEYERSON (I.). — Les Images, in *Dumas Nouveau traité de psychologie*, Tome II, pp. 574-581.
- MORIN (E.). — *L'homme et la mort...* Paris, Corrèa, 1951 (où sont cités divers ouvrages décrivant les doubles dans les mythologies archaïques).
- PONZO (M.). — Le cinéma et les images collectives, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome IV, n° 6, pp. 141-52.
- QUERCY (P.). — *Les hallucinations...* Paris, P.U.F., 1936.
- RANK (O.). — *Don Juan*, une étude sur le double... Paris, Denoël et Steele, 1932.
- RICCI (F.). — Le cinéma entre l'imagination et la réalité, in *Revue Internationale de Filmologie...* Tome I, n° 2, pp. 161-163.
- SARTRE (J.P.). — *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

### B) *Le Mythe du Cinématographe total (Fiction-Anticipation).*

- BAZIN (A.). — Le Mythe du Cinéma total, *Critique*, t. I, 1946, n° 6, pp. 552-57.
- BARJAVEL (R.). — *Cinéma total*, essai sur les formes futures du cinéma... Paris, Denoël, 1944.
- BIOY-CASARÈS (A.). — *L'invention de Morel*, Paris, Laffont, 1952.
- BRADBURY (R.D.). — *L'homme illustré*, Paris, Denoël, 1954.
- CLAIR (R.). — *Adam's...* Paris, Grasset, 1928.
- GOMEZ DE LA SERNA (R.). — *Cinéville...* Paris, Kra, 1928.
- GRIMOIN-SANSON. — *Le film de ma vie* (déjà cité).
- HUXLEY (A.). — *Le meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1950.
- RICE (E.). — *Voyage à Purilia...* Paris, Gallimard, 1934.

## VII. LA PARTICIPATION

### *Projection — Identification — Transfert — Animisme et Anthro-po-cosmomorphisme — Magie Rêve et Cinéma.*

- AGEL (H.). — Finalité poétique du cinéma, in *Univers Filmique*, cité in II, pp. 193-201.
- ALLENDY (Dr.). — *La valeur psychologique de l'image*, Art cinématographique, t. I, Paris, Alcan, 1926.
- BOUMAN (J.C.), HEUYER (G.), LEOVICI (S.). — Une expérience d'étude des groupes. Le processus de l'identification et l'importance de la suggestibilité dans la situation cinématographique, in *Revue Internationale de Filmologie*, n° 13, Tome IV, pp. 111-141.
- BRUNUIS (J.B.). — Le rêve, l'inconscient, le merveilleux, in *l'Age du cinéma*, n° 4-5, août-novembre 1951, pp. 10-14.
- CHARTIER (J.P.). — Les « Films à la première personne » et l'impression de réalité au cinéma, in *La Revue du Cinéma*, nouvelle série, Tome I, n° 4, pp. 32-41.
- CRAWSTON (M.). — *The Pre-fabricated Daydream...* London, The Penguin Film Review, n° 9, 1949.
- CRESSEY (P.G.). — The motion picture experience as modified by social background and personality, in *American Social Review*, 1938, n° 3, pp. 516-525.
- DEPRUN (J.). — Le cinéma et l'identification, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome I, n° 1, pp. 36-38.
- DEPRUN (J.). — Cinéma et transfert, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome I, n° 2, pp. 205-207.

- DESOLLE (R.). — Le rêve éveillé et la filmologie, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome I, n° 2, pp. 197-203.
- EISENSTEIN (S.M.). — Spectateur-créateur, in *Études Soviétiques*, Paris, n° 1, 4 août 1948.
- EISNER (L.). — *L'écran démoniaque*, Paris, André Bonne, 1952.
- FULCHIGNONI (E.). — Examen d'un test filmique, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome II, n° 6, pp. 173-184.
- GEMELLI (A.). — Le film, procédé d'analyse projective, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome II, n° 6, pp. 135-138.
- GEMELLI (A.). — La psicologia al servizio della cinematografia, Vita e Pensiero, Milano, 1937 (12 pages).
- GILSON (P.). — *Ciné-magic...* Paris, André Bonne, 1951.
- GLASSER (F.). — Filmkunst und Erziehung, in *Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik...* Berlin, 35, 1934, pp. 139-151.
- GUICHARNAUD (J.). — L'univers magique et l'image cinématographique, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome I, n° 1, pp. 39-41.
- HOLMSTROM (I.). — Le « moi de rêve » (ou quand le spectateur s'identifie avec l'auteur), in *Revue du Cinéma*, n° 8, 1947, pp. 33-48.
- KIROU (A.). — Romantisme et Cinéma, in *L'âge du cinéma...* n° 1, mars 1951, pp. 3-6.
- KIROU (A.). — *Le Surréalisme au cinéma...* Paris, Arcanes, 1953.
- LANDRY (L.). — Formation de la sensibilité, in *Art Cinématographique*, II, Paris, Alcan, 1927.
- LANDRY (L.). — *La psychologie du cinéma...* in *Journal de Psychologie*, n° 24, 1927, pp. 134-145.
- LAZARSELD (P.F.). — Audience research in the movie field, in *Annals of American Academy of Political and Social Science*, 1947, n° 254, p. 160.
- LEBOVICI (Dr. S.). — Psychanalyse et cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome II, n° 5, pp. 49-56.
- LEENHARDT (M.). — *Do Kamo, la personne et le mythe dans l'univers mélanésien*, Paris, Gallimard, 1947.
- LEMAITRE (H.). — Fantastique et merveilleux, in *Univers filmique...* pp. 179-192, cité in II.
- LEVINSON (A.). — Pour une poétique du film, in *Art Cinématographique*, IV, 1927, pp. 51-88.
- LEVY-BRUHL. — *Carnets...* Paris, P.U.F., 1949.
- MEAD (G.H.). — *Mind, Self and Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 5<sup>e</sup> édition, avril 1946, Chap. III.
- MÉLIÈS (G.). — *Les vues cinématographiques* (déjà cité).
- MICHOTTE VAN DEN BERCK (A.). — La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran. Essai d'une théorie, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome IV, n° 13, pp. 87-96.

- MONTANI (A.) and PIETRANERA (G.). — First Contribution to a Psychoanalysis and Aesthetic of motion Picture, in *Psychoanalytical Review*, 1946, n° 33, pp. 177-96.
- MORGENSTERN (S.). — La pensée magique chez l'enfant, in *Revue française de psychanalyse*, 1937, p. 112.
- MUSATTI (C.). — Le cinéma et la psychanalyse, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome II, n° 1, pp. 185-94.
- NORTON CRU (J.). — *Du témoignage*, Paris, Gallimard, 1930.
- PARKER (T.). — *The Hollywood Hallucination...* New York, Creative Age Press, 1944.
- PARKER (T.). — *Magic and Myth at the Movies...* New York, Henry Holt & C°, 1947.
- PIAGET (J.). — *La Représentation du monde chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1947.
- POISSON (J.). — Cinéma et psychanalyse, in *Cahiers du Mois*, 1926, n° 16-17, p. 176.
- POWDERMAKER (H.). — *Hollywood the Dream Factory. An anthropologist looks at the Movie-Makers...* Boston, Little Brown & C°, 1950.
- PRATT (J.). — Notes on commercial movie technique, in *International Journal of Psychoanalysis*, London, 24, 1943, pp. 185-188.
- REDSLOB (E.) et BRINI (A.). — Les méfaits de la « Symphonie pastorale », in *Annales d'Oculistique*, Paris, 106, 1947, pp. 104-106.
- SHERIF (M.) & CANTRIL (H.). — *The psychology of ego-involvement*, New York, Wiley & Son, 1947.
- SHERIF & SARGENT (S.). — Ego-involvement and the mass-media, in *Journal of Social Issues*, 1947, Tome III, n° 3, pp. 8-16.
- VALENTIN (A.). — Introduction à la magie blanche et noire, in *Art cinématographique*, IV, 1927, pp. 89-116.
- ZAZZO (B.). — Effets de la grosseur et de la mobilité des plans sur les réactions des spectateurs enfants, Congrès International de Filmologie, Paris, février 1955.

## VIII. PERCEPTION ET FILM

- BAZIN (A.). — Pour en finir avec la profondeur de champ, in *Cahiers du Cinéma*, tome I, n° 1, avril 1951, pp. 17-23.
- BEUCHER (J.). — Espace filmique et conscience d'écran, Congrès International de Filmologie, Paris, février 1955.
- BRUCE (D.J.). — Remémoration du matériel filmique, in *Revue Internationale de Filmologie*, tome III, n° 12, pp. 21-38.
- COLLE (J.). — Note au sujet de la classification des effets psycho-physiologiques de la projection des films, Congrès International de Filmologie, Paris, février 1955.

- FEBVRE (L.). — *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. — La religion de Rabelais...* Paris, Albin Michel, 1945.
- FULCHIGNONI (E.). — Cinéma et psychologie, in *Revue de Psychologie appliquée...* Paris, tome I, n<sup>o</sup> 2, janvier 1951, pp. 61-72.
- GALIFRET (V.), SEGAL (J.). — Cinéma et physiologie des sensations, in *Revue Internationale de Filmologie*, tome I, n<sup>o</sup> 3-4, pp. 289-293.
- GOLDBERG (H.D.). — *The Role of « cutting » in the Perception of the Motion Pictures...* Washington D.C., Journal of Applied Psychology, 35, 1951.
- LAFFAY (A.). — L'évocation du monde au cinéma, in *Temps Modernes*, 1<sup>ère</sup> année, n<sup>o</sup> 5, février 1946, pp. 925-38.
- LEBOUTET (C.). — Etude comparative de la perception du positif sur papier et de l'image fixe projetée sur écran. Premiers résultats, in *Revue Internationale de Filmologie*, tome III, n<sup>o</sup> 12, pp. 39-52.
- MERLEAU-PONTY (M.). — *Phénoménologie de la perception...* Paris, N.R.F., 1945.
- MICHOTTE VAN DEN BERCK. — Le caractère de « réalité » des projections cinématographiques, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n<sup>o</sup> 3-4, octobre 1948, pp. 249-261.
- OLDFIELD (R.C.). — La perception visuelle des images du cinéma, de la télévision et du radar, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n<sup>o</sup> 3-4, octobre 1948, pp. 263-279.
- PETERS (J.M.L.). — *La perception du film et le rythme filmique...* Paris, Congrès International de Filmologie, février 1955, sans pagination.
- RIENERI (J.J.). — L'impression de réalité au cinéma : les phénomènes de croyance, in *Univers Filmique...* cité in II, pp. 33-45.
- WALLON (H.). — L'acte perceptif et le cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome IV, n<sup>o</sup> 13, avril-juin 1953, pp. 97-110.
- WALLON (H.). — De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n<sup>o</sup> 1, pp. 15-18.

## IX. L'UNIVERS DU FILM

### A) Temps et espace.

- CAILLOIS (R.). — Le tragique à la scène et à l'écran, *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n<sup>o</sup> 3-4, pp. 325-329.
- EPSTEIN (J.). — Le monde fluide de l'écran, in *Les Temps Modernes*, 5<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 56, Juin 1950, pp. 2212-2228.
- FRANCASTEL (G.). — Espace et illusion, *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n<sup>o</sup> 5, pp. 65-74.
- INGARDEN (R.). — Le temps, l'espace et le sentiment de réalité, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n<sup>o</sup> 2, pp. 127-141.

- JOLIVET (S.). — Le temps au cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n° 3-4, pp. 331-334.
- LEIRENS (J.). — *Le cinéma et le temps...* Paris, Edition du Cerf, 1954.
- RINIERI (J.J.). — La réversion du temps filmique, in *Univers filmique...* cité in II, pp. 75-84.
- SECOND (J.). — Rythme inhérent au film, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n° 2, pp. 159-160.
- SHERRED (T.L.). — E for Effort, in *The Astounding Science Fiction Anthology*, New York, Simon and Schuster, 1952.
- SOURIAU (A.). — Succession et simultanéité dans le film, in *Univers filmique...* cité in II, pp. 59-73.

### B) Décors, objets et costumes.

- ADRIAN. — Les costumes, in *La Technique de Film*, ref. cité, pp. 68-72.
- ANNENKOV (G.). — *En habillant les vedettes...* Paris, Robert Marin, 1951.
- AURIOL (J.G.) et VERDONE (M.). — La valeur expressive du costume dans le style des films, in *Revue du Cinéma*, nouvelle série, n° 19-20, Automne 1949, pp. 87-113.
- AUTANT-LARA (C.). — Le costumier de cinéma doit habiller des caractères, *ibid*, pp. 64-82.
- BANDINI (B.), VIAZZI (G.). — *Ragionamenti sulla scenografia...* Milan, Poligono, 1945.
- BARSACQ (L.). — Le décor, in *Le cinéma par ceux qui le font...* Paris, Fayard, 1949, pp. 191-207.
- BILINSKY (B.). — Le costume, in *Art cinématographique...* VI, 1929, pp. 25-56.
- EISNER (L.). — Aperçus sur le costume dans les films allemands, in *Revue du Cinéma*, nouvelle série, n° 19-20, automne 1949, pp. 68-86.
- GIBBONS (C.). — Le décorateur, in *la Technique du Film*, ref. citée, pp. 59-67.
- MALLET-STEVENS (R.). — Le décor, in *Art Cinématographique*, n° VI, 1929, pp. 1-24.
- MANUEL (J.). — Esquisse d'une histoire du costume de cinéma, in *Revue du Cinéma*, nouvelle série, n° 19-20, Automne 1949, pp. 3-63.
- PONCET (M.T.). — L'imagination cosmique dans les rapports du décor et des costumes, in *Univers filmique*, cité in II, pp. 101-118.
- SALLET (G.). — René Clair et la notion d'objet, in *Revue Internationale de Filmologie*, tome II, n° 2, pp. 165-169.
- SCHUTZ (M.). — Le maquillage, in *Art Cinématographique*, VI, 1929, pp. 57-66.
- SOURIAU (A.). — Fonctions filmiques des costumes et des décors, in *Univers Filmique*, cité in II, pp. 85-100.

## C) Son, musique.

- ASCHEN (R.), CROUZARD (M.). — *Manuel pratique d'enregistrement et de sonorisation...* Paris, Technique et Vulgarisation, 1948.
- BOURGEOIS (J.). — Musique dramatique et cinéma, in *Revue du Cinéma...* n° 10, février 1948.
- CHIARINI (L.). — La musica nel film, in *Bianco e Nero...* Anno III, n° 6, Giugno 1939.
- CHIARINI (L.). — La musica nell' unita del film, in *Cinema...* Roma, anno V, n° 108, 25 Dicembre 1940.
- GERMAIN (J.). — La musique et le film, in *Univers filmique...* cité in II, pp. 137-155.
- GUILLOT DE RODE (F.). — La dimension sonore, in *Univers filmique...* cité in II, pp. 119-135.
- HANSEL (C.E.M.). — *Les effets de la vision d'un film sur l'interprétation de sa musique...* Paris, Congrès International de Filmologie, février 1955, sans pagination.
- IVONNET (R.). — L'ingénieur du son, in *Le cinéma par ceux qui le font...* Paris, Fayard, 1949, p. 225-243.
- JAUBERT (M.). — Le son au cinéma, in *Esprit...* n° 43, 1<sup>er</sup> avril 1936, p. 114-119.
- KEIM (J.A.) — *Un nouvel art : le cinéma sonore...* Paris, Albin Michel, 1947.
- LAFFAY (A.). — Bruits et langage au cinéma, in *Les Temps Modernes*, 2<sup>e</sup> année, n° 14, Novembre 1946, pp. 371-375.
- LO DUCA. Le son, la couleur, le relief (contribution des techniques françaises du cinéma, II), in *Revue du Cinéma*, nouvelle série, tome II, n° 10, Février 1948, pp. 49-63.
- PAGE (L.). — Le chef opérateur du son, in *Le cinéma par ceux qui le font...* Paris, Fayard, 1949, pp. 208-224.
- PANIGEL (A.). — Le contre-point « son-image », in *Ciné-Club*, n° 5, Mars 1948.
- PODOVKINE (V.), EISENSTEIN (S.M.), ALEXANDROV (G.). — Programme sur le cinéma sonore, in *Monde*, Paris, 1<sup>er</sup> Septembre 1928.
- PODOVKINE (V.). — Le montage et le son, in *Le magasin du spectacle...* 1<sup>ère</sup> année, n° 1, Avril 1946, pp. 8-20.
- PODOVKINE (V.). — Sound and the Future of the Cinema, in *New York Theater...* Mars, 1934.
- SCHAEFFER (P.). — L'élément non visuel au cinéma (I - analyse de la bande du son ; II - Conception de la musique ; III - Psychologie du rapport vision-audition), in *Revue du Cinéma*, n° 1, 2, 3, Octobre, novembre, décembre 1946.
- SCHMALENBACH (W.). — Dialogue et bruitage dans le film, in *Cinéma d'aujourd'hui*, Genève, Trois Collines, 1945.
- TADDEI (N.). — Funzione estetica della musica del film, in *Bianco e Nero*, tome X, n° 1, Janvier 1949, pp. 5-11.

- TALLENEY (J.L.). — Un cinéma enfin parlant, in *Cahiers du Cinéma...* tome II, n° 9, Février 1952, pp. 30-36.
- VAN PARYS (G.). — Le musicien, in *Le cinéma par ceux qui le font...* Paris, Fayard, 1949, pp. 262-282.
- VLAD (R.). — Musica, serva padrona, in *Anteprima*, n° 7, Agosto 1951. Roma, pp. 53-54.

#### D) Couleurs.

- APARD (A.). — La technique du film en couleurs, in *Revue du Cinéma...* tome II, n° 8, Automne 1947, pp. 79-80, et tome II, n° 9, Janvier 1948, pp. 78-80.
- ARNHEIM (R.). — La leggi del colore, in *Cinema...* n° 29, anno II, 10 Settembre 1937.
- ARNHEIM (A.). — Perché sono brutti i film a colori ?, in *Scenario*, n° 3, 1936.
- BRUNIS (J.B.). — Couleur du tragique, in *Revue du Cinéma...* nouvelle série, tome I, n° 2, Novembre 1946, pp. 3-13.
- Couleur (La), in *Sequenze* (Cahiers du cinéma)... Parme, 1949, n° 1 (textes réunis par Aristarco (G)).
- DOURGNON (J.). — *La reproduction des couleurs...* Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

#### E) Elargissement de l'écran — Cinémascope.

- BAZIN (A.). — Le cinémascope sauvera-t-il le cinéma ?, in *Esprit*, n° 10-11, Octobre-Novembre 1953, p. 672-683.
- CHRÉTIEN (H.). — La cinématographie panoramique par le procédé Hypergonar, in *Afitec*, 1952.
- GANCE (A.). — Les nouveaux chapitres de notre syntaxe, in *Cahiers du Cinéma...* tome V, n° 27, pp. 25-33.
- Opinions sur le Cinémascope, par Scherer (M.), Wunberg (H.G.), Doniol Valcroze (J.), Bazin (A.), Dorsday (M.), Rivette (J.), in *Cahiers du Cinéma*, tome VI, n° 31, Janvier 1954, pp. 36-48.
- ZAZZO (R.). — *Espace, mouvement et cinémascope...* Paris, Congrès International de Filmologie, Février 1955, sans pagination.

#### F) Relief.

- GALIFRET (Y.). — *La troisième dimension et la projection cinématographique...* Paris, Congrès International de Filmologie, Février 1955, sans pagination.
- HANSEL (C.E.M.). — *La facilité de la vision de films en trois dimensions et l'impression de profondeur dans les films en deux dimensions considérées dans leurs rapports avec les indices dus à l'aberration chromatique...* Paris, Congrès International de Filmologie, Février 1955, sans pagination.
- ROUX (L.). — *L'avenir du cinéma en relief...* Panorama, 1953.

## X. LANGAGE ET INTELLIGIBILITE DU CINEMA

A) *Langage.*

- COHEN (M.). — Ecriture et cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n° 2, pp. 179-182.
- COHEN-SÉAT (G.). — Le discours filmique, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 5, pp. 37-48.
- ECHEVERRIA YANEZ (J.R.). — Virtualités du cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 6, pp. 199-205.
- DI GIAMMATEO. — Significato e conseguenza del linguaggio cinematografico, in *Bianco e Nero...* anno XI, n° 3, 1950.
- HOLADAY (P.W.), STODDARD (D.G.). — *Getting ideas from the Movies...* New York, Macmillan, 1933.
- MEREDITH (G.P.). — *Techniques de recherches sur les problèmes d'intelligibilité...* Paris, Congrès de Filmologie, Février 1955, sans pagination.
- QUINT (L.P.). — Signification du cinéma, in *Art Cinématographique...* vol. 2, 1927, cité in II.
- SCHUHL (P.M.). — Pour un cinéma abstrait, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n° 2, pp. 183-185.
- SOURIAU (E.). — Filmologie et esthétique comparée, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome III, n° 10, pp. 113-142.

B) *Intelligibilité du film : les enfants.*

- DE RUETTE (V.). — The Cinema and Child Psychology, in *International Review of Educational Cinematography*, Roma, vol. VI, n° 1, Janvier 1934, pp. 38-49.
- FORD (R.). — *Children and the Cinema...* London, Allen & Unwin, 1939.
- GRATIOT ALPHANDERY (H.). — Jeunes spectateurs, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 7 et 8, pp. 257-264.
- LANOUX (A.). — *L'enfant en proie aux images...* Paris, la Bergerie, 1951.
- LEROY (E.). — L'enfant et le cinéma d'aujourd'hui, in *Revue Internationale de l'Enfant...* 1929, n° 8, pp. 704-715.
- MIALARET (G.), MÉLIÈS (M.G.). — *Expériences sur la compréhension du langage cinématographique par l'enfant...* Paris, Congrès International de Filmologie, Février 1955, sans pagination.
- REBEILLOT (M) — *Les recherches de filmologie dans la neuropsychiatrie de l'enfant...* Thèse, Paris, 1955.
- SIERSTED (E.), HANSEN (H.L.). — Réactions des petits enfants au cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 7 et 8, pp. 241-245.

- WALLON (H.). — L'enfant et le film, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 5, pp. 21-28.
- ZAZZO (B.). — Analyse des difficultés d'une séquence cinématographique par la conduite du récit chez l'enfant, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome III, n° 9, pp. 25-36.
- ZAZZO (B. et R.). — Une expérience sur la compréhension du film, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 6, pp. 159-170.
- ZAZZO (R.). — Niveau mental et compréhension du cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 5, pp. 29-36.

### C) *Intelligibilité du film : les Névrosés.*

- BERMAN (H.H.). — Audio-visual psychotherapeutics ; portable moving pictures with sound as a rehabilitation measure, in *Psychiatric Quarterly* (Supplement), Utica, N.Y., 20, 1946, pp. 197-203.
- HEUYER (G.), LEOVICI (S.), AMADO (G.). — Enfants et adolescents inadaptes (enquête) ; in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 5, pp. 57-65.
- HEUYER (G.), LEOVICI (S.), BERTAGNA. — Sur quelques réactions d'enfants inadaptes, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome III, n° 9, pp. 71-80.
- KATZ (E.). — A brief survey of the use of motion pictures for the treatment of neuropsychiatric patients, in *Psychiatric Quarterly...* Utica, N.Y., 20, 1946, pp. 204-216.
- MORENO (J.L.). Psychodrama and therapeutic motion pictures, in *Sociometry...* Beacon, N.Y., 7, 1944, pp. 230-244.
- ROME (H.P.). — Audio-visual aids in psychiatry, in *Hospital Corps Quarterly...* Washington D.C., vol. 18, n° 9, 1945, pp. 37-38.
- ZAZZO (R.). Niveau mental et compréhension du Cinéma, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 5, pp. 29-36.

### D) *Intelligibilité du film ; les archaïques.*

- Les auxiliaires visuels et l'éducation de base.* Collection La Presse, le Film et la Radio dans le monde d'aujourd'hui. Unesco, Paris, 1952.
- Cinéma pour les Africains*, in *Revue Internationale de Filmologie.* tome II, n° 7-8, pp. 277-282.
- Colonial Cinéma*, London, Colonial film unit ed., Mars 1942-Décembre 1954.
- MAC LAREN (N.). — *La santé au village* (éducation visuelle en Chine)... Paris, Unesco, 1952.
- MADDISON (S.). — Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs, in *Revue Internationale de Filmologie*, Tome I, n° 3-4, pp. 305-310.

## XI. LE CINEMA et les AUTRES MOYENS D'EXPRESSION

- AGEL (H.). — Equivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires... in *Revue Internationale de Filmologie*, tome I, n° 1, pp. 67-70.
- ARNHEIM (R.). — *Psychological Notes on the poetical Process...* in « *Poets at Work* », New York, Harcourt Brace and Co., 1948.
- ASHEIM (L.). — *From Book to Film...* Chicago, Graduate Library School, University of Chicago, 1949 — et reproduite partiellement in *Hollywood Quaterly*, 1951, vol. V, pp. 289-304 et 334-339 ; in *The Quaterly of Film, Radio and Television*, vol. VI, pp. 54-68 ; in *Public and Communications*, Free Press, Glencoe, Illinois, 1950, pp. 299-306.
- AURIOL (J.G.). — Les origines de la mise en scène, in la *Revue du Cinéma*, nouvelle série, tome I, n° 1, Octobre 1946, pp. 7-23.
- BAZIN (A.). — La stylistique de Robert Bresson, in *Cahiers du Cinéma*, tome I, n° 3, Janvier 1951, pp. 7-21.
- BERGE (A.). — Cinéma et Littérature, in *Art Cinématographique*, III, Paris, Alcan, 1927.
- BOURGEOIS (J.). — Le cinéma à la recherche du temps perdu, in *Revue du Cinéma*, nouvelle série, tome I, n° 3, Décembre 1946, pp. 18-38.
- CHIARINI (L.). — *Il film nei problemi della arte...* Roma, Ateneo, 1949.
- EISENSTEIN (S.M.). — *The film sense...* Ref. citée.
- FUZELIER (E.). — *Expression filmique et expression radiophonique...* Congrès International de Filmologie, Paris, Février, 1955, sans pagination.
- KIEHL (J.). — *Les ennemis du théâtre — Essai sur les rapports du théâtre avec le cinéma et la littérature (1914-1939)...* Neuchâtel, Baconnière, 1951.
- LAFFAY (A.). — Le récit, le monde et le film, in *Temps Modernes*, 2<sup>e</sup> année, n° 20-21, Mai et Juin, 1947, pp. 1361-1375 et 1579-1600.
- LAGLENNE (J.F.). — Cinéma et peinture, in *Cahiers du mois*, n° spécial (16-17), 1925.
- LANG (A.). — Théâtre et Cinéma, in *Art Cinématographique*, III, Paris, Alcan, 1927.
- LEGLISE (P.). — *Contribution de l'analyse filmique à l'étude critique du premier chant de l'Enéide...* Paris, Congrès International de Filmologie, 19-23 Février 1955, sans pagination.
- LEMAITRE (H.). — L'animation des tableaux et les problèmes du film sur l'art, in *Univers Filmique...* cité en II, pp. 157-177.
- MICHA (R.). — La vérité cinématographique, in *Cahiers du Cinéma...* tome V, n° 29, Décembre 1953, pp. 16-30.
- NICOLL (A.). — *Film and Theatre...* London, George G. Harrap & Co. Ltd., 1936.
- TRIBUT (J.). — La peinture et le film, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome II, n° 10, pp. 149-161.

- SCHERER (M.). — Vanité que la peinture. in *Cahiers du Cinéma...* tome I, n° 3, Juin 1951, pp. 22-29.
- SORIANO (M.). — Lire, assister, in *Revue Internationale de Filmologie...* tome I, n° 3-4, pp. 299-304.
- VARDAC (A.N.). — *Stage to Screen...* Cambridge, Harvard University Press, 1949.

## APPENDICE I

### DESSIN ANIMÉ

- LO DUCA (J.M.). — *Le dessin animé (Histoire, Esthétique, Technique)...* Paris 1948 — préface de Disney (W.)...
- PONCET (M.Th.). — *L'esthétique du dessin animé...* Paris, Nizet, 1952.
- VANO (I.). — *Le dessin animé (texte russe, avec nombreuses illustrations, dessins, gravures et planches en couleurs)...* Risovany film, 1950.

## APPENDICE II

### UTILISATION PRATIQUE DU CINEMATOGAPHE

- SCHILTZ (J.). — *Le cinéma au service de l'industrie...* Paris, 1948.
- THEVENARD (Dr. L.), TASSEL (G.). — *Le cinéma scientifique français...* Paris, La Jeune Parque, 1948.

## APPENDICE III

### SOURCES NON BIBLIOGRAPHIQUES

*Exposition de la Cinémathèque française.* —

*Naissance du Cinéma* (film documentaire de LEENHARDT (R.)... Paris, Films du Compas, 1946.

et, de préférence à tout, sans discrimination : *Films.*

## INDEX DES NOMS CITES

### A

ADER (C.), p. 13.  
AGEL (H.), p. 24, 70, 77.  
ALHAZAN, p. 19.  
ALEXANDROV. p. 116, 193.  
ALTMAN (G.), p. 140.  
ANAYA (G.), p. 101.  
ANSCHUTZ (Dr.), p. 18.  
ANZIEU, p. 117.  
APOLLINAIRE (G.), p. 15.  
ARCHIMEDE, p. 19.  
ARISTOTE, p. 19.  
ARLAUD (R.M.), p. 56.  
ASTRUC (A), p. 180.  
AURIOL (J.G.), p. 49.

### B

BACALLÉ (L.), p. 182.  
BACHELARD (G.), p. 73.  
BALAZS (B.), p. 7, 44, 66, 71, 73,  
74, 76, 77, 97, 113, 136, 140,  
141, 167, 192, 199, 201, 206.  
BARJAVEL (R.), p. 49, 50.  
BARON (A.), p. 55, 149.  
BARRAULT (J.L.), p. 130.  
BARSACQ (L.), p. 74.  
BAZIN (A.), p. 17, 40, 179, 226.  
BAUDELAIRE (C.), p. 36.  
BECCE (G.), p. 87, 107.  
BERGE (Fr. et A.), p. 108.  
BERGSON (H.), p. 184.

BERTHON, p. 149.  
BILINSKY, p. 75, 76, 143, 164,  
165.  
BIOY CASARES (A.), p. 50, 51.  
BOUMAN (J.C.), p. 79.  
BRADBURY (R.), p. 50.  
BRASILLACH (R.), p. 141.  
BRECHT (B.), p. 11, 117, 188.  
BRESSON (R.), p. 117.  
BRETON (A.), p. 24.

### C

CAFFARY, p. 46, 109.  
CANUDO (R.), p. 15, 36, 57.  
CARROL (L.), p. 62.  
CAVEING (M.), p. 134.  
CENDRARS (B.), p. 65, 108.  
CHAPLIN (C.), p. 201.  
CHASE, p. 149.  
CHAVANCE (L.), p. 124.  
CHRIST (J.), p. 30, 37.  
CLAIR (R.), p. 48, 49, 74, 111,  
140.  
COCTEAU (J.), p. 129.  
COHEN-SEAT (G.), p. 14, 17, 53,  
73, 76, 88, 184, 187, 192, 206.  
COMANDON (Dr.), p. 209.  
COOLEY (C.H.), p. 97.  
COOPER (M.C.), p. 109.  
COUSTEAU (Y.), p. 194.  
CRESSEY, p. 192.

**D**

DARD (M.), p. 15, 16.  
 DEHARME (P.), p. 182.  
 DELLUC (L.), p. 23, 201.  
 DEMARIA, p. 43.  
 DEMENY, p. 14, 18, 149.  
 DESOILLE (Dr.), p. 85.  
 DIETRICH (M.), p. 182.  
 DISNEY (W.), p. 181.  
 DOVJENKO, p. 49, 188.  
 DUMONT (Lt F.), p. 22.  
 DURKHEIM (E.), p. 219.  
 DUSSAUD, p. 149.

**E**

EDISON (T.), p. 18, 21, 22, 50,  
 62, 82, 83, 124, 149, 152.  
 EHRENBURG (I.), p. 84.  
 EISENSTEIN (S.M.), p. 56, 113,  
 116, 117, 184, 187, 188, 189,  
 191, 193.  
 EISNER (L.), p. 166.  
 EPSTEIN (J.), p. 11, 15, 23, 24,  
 45, 46, 47, 65, 66, 69, 71, 72,  
 74, 75, 76, 85, 102, 111, 113,  
 160, 205, 206.  
 ERGMANN (R.), p. 15.

**F**

FAIRBANKS (D.), p. 170.  
 FAURE (E.), p. 16, 17, 68, 71, 88,  
 201, 219.  
 FEBVRE (L.), p. 215.  
 FEULLADE (L.), p. 170.  
 FEYTE (J.), p. 176.  
 FISKE (M.), p. 169.  
 FLAHERTY (R.), p. 82, 192.  
 FLAUBERT (G.), p. 35.  
 FONDANE (B.), p. 201.  
 FORD (Ch.), p. 167.  
 FOURNIER (H.), p. 29.  
 FRAISSE (P.), p. 127, 128, 146.  
 FRANCASTEL (P.), p. 108, 184,  
 205.  
 FRETET (Dr.), p. 33.  
 FREUD (S.), p. 82.  
 FRIEDMANN (G.), p. 12, 216.  
 FRIESE-GREENE (W.), p. 18, 152.  
 FULCHIGNONI (E.), p. 92.

**G**

GALLIENI (Général), p. 43.  
 GANCE (A.), p. 63, 115.  
 GASNIER, p. 170.

GENTILHOMME (G.), p. 182.  
 GILSON (P.), p. 135.  
 GISH (L.), p. 78.  
 GOMEZ de la SERNA (R.), p. 48.  
 GORKI (M.), p. 97, 212.  
 GRESHAM, p. 192.  
 GRIERSON, p. 82.  
 GRIFFITH (D.H.), p. 56, 78, 112,  
 113, 187.  
 GRIFFITH (P.), p. 79.  
 GRIMOIN-SANSON (R.), p. 18,  
 55, 148, 149.  
 GUILLOUX (L.), p. 50.

**H**

HEGEL, p. 58, 201, 220.  
 HENRY (M.), p. 16.  
 HEUYER (Dr.), p. 85, 195, 196.  
 HORNER, p. 18.  
 HOUDIN (R.), p. 59, 62.  
 HUXLEY (A.), p. 49.  
 HUXLEY (J.), p. 194.

**I**

ICHAC (M.), p. 144.  
 ISOU (I.), p. 196.  
 IVENS (J.), p. 82.  
 IVONNET (R.), p. 183.

**J**

JACOB (M.), p. 50.  
 JANSEN, p. 18, 149.  
 JAUBERT (M.), p. 87, 115, 182.

**K**

KIRCHER, p. 19, 58.  
 KULESHOV, p. 100, 113.

**L**

LAGLENNE (J.F.), p. 15, 108.  
 LALO (C.), p. 193.  
 LANCELIN (C.), p. 29.  
 LANDRY (L.), p. 74, 88.  
 LANG (F.), p. 170.  
 LAPIERRE (M.), p. 19.  
 LAUGIER (H.), p. 209.  
 LAUSTE, p. 149.  
 LAZARFELD (F.), p. 109, 111.  
 LEOVICI (Dr.), p. 84, 85.  
 LEENHARDT (M.), p. 81.  
 LEGER (F.), p. 75, 78.  
 LEROY, p. 31, 32, 84.  
 LEVINSON (A.), p. 113.

LEVI-STRAUSS (C.), p. 134.  
 LEVY-BRUHL (L.), p. 80, 159, 190.  
 LEWIN (B.D.), p. 85.  
 LHERBIER (M.), p. 13, 22, 201.  
 LHERMITTE (Dr.), p. 33.  
 LO DUCA, p. 150.  
 LULLE (R.), p. 210.  
 LUMIERE (L.), p. 14, 18, 19, 23, 52, 58, 62, 68, 73, 100, 149, 150, 152.  
 LUPOVICI (M.), p. 130.

## M

MAC LARREN, p. 163.  
 MADDISON, p. 70, 156, 194.  
 MALLET-STEVENS, p. 74.  
 MALRAUX (A.), p. 32.  
 MANDION (R.), p. 49.  
 MANUEL (G.), p. 79.  
 MANWELL, p. 84.  
 MARCHAND (Colonel), p. 43.  
 MAREY, p. 14, 18, 149, 209.  
 MARK (K.), p. 220.  
 MASCOLO (D.), p. 212.  
 MARZI (A.), p. 195.  
 MAURIAC (C.), p. 37.  
 MAURICI (C.), p. 149.  
 MAUSS (M.), p. 186.  
 MAYER (J.P.), p. 169.  
 MAYER et POIRSON, p. 30.  
 MEAD (G.H.), p. 97.  
 MELIES (G.), p. 22, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 69, 70, 71, 79, 83, 90, 96, 99, 133, 135, 149, 151, 162, 163, 169, 170, 177, 187, 189, 199.  
 MENDRAS (H.), p. 197.  
 MENNIGER-LERCHANTAL, p. 131.  
 MERLEAU-PONTY (M.), p. 131, 146.  
 MESGUISH, p. 22, 68.  
 MEYER-LEVIN, p. 108.  
 MEYERSON (E.), p. 184.  
 MICHOTTE van den BERK, p. 39, 43, 122, 123, 133, 143, 162.  
 MINELLI (V.), p. 45.  
 MOESSARD (Colonel), p. 149.  
 MONSEUR (E.), p. 75.  
 MOSJOUKINE (I.), p. 100.  
 MOUSSINAC (L.), p. 16, 23, 24.  
 MUMMLER, p. 29.  
 MURNAU, p. 69, 170.  
 MUSATTI, p. 84, 143.  
 MUYBRIDGE, p. 14-17.

## N

De NIZEROLLE (R.M.), p. 68.  
 NORDAU (M.), p. 75.  
 NORTON CRU, p. 92.

## O

OLFIELD, p. 111, 124.  
 OLIVIER (L.), p. 182.  
 OMBREDANE (A.), p. 115, 156, 158, 181, 191, 194, 196.

## P

PABST, p. 188.  
 PAGNOL (M.), p. 130.  
 PAINLEVE (J.), p. 181, 209.  
 PAGE (L.), p. 44.  
 PAGES (R.), p. 92, 190.  
 PALISSY (B.), p. 17.  
 PANOFSKY, p. 71.  
 PARKER (T.), p. 182.  
 PARVILLE (H. de), p. 98, 121, 124.  
 PASCAL (B.), p. 14.  
 PASSEUR (S.), p. 140.  
 PASRONE, p. 69.  
 PATHE (T.), p. 15, 29.  
 PICKFORD (M.), p. 47.  
 PIZELLA, p. 182.  
 PLANIOL, p. 116.  
 PLATEAU (J.), p. 17, 18.  
 PLATON, p. 19.  
 POISSON (J.), p. 85.  
 PONZO (M.), p. 143, 147.  
 PORTER, p. 56.  
 POUDOVKINE (V.), p. 74, 75, 100, 107, 113, 116, 184, 193.  
 POULAILLE (H.), p. 49.  
 POWDERMAKER (H.), p. 84.  
 PREVERT (J.), p. 41.  
 PROMIO, p. 22, 69, 135.  
 PRZYLINSKY (J.), p. 19, 47.

## Q

QUERCY (P.), p. 32, 124, 130.  
 QUESNOY, p. 15.  
 QUIGLEY (M.) (junior), p. 19, 38.

## R

REYNAUD (E.), p. 18, 19, 21.  
 RIBEMONT-DESSAIGNE, p. 41.  
 RICCI (F.), p. 172, 206.  
 RICE (E.), p. 130.

RICHELET, p. 58.  
 RICHTER (H.), p. 189.  
 RIMBAUD (A.), p. 24, 200.  
 RIVETTE, p. 140.  
 ROBERTSON, p. 19, 49, 58, 133.  
 ROMAINS (J.), p. 130.  
 ROPS (D.), p. 108.  
 ROQUE (M.), p. 201.  
 ROSTEN (L.), p. 47, 84.  
 ROUCH (J.), p. 110.

**S**

SADOUL (G.), p. 22, 25, 29, 30,  
 56, 58, 59, 60, 62, 63, 73, 100,  
 149, 150, 225.  
 SAINT-SAENS (C.), p. 87.  
 SARTRE (J.P.), p. 31, 95, 127.  
 SCHILTZ (J.), p. 15.  
 SCHMALENBACH (W.), p. 14.  
 SHOEDSACK (E.), p. 109.  
 SCHUHL (P.M.), p. 189.  
 SCIZE (P.), p. 140.  
 SELLERS, p. 70, 197.  
 SERREAU (J.M.), p. 130.  
 SEVE (L.), p. 193.  
 SHAKESPEARE, p. 183.  
 SHERRED (T.L.), p. 68.  
 SHOTHART, p. 87.  
 SKLADANOVSKY, p. 18.  
 SMITH (G.A.), p. 58, 70, 83, 96.  
 SOMMERFELD, p. 190.  
 SORRE (M.), p. 12.  
 SOURIAU (E.), p. 12, 16, 67, 73,  
 76, 86, 107.  
 STANFORD (L.), p. 18.  
 STERN, p. 97.

**T**

TEDESCO (J.), p. 16, 221.  
 THEVENOT (J.), p. 192.

**U**

UCHATUS (von), p. 18.

**V**

VALABREGA (J.P.), p. 85.  
 VALENTIN (A.), p. 19, 24.  
 VAN BEVER, p. 195.  
 VAN PARYS (G.), p. 87, 135, 136.  
 VARLET (Th.), p. 15, 16.  
 VALERY (P.), p. 15, 16, 48, 119,  
 158.  
 VELLE (R.), p. 182.  
 VENDRYES, p. 191.  
 VERTOV (D.), p. 24, 52, 82.  
 VILAR (J.), p. 130.  
 VILLIERS de L'ISLE ADAM,  
 p. 17, 50.

**W**

WAGNER (R.), p. 87.  
 WALLON (H.), p. 16, 206.  
 WEBER (M.), p. 193.  
 WELLES (O.), p. 117, 179.  
 WOOLF (K.), p. 169.  
 WYLER (W.), p. 117, 142, 179.

**Z**

ZAZZO (R.), p. 126, 169, 184,  
 185, 195, 198.  
 ZAZZO (B. et R.), p. 169, 195.  
 ZECCA, p. 56.

## TABLE DES MATIÈRES

Préface de la nouvelle édition .....	VII
Avant-Propos .....	11
CHAPITRE I. — L'Avion, le Cinéma .....	13
CHAPITRE II. — Le charme de l'image .....	21
CHAPITRE III. — Métamorphose du cinématographe en cinéma .....	55
CHAPITRE IV. — L'âme du cinéma .....	91
CHAPITRE V. — La présence objective .....	121
CHAPITRE VI. — Le complexe de rêve et de réel ....	155
CHAPITRE VII. — Naissance d'une raison. Epanouisse- ment d'un langage .....	175
CHAPITRE VIII. — La réalité semi-imaginaire de l'homme	205
Orientation bibliographique .....	223
Index des noms cités .....	247