

66

*Bibliothèque de
Philosophie Contemporaine
Fondée par Félix ALGAN*

ESSAI
SUR LES PRINCIPES D'UNE
**PHILOSOPHIE
DU CINÉMA**

PAR

GILBERT COHEN-SÉAT

NOUVELLE ÉDITION



*Presses Universitaires
de France*

ESSAI
SUR LES PRINCIPES D'UNE
PHILOSOPHIE DU CINÉMA

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE
FONDÉE PAR FÉLIX ALCAN

ESSAI
SUR LES PRINCIPES D'UNE
**PHILOSOPHIE
DU CINÉMA**

NOTIONS FONDAMENTALES
ET VOCABULAIRE DE FILMOLOGIE

PAR

GILBERT COHEN-SÉAT

NOUVELLE ÉDITION



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

—
1958

DEPOT LEGAL

Nouvelle édition..... 3^e trimestre 1958

TOUS DROITS

de traduction

de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

© *Presses Universitaires de France*, 1958

P R E F A C E

(1946)

Je ne m'excuse pas d'énoncer ici quelques vérités premières. Le monde est conduit par le cœur et par l'esprit des hommes. Je sais que les conditions économiques, les besoins matériels des individus et des groupes humains conditionnent les évolutions et les révolutions des sociétés. Mais, ce qui les conditionne en définitive, c'est la manière dont ces besoins matériels et ces conditions économiques se représentent dans l'esprit des hommes. Le préambule de la Charte de l'U.N.E.S.C.O. commence par ces mots : « Les guerres naissant dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être établies les défenses de la paix ». Et ces idées simples m'ont conduit à penser que la pédagogie est sans doute la science qui a la plus grande action sur la destinée des sociétés.

C'est pourquoi j'ai lu avec un intérêt passionné le livre de M. Cohen-Séat. Il est temps que des hommes de pensée appliquent leurs efforts à penser les problèmes du film et du cinéma. Sans doute est-il déjà un peu tard, car ce « condottiere » qu'est le cinéma a déjà, suivant ses propres lois, conquis le monde sur lequel il exerce son action, sur lequel il dispense ses bienfaits, sur lequel il exerce ses ravages, dans une totale et inconsciente irresponsabilité.

Les Français moyens d'il y a quelque cinquante ans, avaient vu s'écouler leurs jours, sans autres informations sur le monde que celles que leur apportaient lentement, paisiblement l'imprimerie et le livre. Ils ignoraient l'étranger, quasi totalement. Ils ignoraient même la nation, n'en connaissant guère que le milieu restreint de leur vie

familiale. Aujourd'hui, tout enfant de quinze ans, de toutes les classes de la société, a vu, un grand nombre de fois, les gratte-ciels de New-York, les ports de l'Extrême-Orient, les glaces du Groënland, la vie mystérieuse des forêts vierges, les sables du Sahara, les monastères du Thibet, le Parthénon et le Kremlin, l'Alaska et la Terre de Feu, Tout enfant de quinze ans a vu la vie tragique des travailleurs, celle des hommes du rail et de la mine, celle des docks et des bas-fonds des ports et des grandes villes ; il a vu la vie corrompue de l'écume des quartiers de plaisir, dans les agglomérations humaines. Les romans filmés ont rendu familiers à tous les enfants, tous les éternels néants qui agitent l'âme humaine, tous les mystères douloureux de la vie, de l'amour et de la mort. Toute la jeunesse a vécu dans des contacts fréquents avec toutes les grandeurs, toutes les tendresses, toutes les perversions et tous les crimes. Alors que dans tous les pays, les maîtres de toutes les écoles, enseignent distraitement dans une atmosphère d'ennui les principes de la morale individuelle et collective, toute la jeunesse de tous les pays est roulée dans un flot torrentiel d'images saisissantes, émouvantes, qui forment son esprit, son caractère, ses aspirations, son comportement dans la vie. Ce flot désordonné, anarchique, saisit les jeunes esprits et les cœurs frais, à un moment où les uns et les autres sont réceptifs. La nuit, toute la jeunesse rêve des impressions qu'elle a reçues la veille à l'écran.

Je ne suis pas un « laudator temporis acti ». Je ne dis pas que c'est plus mal ainsi, je ne dis pas que c'est mieux : c'est ainsi. Il est toujours difficile pour les gens d'âge, malgré tout leur effort, malgré toute leur volonté, de conserver le contact qu'ils souhaitent ardemment avec la jeunesse. C'est plus difficile que jamais ; un abîme dont on n'a pas sondé la profondeur, sépare les générations formées par le livre et les générations formées par le cinéma. Sans doute la conduite de ces générations qui montent sera-t-elle différente de celle des générations qui déclinent et de celle brusque mutation le film portera, qu'elles soient lourdes ou légères, les essentielles responsabilités.

Pour moi, j'ai toujours été surpris des lenteurs avec

lesquelles les pensées des gouvernements s'adaptent aux progrès techniques de la civilisation scientifique. Si les circonstances avaient fait que le cinéma fut inventé avant l'imprimerie, c'est le cinéma parlant, qui sous la direction des pédagogues, et sous l'autorité des ministères de l'Education Nationale de tous les pays, enseignerait, par des méthodes propres, Shakespeare et Homère, Dante et Racine, Gœthe et Victor Hugo, Leibnitz et Descartes, Poincaré et Pasteur. C'est lui qui aurait la charge de former les esprits et les cœurs, de développer l'esprit critique, le dévouement à la famille, à la nation, à la collectivité humaine. Les circonstances en ont décidé autrement ; et le cinéma, limité quasi exclusivement à des buts de distraction collective, ou d'information sur l'immédiate actualité, prend cependant, envers et contre tous les éducateurs et tous les pédagogues du monde, dans la formation de la jeunesse, donc dans la construction du monde de demain, une importance qui relègue les autres techniques pédagogiques au rang de vieilles lunes d'un passé dépassé. Belle matière à réflexion et à action pour les hommes de gouvernement, responsables de l'avenir de la nation. Belle matière à construction pour les hommes de l'U.N.E.S.C.O.

Peut-être les lecteurs du beau livre de M. Cohen-Séat estimeront-ils que les brèves considérations que je présente ainsi en préface à l'analyse pénétrante de l'auteur touchent un problème concret et limité. Conduit par les hasards de la vie dans les avenues du pouvoir, je suis toujours préoccupé d'action pratique. Je suis assuré que les amoureux des jeux théoriques de la pensée, comme les acteurs responsables, dans les jeux graves de la conduite des sociétés, trouveront dans l'ouvrage que j'ai le grand honneur de présenter au public, une ample matière à méditations désintéressées et comme une incitation vigoureuse à repenser, sur des données solides et réfléchies, toute la politique sociale de l'écran.

Henri LAUGIER,

Professeur à la Sorbonne.

OBSERVATION LIMINAIRE SUR LA FILMOLOGIE

(1946)

Je ne sais si beaucoup de nos contemporains se rendent un compte exact de la philosophie infuse dans un film : je suis certain que M. Cohen-Séat est de ces rares hommes qui en ont conscience. Son entreprise de nous donner une filmologie, sa distinction (capitale selon moi, et qui doit paraître telle dans ses travaux ultérieurs) du fait cinématographique et du fait filmique, en sont l'évident témoignage.

Nous réservons à une autre occasion d'insister sur les leçons esthétiques et techniques qu'administre au philosophe le cinéma : cette lumière portée sur la logique et les délires de toute imagination inventive. On y méditerait pourtant devant de curieuses perspectives, on y retrouverait certaines vues profondes de la nature et des ressorts de l'art : comment paraît ici l'hypnose des Données Immédiates, cet art bergsonien de réveiller, d'assoupir par magie, et comme une durée extérieure vient tout à coup ravir, pour le doubler d'une compagnie, le temps usurpé, le temps fasciné de ma conscience ; comment, aussi, le rythme, malgré l'œil, se démembrer sous l'œil et se recompose pour des artificialités plus savantes — vif et lent, lien syntactique, découpage syncopé ; comment se précise, ainsi que l'art doit naître, la naissance de « l'hallucination pourtant non délirante », dans cette « extraordinaire bizarrerie d'une paranoïa mécanique » ; comment et pourquoi surgit une exaltation voisine de l'antique $\mu\alpha\gamma\acute{\iota}\alpha$ qui, sous l'image évocatrice, chercherait le choc des prophéties dans les

évidences du sensible ; comment, surtout, opère cette sorte de démiurgie particulière qui, sans τέχνη du moins apparente, engendrerait un monde où l'image, de toute part, construit, sertit et discipline l'imaginaire ; comment, enfin, un entretien où « la notion d'interlocuteur est impossible », sous sa forme nécessaire de « monologues mystérieux », se fait pourtant harangue publique et fait d'un art inconnu jusqu'alors, et intimement muet, l'institution même du peuple. L'art, créateur de simulacres, peut beaucoup retenir de cette création d'images.

Je voudrais, bien plutôt, esquisser l'avenir d'une telle discipline opératoire pour la science de l'esprit, pour peu qu'on en examine la nature, qu'on en démonte les ressorts. La création artificieuse des images suit des lois de nature, dont le dé clic est spontané. Le cinéma, c'est « un logos aux sels d'argent ». Ce que M. Cohen-Séat voit bien, et sait nous dire, c'est ce symbolisme extrême et constant de la camera, qui n'est pourtant qu'acuité d'un œil, précision, probité, puissance. Pensée où, cependant, sous les onirismes, les images se recueillent comme en un miroir. J'ai toujours conçu l'image comme une cogitation sous travesti. L'esprit habite de sa vigilance le percept, de sorte que l'image n'est point gratuité pure d'une jouissance mais a le sérieux clair-obscur d'un savoir. D'un plan à l'autre, et dans les séquences, la science de l'image, si elle est bien conduite, couvre et découvre tout l'esprit. Parmi les arts, le film est doté d'un double privilège : il pose les effets en demandant au spectateur de fournir les causes, et, dans le même temps, il le requiert d'entrevoir les conséquences de toute image-cause. C'est-à-dire que j'aime, comme pour la première fois il est fait dans ce livre, qu'on recherche, sous les suites sensibles, les enchaînements de signification « ou les c'est-à-dire prennent la file », qu'on découvre, dans les images, des raisonnements dont les signes seraient « eux-mêmes l'effet de minutieuses séries de raisonnements antérieurs ». L'Image est Pensée sourde : elle ne nous présente qu'un monde découpé selon certaines intentions. Elle fait consciemment le travail inconscient que fait l'esprit.

Sur les différentes phases de ce travail, à chaque stade des opérations, chaque technicien aurait son mot à dire. Il lui est loisible de porter des clartés, par réalisme opératoire, sur le mécanisme de la perception : les séquences sont signifiantes et s'enchaînent comme des schèmes. Le philosophe, pour peu qu'il s'y applique, saurait découvrir à son tour les calculs jusqu'ici implicites qui gisent dans chaque image comme dans une île : peut-être apporter quelque science même dans la confusion, un temps heureuse, de l'art nouveau. Il irait d'une vue première du film aux commentaires du filmologue, il remonterait du filmologue vers le film. A qui sait voir, le film devient ainsi un instrument, prodigieusement pénétrant, de lucidité et de connaissance. Ne perdons point de vue son sens. Nous sommes ici aux sources, et comme au laboratoire, de la pensée intuitive.

Raymond BAYER,
Professeur à la Sorbonne.

AVANT-PROPOS

Ce que notre titre propose d'entendre par *filmologie* serait une connaissance ordonnée, ayant pour objet un ensemble de phénomènes spécifiques dont on verra qu'ils peuvent se diviser en deux groupes principaux : les *faits filmiques* et les *faits cinématographiques*.

Deux questions préalables se posent aussitôt. Premièrement, ces phénomènes sont-ils réellement spécifiques, comportent-ils des concepts assez autonomes, des lois propres, et pour tout dire un système susceptible de provoquer une doctrine ? Deuxièmement, est-il opportun, pour la réflexion méthodique, de se pencher déjà sur l'expérience infiniment vague que nous pouvons avoir du film et du cinéma ; et cette réalité, non point ineffable, sans doute, ni insaisissable, mais chaotique, — confuse et primitive, — ne doit-elle pas désespérer l'analyse ou la rendre illusoire ? L'ensemble de ce premier volume veut répondre à ces deux questions. C'est dire à l'avance qu'il s'agit d'un plaidoyer et d'une tentative de démonstration.

Une telle entreprise ne peut être que modeste. Cela ne signifie pas qu'elle puisse se tenir dans les limites de la prudence, ni se sauver sûrement d'une apparence pédantesque. Est-ce la raison pour laquelle elle n'avait pas encore été tentée ? Il y fallait réunir des observations très diverses sur des faits originaux d'une extrême complexité, concilier des problèmes bruts, des hypothèses approximatives, des lois de détail, des événements parfois contradictoires et toujours mal établis. On devait recourir au témoignage des sciences constituées, faire appel à l'autorité des formules

et des doctrines reconnues, donc tendre quelquefois des pièges à la nature des choses et des mots ; il fallait cependant éviter le placage, toute complaisance excessive et l'infléchissement des faits. En même temps, pour s'appuyer sur quelques termes plus rigoureux que ceux du langage ordinaire, il fallait tantôt les définir, tantôt les emprunter, et se défier, autant qu'on pouvait, du jargon inutilement spécial ou abstrait (1). Dans un ordre d'idées opposé, sur une matière dont le devenir se fait chaque jour, où les actes qui sont déterminants, peuvent avoir les mobiles les plus mêlés, il était difficile d'expliquer certains effets sans en atteindre les causes et d'en fournir toujours des explications élevées ; il fallait alors se défendre à la fois des concessions et des vaines disputes. Enfin, de façon plus générale, un problème consistait à choisir, à propos de tout parce que la nature de tout y invite, entre les chemins de l'action et ceux d'une curiosité qu'il faut bien appeler philosophique. C'était beaucoup plus d'écueils qu'il n'était nécessaire pour s'échouer bien des fois.

Le but poursuivi, on le croira sans peine, n'était pas de fournir des conclusions définitives, ni des solutions pratiques aux problèmes du cinéma. Il suffisait d'abord de poser et de situer les questions, d'en apercevoir les incidences principales. Le résultat fait un mélange hybride de notions, empruntées au bagage des vieilles connaissances et aux innovations cinématographiques. Il y paraît que ni praticiens ou techniciens *ex-professo*, ni philosophes *ex-cathedra*, ne peuvent, séparément, apporter de réponses à la mesure des faits. D'où l'idée même de filmologie. Il suffirait donc, pour l'instant, que des propos libres et souples eussent dégagé un état d'esprit, et que, parmi les obstacles mal surmontés, chacun pût rallier une idée directrice immanente en se frayant une réflexion personnelle.

(1) La terminologie propre au cinéma fait l'objet d'une nomenclature spéciale dont l'examen doit donner une idée suffisante des moyens et des procédés cinématographiques, et de quelques problèmes plus généreux qui y sont impliqués.

Enfin, deux objections, également « positivistes », sont à prévoir. L'une prétendra que les problèmes posés s'avèreront, en effet, insolubles et qu'il faut les abandonner. A quoi on peut répondre par la formule d'Aristote : « S'il faut philosopher, il faut philosopher ; s'il ne faut pas philosopher, il faut philosopher encore pour montrer que nous ne devons pas philosopher. » L'autre objection viendra des gens d'action qui savent à quel point, au cinéma, on doit fatalement aller vite et suivant la pente et l'élan. Ils diront à leur tour que tout cela est inefficace, et avec cet avocat : « On ne raisonne pas sur un virage, on le prend ; il faut être juge au siège pour épiloguer sur le meilleur moyen de ne pas accrocher le passant. » A ceux-là, il n'y a rien à répondre, sinon qu'il est permis, à tête reposée, de prendre le point de vue du passant.

PREMIERE PARTIE

LE CINÉMA DANS LA CIVILISATION
CONTEMPORAINE

CHAPITRE PREMIER

INTERVENTION DU CINEMA

Les problèmes du film, du public, et de leurs rapports, s'imposent avec une force égale à la réflexion du sociologue et à celle de l'esthéticien. Ni l'un ni l'autre, pourtant, quand bien même il y prétendrait, ne pourrait se saisir du cinéma sans le détourner. L'esthéticien et le sociologue représentent assez bien les deux versants de la civilisation. Mais le progrès du cinéma se fait précisément dans un double sens, et dans un équilibre qui n'a aucune tendance à s'altérer. Ce caractère est sans précédent. Loin de le considérer comme une originalité mineure, on est en droit de penser qu'il confère à son objet une signification fondamentale.

Dans la dualité de l'œuvre permanente et progressive que produit un corps social, les nouveautés, inventions ou découvertes, se partagent et s'orientent selon les deux foyers d'une sorte d'ellipse. On peut rapporter tout ce qui est affaire de qualité humaine à l'un de ces foyers qui s'appelle justement l'humanisme ; tandis que l'autre, « démocratie » dans un certain sens, constitue le pôle du nombre, de la quantité des hommes. Un mathématicien exprimerait la constante suivant laquelle chaque fait social, s'inscrivant en quelque sorte sur le tracé de l'ellipse, paraît toujours dépendre de l'un de ces centres, et dans la mesure même où il échappe à son rival. Le cinéma refuse d'obéir à la règle. Il enferme en soi sa propre dualité. Il affecte en même temps l'esprit et le nombre. Sa puissance, qui est proprement énorme, s'exerce à la fois sur la qualité

humaine et sur la quantité des hommes. Bien plus : ce fait de civilisation paraît triompher dès sa naissance de l'obstacle sur lequel toutes les formes de culture, et celles du fait religieux lui-même, ont jusqu'ici trébuché : tout se passe comme si cette *institution* devait satisfaire à la fois l'exigence d'une unité homogène et celle d'une efficacité directe universelle. La puissance du cinéma, dans son ordre actuel, ne redoute ni l'hétérogénéité interne, le désordre des tendances, dont on sait qu'elles peuvent faire éclater les dogmes ou les empires, ni davantage l'isolement fermé qui entraîne comme fatalement les blocs psychologiques ou moraux à se heurter ou s'entre-détruire. Cela aussi est sans précédent.

Considérons le fait de civilisation constitué par le cinéma, dans son apparence la plus élémentaire et sa manifestation la plus évidente. C'est d'abord *la prolifération d'un type nouveau d'édifices*. Indice révélateur. Là où se multiplient des édifices neufs, nouvellement conçus, nés de nouveaux besoins et suscitant des appétits nouveaux, on peut être assuré qu'il y a un point de repère pour l'histoire, et, pour la civilisation, le signe d'un changement profond. Egypte et Pyramides, palais et Renaissance, cheminées d'usine et « révolution industrielle », école primaire, etc., il arrive presque infailliblement que la nature d'une époque, comme son style, et le propre de ses aspirations se voient finalement à des édifices qui lui sont particuliers.

L'historien ouvre un nouveau chapitre et consigne l'événement. Il n'est pas aussi simple pour le philosophe d'observer certains rapports, d'examiner que la Renaissance logeait sa sagesse dans des palais *tout comme* l'Egypte enfermait la sienne dans des tombeaux. Il est délicat de choisir, comme il faut faire pour Rome par exemple, entre l'arc de triomphe ou le cirque, ou l'aqueduc, ou les thermes. La difficulté est encore plus grande quand il arrive que le moment et le monument se chargent mutuellement de nuances, s'accordent ou s'interrogent : le christianisme fonde des basiliques, c'est le Moyen-Age qui élève des cathédrales. Au moins, jusqu'ici, chaque énigme différente

se trouvait-elle toujours enfermée dans un cadre plus ou moins restreint, et, pour un moment donné, dans un espace géographique ou social dont on apercevait de loin les limites.

Ces problèmes, le cinéma les pose dans leur totalité. Pour la première fois, un tel *signe*, si intimement lié aux secrets de l'histoire et à la volonté des hommes, affecte du même coup toute la surface de la terre. L'apparition des « cinémas », la prolifération quasi-instantanée de cet édifice nouveau, au mépris des distances géographiques et culturelles, est, à son tour, un fait sans précédent à l'échelle de la planète. Ne s'agirait-il que d'une simple forme en creux, bornée aux pierres ou au béton, le trait serait déjà surprenant. Mais le simultanément des événements du cinéma porte beaucoup moins sur un échafaudage de matériaux et de techniques destiné à un certain confort, que sur des besoins immatériels. S'agissant de la vie psychique des individus et des groupes humains, on peut s'assurer que le spectacle cinématographique a institué dans l'histoire des hommes le groupe le plus étendu d'hommes qui se ressemblent, qui sont le même homme, qui « accomplissent également quelques actions d'un certain genre, et visent à un but communément désiré ». Comparé, de ce point de vue, à tous les autres faits de civilisation, y compris l'écriture, le cinéma se range à part et en tête, de très loin, en ce qui concerne le poids des effets massifs, leur signification, leur profondeur — et les problèmes qui s'ensuivent.

Il s'agit ici du spectacle et de ses divertissements. Le film achève de se glisser ou plutôt de se répandre dans les mœurs. Il ne bouscule pas seulement de vieux jouets. Il ouvre des portes nouvelles et des fenêtres sur la vie. Il se mêle à tous les efforts, s'associe à toutes les curiosités; se plie aux besoins les plus divers. Vitesse ou lenteur, cadence vraie ou arbitraire, fantaisie ou exactitude minutieuse, capable d'égaliser la nature dans ses rythmes ou de copier l'imagination de l'homme, et parfois de rendre plus vrai ce qui est la réalité même, le film change de forme, devient ce que l'on veut : témoin, fichier, porte-voix, explo-

rateur, lunette astronomique... Ce procédé n'a plus à faire la preuve de son abondance humaine. Films documentaire, scientifique, pédagogique, publicitaire... Tandis que le cinéma poursuit sur la place publique sa carrière de baladin énorme et inspiré, un essor vertigineux entraîne le film bien au delà de son rôle spectaculaire, bien loin de la table des trapézites, et sans doute ce n'est pas fini. Mais le spectacle importe seul ici, en tant qu'il est, seul, communication permanente et signe partout entendu.

Il s'agit donc d'un jeu, d'une activité de luxe. Les foules qui vont au cinéma n'y dépensent aucune force à remplir des fonctions essentielles à la conservation de la vie. On ne les y voit pas « occupées à chercher de la nourriture, à échapper à leurs ennemis, à se préparer un abri ou à prendre des dispositions pour l'élevage de leur progéniture ». Ces foules n'ont par conséquent, pour se ressembler, aucune raison. Elles jouent. Tous les jeux sont indigènes, multiples et divers. Celui-ci est unique. *Pour la première fois dans l'histoire des hommes, toutes les foules jouent le même jeu, en même temps, sur toute la surface de la terre.* Le même jeu : non point avec une tradition différente comme la musique ou la danse, avec une technique différente comme la poupée ou le cerceau, ni à un degré plus ou moins grand de perfection, ni avec des manières diverses de s'adapter plus ou moins au réel, mais le même, au même point. Et cette « confusion » ne se manifeste pas seulement en étendue. La communauté cinématographique vaut sur le plan où les hommes se distinguent par groupes juxtaposés ou distants dans l'espace ; elle vaut aussi sur l'autre plan, vertical si l'on veut, où les groupes diffèrent, où les individus eux-mêmes, superposés suivant toute la gamme des privilèges biologiques, intellectuels, ou sociaux, peuvent être opposés les uns aux autres. Ainsi la diversité multiforme des spectateurs de tous les spectacles, des joueurs de tous les jeux, se trouve comme réintégrée dans la masse d'un seul public d'une extraordinaire ubiquité : c'est l'institution même du public.



Etat de choses nouveau et plein de conséquences. La principale — sociologues et esthéticiens n'ont pas manqué de l'observer — consiste en une double révolution qui s'est accomplie presque d'un coup : la notion de popularité, d'une part, a brusquement changé de signification, et avec elle la notion de communauté esthétique et morale ; d'autre part le rapport du créateur au public s'est trouvé radicalement bouleversé.

Le spectacle populaire, l'art ou le jeu populaire, c'était celui qui correspondait le plus intensément à tel ou tel groupe social, celui qui enfonçait des racines d'autant plus profondes dans le peuple auquel il appartenait qu'il lui appartenait davantage et plus exclusivement, qu'il était, en un mot, plus folklorique. Mais voici que la popularité se mesure à l'espace traversé ou conquis, au plus grand nombre d'hommes différents touchés sur toute la surface de la terre. La communauté esthétique et morale cesse de répondre à la psychologie différenciée d'un groupe restreint. Ce qu'on appelle *l'idée commune* acquiert une densité et une mobilité nouvelles. Il ne s'agit plus de l'opinion de quelques milliers de personnes initiées ou non — au double sens où l'opinion représente l'ensemble des jugements et l'ensemble des désirs : c'est maintenant l'idée la mieux partagée par des millions d'hommes et même, avant tout partage, l'idée la plus apte à être mise en commun d'un bout à l'autre du globe. Dès lors, l'espace traversé ou conquis n'est pas seulement la mesure de la popularité ; l'espace devient ce qu'il faut traverser et conquérir. De définition qu'il était, il devient but et finalité. La « popularité » cesse de reposer sur ses propres bases et brise ses liens avec la tradition, pour devenir la proie de l'action et se projeter dans le futur.

Le problème de la création, le rapport du créateur au public sont, naturellement, bouleversés. Sans doute s'établis-

sait-il jusqu'ici entre la création et l'utilisation de l'œuvre d'art, entre la délectation d'exprimer et celle de comprendre, « une dépendance si intime qu'une sorte de spontanéité organique garantissait la parfaite convenance de l'œuvre à l'homme ». Fruit d'une affinité entre des consciences individuelles avant tout créatrices de formes, et une collectivité bien définie dans son fond, cette convenance, disait-on, était le résultat d'une poussée obscure et infaillible. Cette poussée, cette convenance se maintenaient alors même que les foules avaient cessé depuis longtemps d'être présentes et actuelles sur le terrain de la création. Mais voici que le besoin populaire n'existe plus que virtuellement, comme un vide invisible et mal pressenti dont l'œuvre doit chercher à épouser le moule au hasard. Le cinéma s'adresse à un public dont on ignore tout. Les faiseurs de films destinent leur ouvrage à une masse anonyme dont le nombre et la qualité ne répondent plus à aucune norme connue. Une invention et une expression unilatérales imposent à l'artiste une périlleuse absence de nécessité intérieure. Le consommateur est exclu du jeu de la création.

Splendeur de l'arbitraire, certes, aussi libre avec ses bouquets d'images qu'un art du jongleur poussé à ses limites ; mécanique sans âme ni mains qui prend la place à la fois des maçons des cathédrales et des peintres des manuscrits. Mais on voit mal comment cet isolement de la création au sein de son propre jeu va s'accorder avec la nouvelle dimension sociale de son objet. Et on est loin d'avoir expliqué cette adhésion extraordinaire du public au spectacle, et cette prodigieuse extension, au moment même où le spectacle commence par se séparer du public.

On croit généralement s'être mis au niveau des faits du cinéma, et en avoir saisi la nature, en évoquant la portée cyclique qu'a eue l'invention de l'imprimerie. On reconnaît que, depuis quatre siècles, tous les mouvements profonds d'ordre intellectuel ou social, politique ou économique, que des connaissances, des calculs, des façons de raisonner, ont reçu leur force de pénétration et leur efficacité, à l'égard des élites ou des masses, de la diffusion de l'imprimé. On mesure la portée des changements collectifs qui ont été

la conséquence de ce nouvel état de la circulation des idées, la communication accélérée de l'homme avec ses semblables. On constate, en effet, évidente et éprouvée, l'importance de l'*idée commune* et de ses transformations. Comparant alors l'influence de l'écrit et l'action du film, on a tôt fait de dépasser cette analogie pour confondre deux événements incommensurables.

On omet de considérer que les œuvres qui ont suscité la naissance de l'imprimerie existaient déjà, avec leur forme et leur nature, avant les procédés et la diffusion de l'imprimé. De la Bible et de l'imprimerie, c'est l'imprimerie qui est la conséquence. Le livre imprimé est né de l'œuvre écrite, comme un perfectionnement génial de la technique des copies ; il reste toutefois dans l'ordre des améliorations, et l'invention de Gutenberg n'est que le dernier mot d'une très longue histoire. Plus fondamentalement, on oublie que la pensée *verbale*, celle de notre « logos », avec son expression et son passé syntaxiques, pré-existait, telle quelle, au livre et à ses procédés. Les anciennes œuvres, reproduites et divulguées, ne se sont évidemment pas transformées pour autant ; et guère davantage les œuvres nouvelles, qui devenaient à leur tour la conséquence de cette possibilité et de cette puissance de diffusion. L'expression de cette pensée, la nature surtout de cette pensée, n'en demeurerait pas moins enfermée, avec ses abstractions et ses conventions, sa grammaire, sa logique, ses limites et ses malentendus séculaires, dans les langues, dans leurs « discours » et dans leurs usages. L'imprimerie, elle aussi, était une affaire de quantité. Tandis qu'on ne saurait confondre l'invention matérielle de la filmographie faite de machinisme, de technique, et de procédés commodes (semblable en effet, de ce point de vue, à celle de l'imprimerie) avec la découverte qui s'en est suivie et que l'on continue d'appeler « cinéma ». Pas plus qu'on ne peut confondre une étincelle avec un incendie ou avec l'éclatement de la poudre.

Les œuvres créées par le cinéma, la vision du monde qu'elles présentent, débordent de façon vertigineuse les effets de la mécanique et de tous les supports du film. De

ces effets eux-mêmes, nous ne savons presque rien. La simple apparition du *film cinématographique* introduit dans l'histoire de l'homme un *objet et un acte nouveaux*. La création et la communication dont cette technique est l'instrument se font par des mécanismes inédits. On ne tardera pas à s'interroger sur la situation spéciale dans laquelle se trouve le spectateur des « projections cinématographiques » : l'état de l'individu tel qu'il est en entrant dans la salle de cinéma et ce que font de lui les *conditions formelles* du spectacle. Mais voyons d'abord la singularité de ce spectacle en tant que tel.

Non content de jeter sa puissance et sa nouveauté dans une conjoncture inconnue, le cinéma se projette lui-même dans l'inconnu. On voit bien qu'il repose sur un principe élémentaire par excellence : « *l'identité initiale de la vie représentative chez tous les êtres humains* ». Mais le « monde incréé » auquel il applique cette vie représentative la dépasse, en brise les cadres, la recrée, pour n'obéir finalement qu'à soi-même. Cette *surréalité*, antérieure au concept et indifférente au langage, rejoint, par cela même, la vie représentative initiale. On voit aussi qu'elle s'en sépare : cette représentation est indifférente, dans la vie même, à ce qui existe et à ce qui n'existe pas ; elle ajoute à l'infinie multiplicité des possibles, celle des impossibles ; et elle ouvre un nouveau débat du réel et de l'imaginaire.

On découvre en effet l'étrange exaltation de la puissance propre des « images » improvisant des spectacles qui étaient ensevelis dans l'invisible, secouant sous nos yeux des virtualités où sommeillent des forces inconnues. Cette création, à la fois hors de notre temps et soumise au temps, soumise à l'espace et à la vérité hors de notre espace et de notre vérité, déborde notre intelligence dont elle dépend. obéit à la mécanique et la déjoue à la fois. Subissant tant de contraintes sans rien perdre de sa souveraineté, elle finit par créer un univers à part qui s'ajoute à l'univers.

Dans cette aventure, sous nos jugements conscients que régite telle sensation accoutumée, sous nos raisonnements pliés à telle ou telle habitude, sous nos inductions tout

élaborées et sous un certain nombre d'intégrations de notre œil mental, on devine déjà des jugements inconscients, des inductions inédites, des syllogismes originaux et secrets, des gloses et des interpolations ; ou, au contraire, des suppressions critiques de sensations interpolées dans le réel par on ne sait quelle imperfection ou quel parti pris de nos facultés, tout un monde de perceptions génériques ou de simples données sensibles, qui livre un assaut mystérieux à nos usages, à notre « normalité », à notre expérience, et à nos sensations même. Nos schémas, nos réflexes sont plus ou moins en cause, et les rides peut-être de notre connaissance. On ne saurait dire dans quelle mesure cette morphologie nouvelle du monde (qui nous est offerte, d'ailleurs, toute inscrite déjà en passions et en actions qui nous importent) tend à satisfaire notre esprit, ou bien si, vraiment, pour une part, elle le construit. En tout cas, ce que pour nous cette expression saisit de la sorte, elle nous le crée. Cette vision du monde et de notre propre imagination introduit dans nos habitudes mentales, et un peu dans l'univers, un ordre de choses irréductible. Cette nouvelle *information* de la pensée a des retentissements métaphysiques.

**

Du reste, c'est trop peu de parler d'habitudes mentales. Si bien que l'on sache rapporter ces phénomènes à la sensibilité organique, comme à leur principe le plus général, il n'est pas suffisant de sous-entendre ici des données physiologiques ordinaires. L'action subtile de suggestivité des images filmiques et la suggestibilité confuse de l'homme sous l'émotion cinématographique sont inséparables de l'obscurité dans laquelle le spectateur est plongé, cela est généralement entendu ; mais tout dépend davantage de l'agression à laquelle cette obscurité est destinée. De ce point de vue, la réalité *filmique* initiale est un *stimulus*

qui met en cause à la fois l'organisme et le psychisme humains. Pas de film sans la présence indissoluble des deux éléments spécifiques qui constituent le spectacle cinématographique : la plage lumineuse de l'écran (c'est-à-dire un stimulus sensorio-perceptif), et la communication simultanée du contenu représentatif des images (stimulation beaucoup plus complexe fondée sur les structures psycho-affectives de la perception). On verra que cet *agent* du spectacle, qui s'adresse à tous les registres de la sensibilité, impose une adaptation insolite de notre fonctionnement sensoriel et mental.

Depuis les *réceptions* les plus élémentaires jusqu'aux mécanismes *idéo-moteurs* les plus compliqués, tous les éléments de la « fonction naturelle » de l'esprit sont susceptibles de particularité suivant la nature et dans les circonstances de cette excitation et de cette situation nouvelles. Notre information à partir des impressions filmiques met en branle des facteurs psycho-sensoriels, peut-être même des sortes de troubles psycho-sensoriels qui demanderaient à être bien analysés. Y a-t-il, dans les conditions du spectacle cinématographique, détérioration de l'*état physique*, perturbation passagère, déviation grave ? Il serait sans doute aussi imprudent de l'affirmer que de le nier. On ne peut faire fi, en tout cas, de la singularité éventuelle des mouvements qui concernent nos régulations. L'endocrino-psychologie peut éclairer demain, parmi les effets des représentations par le film, un champ privilégié de pathologie spécifique. En bref, on peut se demander si la fonction des procédés cinématographiques ne s'exerce pas au travers d'une action qui puisse atteindre, avec les formes de l'intelligence, des éléments de l'outillage même au moyen duquel nous dominons notre expérience. Il n'est pas nécessaire, mais il est possible, que ces questions ne se réduisent pas à des problèmes tout à fait ordinaires de psychophysiologie.

Quant à certains aspects sociologiques d'une telle « information », il n'est pas assuré non plus que ce jeu de troubles et de réactions, en collectivité, dans les conditions du spectacle cinématographique, soit banal. Les appétits,

les penchants, les déterminations, les idées qui empruntent d'abord la direction du physique, se trouvent ici plongés dans une atmosphère et dans un tumulte inédits. L'agitation organique est soumise à la fois à l'intensité, à la multiplicité et à la diversité, à la rapidité et à l'accumulation des images filmiques. Liée à l'intervention simultanée d'excitations visuelles, sonores, verbales, musicales, cette agitation singulière s'exerce inégalement sur des sujets très différents et surtout, dans chaque sujet, sur des *moi* partiels inégalement disposés, mais elle s'exerce toujours dans les mêmes conditions identiques pour tous et très puissantes. D'autre part il paraît évident qu'une sorte de fascination, jointe à l'obscurité, fait échapper le spectateur, en quelque manière, à l'excitation d'un certain nombre de *schémas sociaux* qui importent à nos mouvements émotionnels même les plus intimes. Il va de soi que le spectacle cinématographique comporte, à son tour, la création de « schémas sociaux » dont la nature nouvelle devra être examinée.

Dans un état susceptible d'affaiblir le moi de chacun et son pouvoir de contrôle, de « rendre à eux-mêmes les éléments psychiques », à elle-même l'impulsivité organique, qu'advient-il de cette gymnastique anormale, ou du moins extraordinaire, de nos fonctions les plus mal connues ? Quelles hypertrophies communes, ou quels troubles ou modifications quelconques en *hypo* ou en *para*, ce brassage de nos humeurs ferait-il apparaître ? Sans connaître le propre et l'ampleur des problèmes de l'inconscient et de l'automatisme dont le film serait le centre ou l'occasion, on retiendra que des traits plus ou moins remarquables de notre vie affective sont mis en question par le cinéma sur un plan nouveau. De telle sorte que certaines influences physiologiques que la nature limitait jusqu'ici aux consciences individuelles, trouveraient dans le film l'instrument d'une espèce de virulence, et pourraient laisser dans la vie collective des traces de leur passage. Or cette vie collective n'affecte pas seulement un groupe, ni même un peuple tout entier, mais bien des masses de groupes et de peuples. Et ne serait-ce pas sur un terrain aussi élémentaire que pourrait se produire, au moins se préparer ou s'orienter, instinc-

tivement, la première rencontre vraie, la première « entente » entre des individualités ou des collectivités apparemment disparates ?

Dans une nouvelle dimension, qui est à reconsidérer sous tous ses aspects, on observe une action qui s'exerce sur *l'homme* en général et sur ses facultés, et qui concerne aussi bien les consciences individuelles que les cadres de leur socialisation. L'étude à la fois psycho-sociologique et esthétique du cinéma risque d'épouser les contours d'une anthropologie où les facultés humaines de luxe l'emporteraient sur les directions ordinaires de l'analyse des idées et de la morale. Tout se passe ironiquement comme si l'on devait découvrir, sous l'expédient cinématographique, les déchets d'une civilisation imaginaire, où l'homme serait le même d'un bout à l'autre du globe, précisément par la vertu d'une rêverie supérieure et libre.

CHAPITRE II

CINEMA ET HUMANISME

Rien ne prouve que le spectacle cinématographique saura maintenir la communauté qu'il a créée. C'est là, pour ainsi dire, son problème final : ou bien le cinéma ne doit conserver de son unité rien d'autre qu'une apparence matérielle, et la *présence du public* signifie seulement une curiosité passagère devant la nouveauté d'un jeu ; ou bien la civilisation doit attendre de l'émotion cinématographique une intervention d'importance. Rien ne prouve, surtout, dans l'un ou l'autre sens, que la chose doive aller de soi et sans la volonté des hommes.

Il n'est pas impossible que le cinéma devienne à son tour divisé par les frontières et par les langues, malgré les exigences économiques qui tendent à faire du film une marchandise internationale. Chaque production porterait de plus en plus la marque de son origine locale. On verrait l'ouvrage filmique des sociétés de source gréco-latine, par exemple, aussi loin des films d'Asie que peut l'être du « nô » japonais une tragédie de Racine. Ce serait un immense échec. Il n'est même pas inimaginable que le morcellement aille beaucoup plus loin. A l'intérieur d'un seul groupe géographique, ou plutôt linguistique, les spectacles du cinéma pourraient se différencier encore, selon les principaux états du public : suivant la façon dont les divers publics traditionnels se groupent, autour du théâtre classique ou du drame en vogue, du music-hall ou du vaudeville, du roman ou de la féerie. Alors le cinéma ne serait

plus, à sa manière pernicieuse, qu'une sorte de transposition élargie des moyens d'expression antérieurs, c'est-à-dire qu'il ne sera presque rien.

Si, au contraire, la technique et la destination du film, évoluant de façon universellement homogène comme il est possible et même probable, se mettent à instituer par là une matière et une forme indifférentes pour l'essentiel aux singularités ethniques et culturelles, alors la vie spirituelle — la forme humaine, après tout, de la vie — aura peut-être trouvé un instrument incomparable, l'art un chemin nouveau.

Que la vocation du cinéma puisse expliquer ainsi et justifier l'équilibre de sa dualité initiale, l'idée de civilisation ne refuse pas de s'en accommoder. Cette idée suppose que l'homme est capable de créer les conditions de sa vie supérieure. La civilisation a pour but l'épanouissement de la vie humaine, ou plutôt elle suppose que, dans la marche de l'humanité vers une fin que nous ignorons, l'épanouissement de la vie humaine constitue, selon notre logique, une condition primordiale. Il est donc naturel que les œuvres des hommes se partagent selon deux fins : aménager la nature pour la commodité des individus ; aider les individus à devenir des personnes humaines. Une œuvre particulièrement favorisée se trouverait, en bloc, à double fin. On imagine mal plus de commodité au spectacle que celle dont le cinéma se fait l'agent toujours plus ingénieux. C'est là, pour ainsi dire, le dernier mot du confort en matière de jeu, d'évasion, d'activité désintéressée, de récréation. Mais rien n'est plus compatible que la récréation, ou l'activité désintéressée, avec le destin des individus de devenir des personnes humaines, si ce n'est le jeu et l'évasion. Engin de conciliation des valeurs humanistes et des valeurs collectives, le film serait ce paradoxe. Guère plus paradoxal, après tout, que le besoin pour ces valeurs d'être réconciliées.

Dans le débat de notre « culture » et de notre solidarité avec tous les hommes, où le film prend plus nettement cette figure de langage qu'on lui prête si volontiers, évolution et progrès cinématographiques sont possibles, presque

indifféremment, au profit de l'une ou de l'autre. Cette langue, si c'en est une, est encore incertaine. Le jeu de ses significations évoque la virtuosité des transparences à la recherche du vitrail. Cette « graphie » attend moins ses calligraphes, dont l'art apparaît déjà, que cette logique ses lois et cette liberté sa forme. Le cinéma peut se développer à partir de sa propre substance, sur ce qu'elle implique d'original, c'est-à-dire, ici, de naïf et de *commun* ; il peut aussi se placer à la pointe de nos moyens d'expression et de leur subtilité.

Que ce « culturisme » l'emporte, il ne sera pas besoin de changer un mot à des formules qui n'ont pas été faites pour le film. Nous allons vers ce qu'on appelle improprement, dit Théophile Gautier, le style de décadence, « et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent, à leurs soleils obliques, les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants... Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance... l'idiome nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus. »

Que triomphe, au contraire, le sens de l'universel, il est clair que certaines formes de culture paraîtront d'abord se vider, comme par un système d'écluses destiné à rouvrir la voie. Mais alors, écrit M. Vendryes, si nous imaginons un cataclysme social « *qui renverse les barrières existant aujourd'hui entre les groupes humains, qui confonde dans une même tourmente les représentants de classes, de nationalités, de races différentes, qui anéantisse même notre civilisation séculaire pour faire la place nette à une civilisation nouvelle établie sur d'autres bases, le langage n'en sera-t-il pas le premier atteint ? Cette mentalité mystique et concrète*

qui a été à peu près éliminée de nos grandes langues communes ne deviendra-t-elle pas assez puissante pour refaire nos langues à son image et leur imposer ses habitudes ? »

On peut gager que M. Vendryes était loin de penser au cinéma. Son évocation n'en a que plus de valeur touchant le « langage » filmique. A cette nuance près qu'il faut considérer ici une expression dont le cours est largement artificiel, s'exerçant dans un *entretien* où la notion d'interlocuteur est impossible. D'où il suit à la fois que la constitution de ce Verbe ne saurait être si simple ni si primitive, si mystique ni si concrète ; et que cependant sa portée devient encore plus réelle. D'où il suit également que le problème de ce langage sans Verbe serait particulièrement subtil, car le langage, dit encore M. Vendryes, « n'existe pas en dehors de ceux qui pensent et qui parlent ».

**

Cataclysme social si l'on veut, le cinéma est devenu le foyer d'une vie morale et d'une activité de luxe communautaire. Son apparition détermine, à sa manière, un de ces « moments d'effervescence » où se sont, de tout temps, constitués les grands idéaux sur lesquels reposent les civilisations. « Ces périodes créatrices et novatrices sont précisément celles où, sous l'influence de circonstances diverses, les hommes sont amenés à se rapprocher plus intimement, où les réunions, les assemblées sont plus fréquentes, les relations plus suivies, les échanges d'idées plus actifs. » Est-il fatal que ces conditions ne puissent être valablement réalisées que sous l'aspect de « moments critiques » rapides et épuisants ? A ces moments, il est vrai, ajoute Durkheim, « cette vie plus haute est vécue avec une telle intensité et d'une manière tellement exclusive qu'elle tient presque toute la place dans les consciences ». Ne peut-on concevoir

que cette intensité, au lieu d'emprunter la violence irrésistible d'un torrent, se fasse la puissance plus sourde mais inévitable d'une marée ?

Pas plus que celles de Gautier et de M. Vendryes, les conceptions de Durkheim ne supposaient un instrument ou un véhicule comparable au cinéma. Pourtant, après avoir posé que « les idéaux collectifs ne peuvent se constituer et prendre conscience d'eux-mêmes qu'à condition de se fixer sur des choses qui puissent être vues par tous, comprises de tous, représentées à tous les esprits », Durkheim examine l'action de la pensée collective métamorphosant tout ce qu'elle touche et la décrit. « Elle mêle les règnes, elle confond les contraires, elle renverse ce qu'on pourrait regarder comme la hiérarchie naturelle des êtres, elle nivelle les différences, elle différencie les semblables, en un mot elle substitue au monde que nous révèlent les sens un monde tout différent qui n'est autre chose que l'ombre projetée par les idéaux qu'elle construit. » En quoi on peut se demander si le jeu analogique des formules convient mieux ici à une critique actuelle des propriétés cinématographiques, ou au pressentiment de leur vertu.

Du moins peut-on méditer sur ce que signifie, à l'échelle planétaire, ce brassement commun des mythes qui conviennent, *qui se mettent à convenir* à des groupes humains, qui répondent à l'anthropomorphisme des rêves et des désirs humains d'une époque. Dans cette reculade des « mots de la tribu », et aussi dans cette curieuse convergence spontanée de pensées indépendantes, on peut examiner une déification, comparable à la grecque, des idéaux qui s'installent par dessus tant « d'idées ». C'était déjà, bien avant la lettre, « créer un climat international favorisant les relations entre les peuples », comme disent les textes modernes, « parler aux peuples les uns des autres », et commencer « d'éliminer l'incompréhension et la peur », que de traduire, un beau jour, *Zeus en Jupiter* pour désigner la même forme de marbre. A des titres et à des degrés très divers, toutes les iconographies signifiantes, du vase étrusque au vitrail et à l'image d'Epinal, ont une portée semblable. Si la fresque et la miniature ne s'adressaient

pas au même public — et le cinéma affecte parfois, imprudemment, de se donner cette mauvaise habitude — ils n'en disaient pas moins une histoire unique, *ils parlaient de la même chose de la même façon*. Mais, cette fois, à la révolution en étendue s'ajoute le problème d'une révolution en profondeur.

Lorsque les états affectifs des deux hémisphères, les émotions, leurs élans expressifs, leur véhémence, leur contagion, se plient chaque jour davantage à des directions que le « spectacle » leur impose peu à peu, force est bien de penser que les opérations mentales sous-jacentes acceptent une mathématique commune. Peut-on retenir l'idée du chiffre errant dans l'espace à la recherche d'un nombre ? Conçoit-on des idéaux factices ou creux, s'étalant, comme dans le vide, dans la multiplicité des possibles, et retombant, à point nommé, pour s'accorder à des gestes ?

Rien d'étonnant, en revanche, à ce que l'universalité du fait de civilisation se trouve alors formulée comme un problème de civilisation. L'humanisme, lorsqu'il veut signifier simplement que le pouvoir de l'homme sur l'homme s'exerce par la pensée, ne pose, en dernière analyse, qu'un problème de communication. Sans doute, de la civilisation, on ne voit pas d'autre lieu, d'autre agent ni d'autre reflet que la pensée la plus commune possible du plus grand nombre possible d'hommes qui vivent cette civilisation, et qui la font en la vivant. Mais on ne voit pas davantage qu'une telle civilisation ou qu'une telle pensée puisse mériter son nom, pas même qu'une pensée commune quelconque puisse exister, en dehors d'un moyen d'expression qui lui corresponde, qui la traduise ou qui la crée. De ce point de vue, *une* civilisation n'est rien d'autre qu'une communauté dans une interprétation du monde ; le pouvoir de l'homme sur l'homme, rien d'autre que la vertu de changer cette interprétation. Une « conscience planétaire » est un problème d'expression.

**

Toutes les fois que le génie humain est parvenu à s'exprimer avec un certain ensemble, par-dessus les « pays de l'intelligence », il a eu recours à des moyens d'expression qui échappaient au langage verbal. Il s'est exprimé par la musique ou par ce côté de l'architecture qui répond au penchant plus ou moins religieux des tendances communes. Il a usé de symbolismes qui peuvent être supports ou matières de mythes. On ne s'étonnera pas de retrouver « religieux » dans son sens de *re-ligare*. Tout langage polyvalent aspire à échapper aux mots, parce que les mots appartiennent à des langues et demeurent prisonniers des conventions qu'ils expriment, parce qu'ils sont toujours, à quelque degré, l'expression de goûts et de haines que toutes les langues renferment. Les langages polyvalents sont le signe à la fois d'une tentative d'évasion et d'une communauté dans l'effort de s'évader.

Pour répondre à leur objet, ces modes d'expression commencent par se détacher eux-mêmes des formes de la vie quotidienne. Dans un sens, ils excluent l'information. L'esprit n'en est pas directement agité, mais seulement à travers une agitation de la sensibilité. C'est surtout cette sensibilisation qui est finalement commune. Tandis que ce qu'il y a de redoutable dans l'ébranlement provoqué par le cinéma, c'est que par lui, dans chaque individu, l'humanité tout entière vient à s'interroger sur les mêmes objets, et de là, bien plus à recevoir qu'à se donner des réponses. Car il s'agit d'objets concrets, dont les actes réels font partie. Ces visions appuyées, qui informent notre expérience, et donc qui préparent ce que nous nous attendons à voir dans la vie, finissent par faire que nous le voyons vraiment. Ce n'est pas en vain que, lorsque nous sortons de ce spectacle et de l'état où nous nous y trouvons, nous avons le sentiment d'entrer dans un monde nouveau, de

réadapter notre pensée à une norme extérieure à elle. (Mais pouvons-nous jamais la réadapter tout à fait ?)

Dans l'appareil extérieur de la vie sociale, dans le fait qu'une masse énorme de gens tend à se modeler sur ce qu'elle voit, on croit mesurer toute la portée du cinéma. C'est bien la portée qu'on mesure : en étendue et en puissance. Mais ce gauchissement sans fin d'une conduite simplifiée, préformée par un mimétisme commun, adoptée par d'immenses et très diverses collections d'hommes, et dont il n'est pas douteux que les générations à venir porteront des marques profondes, cette *information* recouvre un autre problème. Elle intervient précisément *par-dessus et malgré* les courants, qui ne savent que se croiser et se combattre, des langues, des interprétations, et des usages. Pour que cette action positive puisse toucher des tendances communes de l'humanité, il lui faut, d'abord, avoir raison des résistances négatives, et notamment des particularismes philologiques. Cette autorité est déjà singulière par son caractère pragmatique qui tend à l'actionnement et à l'imitation, et qui affecte les mœurs ; elle ne l'est pas moins par son caractère esthétique, qui ne prétend qu'à l'émotion et à la sympathie « désintéressée », mais dont on connaît l'action profonde sur la structure de notre représentation.

Il ne suffit pas de dire que cette communication est celle d'une pratique, au double sens où la pratique s'oppose à la théorie et où elle désigne des règles de conduite individuelles ou collectives, des systèmes et des rapports moraux. Elle est aussi et surtout une *praxis*, « un *fondement pratique*, suffisant pour déterminer la volonté ».

Par conséquent, cette autorité décisive, pour être communautaire au degré que nous lui voyons, suppose une *prodigieuse puissance de dissociation* qui s'exerce chez l'individu. Non seulement elle doit venir à bout, dans chaque esprit, des syncrétismes primaires habituels, des agrégats de toutes natures d'origine sociale, des apparences de vérité qui traînent dans les cerveaux et qui ne s'imposent à eux que par leur paresse ; mais encore il faut qu'elle atteigne des « réalités », qui semblaient jusque-là des effets inévitables,

sinon des conditions nécessaires, de l'existence de l'univers. Ce sont bien des formes collectives de la représentation de la vie, de *Weltanschauung*, qui se trouvent dotées, pour la première fois, d'un instrument à l'échelle planétaire.

Que devient, dans cette perspective, le rapport des groupes humains aux consciences individuelles ? « Les produits de l'activité d'un groupe humain, langage, industrie, art, mœurs, coutumes, législation, ou, pour mieux dire, les connaissances communes et les symboles, les croyances et les règles de l'action commune entrent dans le contenu de la conscience individuelle et la modifient. » Cela reste-t-il entendu ? La question est alors de savoir si le message cinématographique peut développer ou créer dans ces conditions des éléments de vie spirituelle — des principes de communion, des valeurs d'universalité, auxquelles la vie spirituelle est suspendue — qui puissent échapper dans chaque « spectateur » au *personnage*, et qui, devant être de l'homme, de ses sentiments et de leur mimique, appartiennent pour ainsi dire à la substance de la personne humaine, à l'essence même de l'humanité que chaque homme porte en soi.

On a dit, avec une certaine évidence, que le cinéma marquait la fin d'une civilisation. Il faut préciser s'il appartient encore à cette civilisation finissante et participe à son déclin, ou bien s'il commence à définir une civilisation qui naît avec lui dans le désordre et l'incertitude.

**

En résumé, la civilisation s'est engagée, avec le cinéma, dans une de ces aventures illimitées où se font les détours de son destin. L'homme tenait de l'écriture, superposée au langage, le moyen d'une action profonde sur l'esprit, capable de le transformer sans cesse, d'une manière imprévisible. Nous avons obtenu de l'électricité une promptitude

d'effet et une action universelle, un mépris de l'espace et du temps jusqu'alors inconnu. Mais l'action électrique n'affecte immédiatement que la matière ; et l'écriture trouve un frein dans sa lenteur, parce qu'il faut entendre les langues, se plier à la lecture, savoir lire. Le film se rend maître de la portée morale et, en même temps, il s'est emparé de l'universalité et de la promptitude. Héritier de l'écriture, comme elle sans dessein arrêté entre le bien et le mal, le vrai et le faux, le beau et le laid, ce jeu d'images possède comme l'électricité une sorte de polyvalence exceptionnelle. Quelques atomes de films, pour parler comme les chimistes, combinés avec chaque autre élément de l'univers humain, peuvent constituer aussitôt quelque « écrit », immédiatement et universellement intelligible. Synthèse singulière des deux principaux produits de l'intelligence : langage et science. Rien de plus d'abord que langage et science, mais devenus, sur l'âme humaine, prodigieusement effervescents. L'homme tout entier et tous les hommes. Efficience totale et puissante de tout écrire. Et comme il était fatal que cette fusion de forces révolutionnaires eût un élan propre et nouveau, on lui voit ce je ne sais quel caractère énorme et hybride, cette portée psycho-physiologique encore indéfinie, cette faculté de fascination dont on ne parvient pas à déterminer les effets. Double aventure, où s'engagent le corps et l'âme, et double risque.

Là-dessus, mille questions, et les plus diverses. Mais surtout celle de l'homme même. Il va. On dit qu'il progresse. On s'étonne le lendemain de le voir moins avancé. On distingue péniblement cet esprit qu'il semble jeter en avant de lui, en éclaireur, de cette masse qu'il traîne comme une ombre ; et cette étrange démarche, vantée et décriée tour à tour, on ne sait trop dans quel sens elle le mène. L'homme est-il inférieur à ce qu'il invente et doit-il un jour en être écrasé ? C'est ce que le film met en cause. Non pas comme une énigme, comme un jeu de l'esprit où la réponse est déjà écrite en symboles obscurs ; mais comme l'enjeu de la partie que nous jouons pour établir en quelque sorte notre droit à la dignité, et le nom d'homme qui exprime ce droit.

CHAPITRE III

PROBLEMES DU CINEMA

Treize milliards de spectateurs vont au cinéma chaque année, et leur nombre ne fait que croître. Deux cent cinquante millions de *clients*, qui reviennent avec régularité, remplissent, chaque semaine, les quarante mille salles cinématographiques du monde. La valeur des chiffres, leur variation sont des données d'ordre secondaire. En tout cas, la notion du spectateur, au premier abord, disparaît. Il n'est question que de masses. Milliers d'individus par salle, millions par films, *le public* pour le cinéma. Cette puissance singulière de la foule va de pair avec sa soumission la plus étonnante. Isolé de la vie, plongé dans l'obscurité, bercé de songes, saisi par les yeux et par les oreilles, par la passivité et par l'inconscience même, ce public se met, un long moment, à la merci d'une intervention mécanique. Il sort de là, ou plutôt on doit l'en tirer par un grand fracas de haut-parleurs, quand la vraie lumière électrique se rallume et ravale son propre ectoplasme fantasmagorique. Règne et servitude du nombre, dont les exigences étaient vagues. On sait que ce phénomène a d'abord suscité peu d'intérêt profond hors celui des marchands.

Ce furent surtout des marchands, pas toujours de l'espèce la plus recommandable, qui, les premiers, se jetèrent sur cette mine de profits. C'étaient généralement des « hommes nouveaux ». Quelques-uns, soit qu'ils fussent conscients d'une hypothèque de la civilisation sur les progrès matériels, soit que cela leur parût le plus court chemin,

essayaient d'accorder des spéculations désintéressées avec d'autres qui l'étaient moins. Pressés cependant de tout concilier, et leur fortune avec celle du film, ils couraient des risques énormes, en raison du poids des erreurs et du prix qu'elles coûtaient. La plupart ne cherchaient qu'à imiter les formes de la vie économique, l'usine, le comptoir, la banque. Pouvait-on se tromper sur cette marchandise ou la dénaturer quand on parvenait à la vendre mieux ? Cette idée n'avait pas de sens. Le film, encombré d'ailleurs de mécanique, était vulgaire par destination. C'était un produit consommable que la foule consommait volontiers. L'objet du cinéma était d'y pourvoir.

Fièvre pour les gens d'affaires et pour ceux d'imagination, piètre milieu pour les gens d'étude. Le laboratoire gardait son champ, qui était celui des appareils et des émulsions à perfectionner, des outils qu'il fallait rendre plus aptes au commerce et à un commerce plus sûr. Mais « sur le plateau », l'art de façonner les images tenait tout entier entre les oracles de l'inspiration et les surprises de la camera. L'association du poète et de la machine se suffisait à elle-même. L'inanité des efforts studieux, des échéances lointaines était manifeste, sous une avalanche, comme naturelle, de trouvailles et de tours de force. Mieux : les lents travaux étaient funestes à cette matière périssable et changeante. Les sacrifices à je ne sais quels dieux sévères et moins puissants que le hasard étaient superflus.

L'histoire du film, à ses débuts, est en effet celle d'un empirisme exclusif, nourri surtout d'astuce, inconsistant et insaisissable dans l'échec, exaltant mais aussi pétrifiant dans la réussite. Le cinéma jouait ses règles aux dés. On pouvait attendre, semblait-il, que ce mauvais garçon eut plus de sagesse et de maturité avant de se mêler à son entourage. On allait plus loin. Tout cela était si peu raisonnable que la raison, qui se sait éternelle et tend à se croire infaillible condamnait cette folle équipée de l'imagination : « Opera fantastica e da poco durare ! » C'était une formule de la Papauté du xiv^e siècle.

Le film cependant a brûlé des étapes et gagné de vitesse l'adaptation réfléchie de l'intelligence. On le croyait encore

relégué aux ruelles qu'il frappait à la porte des plus vieilles institutions. On ne le savait pas encore sorti des baraques foraines qu'il brillait déjà sur les avenues, supporté par des compagnies d'aspect solide. Il avait grandi par sa seule vitalité, comme une force de la nature. En moins de temps qu'il n'en fallait à des esprits rassis pour comprendre de tels événements, le cinéma s'était attribué pour fief la moins noble part, mais aussi la plus vaste, des besoins humains d'illusion.

Alors seulement on s'est avisé du remue-ménage. Plagiant toutes les formes d'art et les anémiant toutes, le film s'adressait à l'esprit pour l'abattre, aux œuvres pour les ramener à sa propre essence de rêve creux et toujours éphémère, à l'effort même pour démontrer, insidieusement, qu'il n'est que l'ignorance des formules de facilité. N'avait-on pas imaginé que ce spectacle, par sa popularité, permettrait de montrer au public des objets choisis à dessein ? Il fallait, on pouvait peut-être, avec patience, faire un habile instrument au service de ce que nous vénérons le plus, le bon sens, la culture, le rayonnement des forces spirituelles. Une grande communion d'idées ne s'était jamais réalisée sur ce point, mais les mots venaient tout seuls. Illusoire théorie. Dans la pratique, il ne pouvait être raisonnablement question de rien changer à une vocation lucrative. Le film gardait cette allure qu'il a de brillant condottiere partant pour la conquête du monde.

Au moins la poésie devait-elle y trouver quelque avantage. La poésie pouvait mépriser les embûches de ce merveilleux jouet à figurer et à transfigurer l'univers. Elle était sur le point d'en faire la preuve. Elle prenait possession sournoisement du silence des images muettes. Le cinéma « parlant » remet tout en question.

Fallait-il s'en rapporter à la nature des choses ? « Il est étrange, disait-on, de voir tant d'esprits chagrins reprocher au film, qui a quarante ans d'existence, de n'avoir pas encore réalisé le chef-d'œuvre définitif, alors qu'il accomplit au-dedans de lui-même un travail complexe et difficile. » La réalité fit bien voir que le tour de ce travail et sa force

butée couvraient un mal plein d'obstination. Retranché derrière cet aphorisme que « le peuple est la puissance qui, seule, n'a pas besoin d'avoir raison pour valider ses actes », le film faisait valider par une redoutable faveur populaire que l'homme, qui s'ennuie, peut bien vendre son âme au diable pour un peu de pouvoir surnaturel.

Mais tous les désordres finissent par se payer. « Dieu lui-même a besoin d'avoir raison », disait Bossuet. Il était inévitable que le jeu combiné du hasard et du lucre, à l'échelle démesurée du cinéma, aboutit à une crise très grave de l'esprit et du sentiment.

*
**

On conçoit qu'il n'était pas permis, avant de faire le cinéma, de dire comment on le ferait. Etudier le mécanisme, discuter les moyens et s'assurer de la valeur de l'instrument avant de s'en servir, c'eût été renoncer par avance à un mécanisme qui n'existait pas encore et à des moyens qui ne devaient apparaître qu'à l'usage. Du moins, fallait-il assumer cette naïveté fondamentale, s'en tenir à cette « puérité » qui avait fait ses preuves.

Le temps n'est plus, hélas ! où il arrivait que l'anarchie fit merveille au cinéma, précisément parce qu'elle favorisait toutes les audaces. L'incurie primitive était riche d'innovations et de résultats hétéroclites ; elle abondait en catastrophes mais aussi en triomphes. Elle gardait sa chance d'atteindre à chaque instant le sens véritable du film. Elle l'atteignait quelquefois. Cette incurie fait place peu à peu à des lois sans fondement réel, à une apparence de forme consacrée et, pour ainsi dire, ésotérique. Des rites obscurs sont devenus le secret d'un milieu clos où tout se passe

par initiation. On voudrait interroger des experts, on ne trouve que des mages. Les « praticiens » gardent encore dans la tête une sorte d'inquiétude entourée de ténèbres qu'ils respectent. Peu satisfaits d'une magie blanche dont les effets sont assez visibles, ils semblent renoncer difficilement à l'autre, abstruse et noire, qui est censée opérer des effets démoniaques. Ils affectent encore d'admirer et peut-être ils admirent la vertu de la camera et des divers monstres mécaniques comme d'autres admirent la nature, parce qu'ils la croient pleine de ruses et d'anomalies incompréhensibles. Il en résulte un mystère et une tyrannie vides de sens.

Le cinéma n'a pris aucun chemin qui l'aurait mené, au delà d'une confuse origine, à se mettre dans l'ordre ou à mettre un ordre en soi ce qui est tout un. Il ne se comprend pas soi-même. « Comprendre, c'est d'abord systématiser. On comprend dès qu'on systématise. Le paranoïaque reste inquiet devant sa propre inquiétude, son désarroi. Il comprend dès qu'il délire. Un délire est un système faux, mais c'est un système. » Les choses du film présentent-elles à nos yeux la bizarrerie d'une paranoïa mécanique ? Non. On n'y découvre partout que le faux-semblant d'une fatalité intérieure, instable, despotique, qui n'est rien que la puissance propre du désordre une fois qu'il est établi.

Il n'en va guère autrement en ce qui concerne les « techniciens ». On comprend que des hommes absorbés par l'action et généralement obsédés par ses exigences ne prennent guère le temps de s'interroger entre eux. Que s'ils se sont parfois avoué à eux-mêmes un besoin de certitudes intérieures ils ne le portent pas au jour. Ils demeurent prisonniers de vérités arbitraires, fruit de leur expérience silencieuse et d'évidences accidentelles ; mais, au prix d'un peu d'aisance et de simplicité, une technique se constitue de cet « opportunisme inconscient » dont Henri Poincaré pensait le plus grand bien.

Toutefois, l'opportunisme inconscient ne convient qu'aux fortes personnalités, aux artistes en somme qui, si même il y avait des règles, ne sauraient que s'en moquer et pour-

suivre la recherche de leurs propres lois. L'essentiel de ce qu'ils apportent paraît naître avec, en quelque sorte, un principe vital, et porter en soi de quoi s'exprimer. Ils ont à lutter avec les moyens dont ils disposent pour réaliser des formes, mais ces formes existent auparavant dans leur esprit. La réalisation, sa réussite, sont l'enjeu, non le fruit imprévu de la lutte.

Tant s'en faut, par malheur, que le nombre des artistes, que la richesse de leur inspiration, que leur valeur, que le hasard qui les favorise, soient à l'échelle du cinéma et de ses besoins. Le cinéma, à l'inverse du génie, est aussi affaire de nombre et d'impatience. Il veut bien tourner autour du soleil, mais il faut qu'il tourne. Ces millions d'hommes qui payent pour aller au cinéma, le cinéma doit en tenir compte d'abord — ne serait-ce que pour continuer à être ce qu'il est. C'est un problème de marché. Pendant que les artistes révélés font leur chemin et prennent leur temps, pendant que d'autres se forment ou se révèlent, le film utilise un grand nombre de bons artisans, et quelques aventuriers. Pour des raisons différentes, ce sont des sortes de cavaliers qui vont là où va le cheval.

Or cette technique dispose d'une autonomie paradoxale. Il est inexact, en un sens, de dire que tout vient au film du créateur. La camera, cette machine, intervient. Elle provoque sans cesse un perfectionnement spécial qui dérouté les prévisions. Nul n'échappe au caprice de la mécanique mal connue, de la lumière insuffisamment domptée, des objets égarés ou de la rencontre d'un visage, dont le film, tout à coup, sur une négligence, tire d'assez prodigieux effets. Il n'est si médiocre bande d'images, ni marchandise si méprisable que quelque clarté de cette nature n'y apparaisse comme le signe d'une puissance cachée. Dans le fébrile tâtonnement de cet art à la recherche de moyens d'expression efficaces ou saisissants, ces lueurs contribuent grandement à faire apparaître une manière de base aux lois de sélection naturelle. Ces lois se mettent d'elles-mêmes à s'appliquer, avec force, aux représentations de rêve. Dès lors, on a tôt fait de confondre ce dont on est

capable avec ce que l'on veut, et le résultat qu'on obtient avec le but qu'on se proposait.

L'industrie cependant, dans son besoin d'organisation, fait les plus grands efforts pour se donner des lois techniques cautionnées par les méthodes de la science ; mais elle garde de son passé une peur instinctive, et un mépris secret, du « théorique » et du spéculatif. La nature raisonnante lui étant venue avec le renouvellement des hommes, l'ambition même lui étant venue, et le besoin d'avoir des écoles, un classicisme, un passé inscrit dans des manuels, elle a fait des conservatoires. Encore veut-elle y donner à la recherche du succès les formes d'un apprentissage. Les patrons deviennent des maîtres parce que l'on doit recueillir pour vrai ce qu'ils pensent de ce qu'ils font. Le plus clair de cet « enseignement », c'est précisément la primauté de la personne sur la théorie, ce que Unamuno nomme de façon fort appropriée *el funalismo*, le propre d'« un tel », le *untelisme*. Le cinéma n'a pas encore découvert, avec ou sans Cournot, que « l'histoire pragmatique (celle qui se propose d'éclairer l'avenir par la connaissance du passé) ne peut jamais devenir une science ».

Les inventions qui réussissent sont rarement propices, à leur début, à une atmosphère de réflexion et de lucidité. Celle-ci ayant réussi au delà de toute mesure, il lui faudra beaucoup de temps pour comprendre qu'il y a deux sortes d'efficacité, l'une de progrès empirique, l'autre qui se dégage si l'on cherche à repenser le but et les moyens. Le cinéma obtient encore assez de résultats avec la première pour ne pas ressentir le besoin et le sens exact de ceux qu'il obtiendrait avec la seconde. Ce qui le préoccupe surtout, c'est d'épargner des pertes — pertes immenses, en vérité — qui lui paraissent résulter d'un gaspillage d'énergie et d'habileté, d'un faux emploi de la main-d'œuvre et des « matières premières ». Il est devenu conscient, en grandissant, que toutes les techniques de quelque importance reposent sur des laboratoires. L'industrie du cinéma a cru d'abord qu'elle obéissait à la règle en instituant des travaux

qui portent sur la chimie, la mécanique, les émulsions, les lentilles et les roues dentées. Puis il est apparu que la matière première véritable, les mécanismes, et ce qui correspond dans le domaine du film à la résistance des matériaux, ne se confond pas seulement avec le frottement et l'engrenage de la pellicule, mais aussi avec les formes de l'esprit humain.

**

Envisagée en elle-même, l'évolution du cinéma comporte une logique interne qui nous la rend parfaitement explicable. Elle devient absurde si on la remet à sa place pour la considérer dans le tableau de notre temps. Ce qui étonnera l'historien, c'est de voir qu'une découverte si énorme, à une époque si bien rompue aux disciplines de la méthode, se sera développée au hasard, au gré et sous la pression du négoce et dans ses arrière-boutiques, moins sérieusement en somme que l'usage d'un onguent médiocre.

De son côté, le philosophe s'inquiétera du temps qu'il aura fallu pour appliquer au cinéma le canon des choses de l'esprit si on le lui applique un jour; et sinon, rapportant tout de même à une civilisation peu naïve le plus intense de ses moyens d'expression, considérant ces efforts immenses, tant d'ingéniosité, et ces largesses où le talent le dispute à la fortune, on peut prévoir qu'il sera stupéfait. Qu'un système de signes ait échappé au contrôle de la pensée réfléchie sans qu'on y ait trop pris garde, cela lui paraîtra-t-il même concevable ?

On s'accorde, au moins, pour voir dans le film un système de signes universels liés à une fonction de jeu également universelle. On ne conteste pas qu'il existe désormais une « langue » humaine pour parler chaque jour à l'oreille

de quelques millions de confidents, et des gestes capables de porter un ou mille messages personnels à leurs yeux, et à chacun selon ses yeux et selon ses oreilles. De fait, quelques millions d'hommes continuent d'entretenir par le monde, jour après jour, en quelques milliers d'endroits, la prodigieuse ubiquité d'un rendez-vous étrange où ils reviennent sans se lasser. Toutefois, il n'apparaît point que les Belles-Lettres, ni les Beaux-Arts en corps constitués, ni la critique, ni de bien grands abstrauteurs se soient mis à peser cette présence et cet instrument. Le mythe de Babel devient un plan humain comme de bâtir une cathédrale, mais la conviction n'est pas venue que l'on pouvait ainsi promouvoir une force déterminante justifiant les plus grands espoirs et, par conséquent, exigeant les plus grands soins. « Tu remues le sable d'un fleuve qui roule des paillettes d'or, peut dire le moraliste, et tu reviens les mains pleines de sable et tu laisses les paillettes. » Notre vigilance paraît se perdre au moment de réaliser un rêve séculaire : l'efficacité du spectacle.

Le spectacle ancien, dans sa diversité sous toutes les latitudes, n'avait pas attendu, pour saisir sa mission propre, que des écrans fussent dressés à tous les carrefours. Les carrefours suffisaient par cela seul qu'ils étaient faits pour qu'on s'y rencontrât. Puisqu'on y réunissait des hommes, on pouvait bien de là les conduire ailleurs, en quelque sorte, et comme les mots l'indiquent, les *distraindre* et les *éduquer*. Cette idée banale, mais chargée d'une longue tradition, peut servir de pierre de touche. Si l'originalité du cinéma doit porter la marque d'une grandeur véritable, elle ne sera pas dans une manière de détourner la tradition, mais dans une façon de la restituer et de la transmettre.

A une époque où le climat révolutionnaire des idées invitait à donner corps à de grands desseins, Diderot disait déjà : « Je ne demanderais, pour changer la face du genre dramatique, qu'un théâtre très étendu, où l'on montrerait, quand le sujet d'une pièce l'exigerait... différents endroits distribués de manière que le spectateur vît toute l'action... Exécuterons-nous rien de pareil sur nos théâtres ?... *Nous attendons l'homme de génie qui sache combiner la panto-*

mime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette, et tirer parti de la réunion des deux scènes et surtout de l'approche, ou terrible ou comique, de cette réunion qui se ferait toujours. » En 1757 ! Ce diable d'homme ne pensait pas aux tragédies de Racine. Il pensait à la foule. C'était pour le peuple redécouvert qu'il rêvait de pareils moyens. « Il n'y a plus à proprement parler, disait-il, de spectacles publics... Les théâtres anciens recevaient jusqu'à 80.000 citoyens. — Quelle influence ne devaient-ils pas avoir sur les auteurs ! — Quelle différence entre amuser tel jour... quelques centaines de personnes, ou fixer l'attention d'une nation entière ! »

« Tous ensemble, disait à son tour Michelet, mettez-vous simplement à marcher devant le peuple. Donnez-lui l'enseignement souverain qui fut toute l'éducation des glorieuses cités antiques : un théâtre vraiment du peuple. — Le théâtre est le plus puissant moyen de l'éducation, du rapprochement des hommes ; c'est le meilleur espoir peut-être de rénovation nationale. Je parle d'un théâtre immensément populaire, d'un théâtre répondant à la pensée du peuple, qui circulerait dans les moindres villages. »

On peut se souvenir aussi de Nietzsche et de l'évocation dyonisienne : « Dans le flot ondoyant De la mer des délices, Dans le fracas sonore Des vagues parfumées, Dans la mouvante unité De la palpitation universelle S'engloutir — s'enfouir En pleine inconscience — suprême volupté ! » Ce rêve, à son heure, pourra être évoqué sans hérésie. Il touche d'assez près le trésor presque vierge des signes universels.

On voit bien l'étonnante contradiction par où le spectacle cinématographique condamne ou rejette au néant de telles idéologies dans le moment même qu'il leur prête sa propre et incontestable réalité. Le même film, dont le reflet fait briller un instant, d'un éclat prophétique, ces images de verre, les écrase aussitôt. Il ne reste que le cinéma. Une forme de cirque, une manière d'orgue de Barbarie à la mesure des temps : dans l'art, cette sorte de démocratie qui consiste à donner aux pauvres les vices des riches. Du

point de vue de l'observateur voué à l'impuissance, avec une apparence de raison, G. Duhamel juge cette « démagogie intellectuelle » : « C'est un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besoin et leurs soucis. C'est, savamment empoisonnée, la nourriture d'une multitude que les puissances du Moloch ont jugée, condamnée, et qu'elles achèvent d'avilir. — Un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, ne soulève aucune question, n'aborde sérieusement aucun problème, n'allume aucune passion, n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance... »

**

Nous avons assisté à la naissance du film, de loin, par négligence, ou par quelque autre forme de routine. Nous avons gardé longtemps notre indifférence et notre mépris. Il serait étrange que l'évolution de l'art cinématographique se fût réglée d'elle-même pour être, un beau jour, conforme à nos désirs. Nous nous avisons soudain d'une action qui nous paraît effrayante. Nous brandissons l'anathème. Peut-être, en effet, étant choses subtiles et pernicieuses, ces « représentations » exigent-elles un jugement péremptoire. Mais nous ne saurions être trop prudents. Connaissons-nous déjà la vertu, telle quelle de ces images ? L'une après l'autre, toutes ensemble, il est clair que l'assaut fulgurant qu'elles livrent à notre sensibilité heurte l'usage d'autres signes, ou un autre usage des « signes » qui nous est habituel. Mais de cet usage-ci, que savons-nous embrasser et comprendre au juste ? Nous sommes bien capables de ne pas discerner l'arrière-portée exacte d'une sorte de catastrophe qui nous surprend. Considérons, dans les grandes

lignes où le cinéma est encore borné, cette somme de forces si nouvelles et si étendues. Là, on dirait d'un torrent dévastateur qui arrache, mutile, jette aux hommes de la plaine les troncs des forêts altières de la montagne ; ici, lentes et démesurées, elles font penser à l'eau du Nil qui ne submerge sa vallée que pour nourrir les germes de vie. Déciderons-nous que ce torrent n'a rien d'une houille lumineuse, ce delta mal asséché, d'une terre de l'esprit ?

Le film demeure dans un état primitif, malgré l'ampleur et la rapidité de son évolution. Nous serions plaisants de nous imaginer que telles ou telles choses y sont de nature à ne changer jamais parce que nous ne les avons pas encore vues changer. Sans doute l'avenir de cette découverte sera fait de nouvelles combinaisons d'éléments connus incapables d'altérer profondément la matière ; ou bien des formes imprévues de l'écran apparaîtront, tellement différentes qu'elles n'auront plus rien de commun qu'une lointaine origine avec ce que nous appelons film. Mais ces facteurs impulsifs desquels tout dépend, dont la conspiration nous échappe, ne sont pas au surplus si multiples et tous également si énigmatiques que nous ne puissions pas en aborder l'étude. « Cette destinée intérieure qu'on nomme prédestination porte-t-elle toute une histoire d'avance écrite ? Ce n'est pas si simple », dit Alain. Le cinéma est comme la jeunesse « qui tend ses voiles de toutes parts au vent qui l'enfle et qui la conduit ». Réduits aux conjectures sur la voie que le film emprunterait finalement de lui-même, comme sur celle que nous saurions lui imposer le cas échéant, nous devrions composer avec ce chaos : tantôt essayer de contenir ce flot, une fois les écluses ouvertes ; tantôt en être réduits même, « dans les occasions difficiles, à céder par sagesse, à conduire le désordre pour le retenir. »

Il serait absurde de mettre en question l'appétit et l'engouement universels et même, à leur suite, un certain nombre d'obligations communément reconnues. Mais tout devrait-il se réduire pour nous, en dernière analyse, à distinguer, classer, concevoir avec méthode et organiser en système les principales de ces obligations, à discerner celles

qui ne sont que la puissance du désordre et celles qui appartiennent bien à la nature des choses, à déterminer ainsi un ensemble de procédés suffisamment définis, il n'en resterait pas moins un certain nombre d'idées directrices, destinées à se modifier constamment au contact des créations techniques, mais susceptibles aussi de se continuer, de pousser à la création technique, et de l'orienter.

Dira-t-on au contraire que tout cela ne peut conduire en aucun cas à une action pratique efficace ? Le cinéma doit-il garder cette allure de condottiere que nous lui avons vue dès les origines ? Ce paradoxe n'est pas le plus important. Qu'il soit possible de circonscrire un certain ordre de phénomènes, point absurde de les décrire, et raisonnable d'en désirer l'explication, cela, d'ordinaire, nous suffit. S'il est vrai que le dérèglement soit ici à ce point la règle qu'il évince toutes les autres, du moins cet état de fait doit-il favoriser merveilleusement le goût de l'analyse. Si l'on n'a pas à discuter sur les principes du commerce, de la morale, de la pensée du film, il reste à connaître leurs éléments. Si ce champ est étroit par tout ce qu'il exclut, le raffinement s'impose. Et surtout, s'il est vrai que cet univers de fantômes transparents et de crissante mécanique s'arme pour nous écraser, nous devons savoir au moins qu'il nous écrase, et travailler à le bien penser.

CHAPITRE IV

OBJET D'UNE RECHERCHE

Malgré toute la place qu'on lui voit prendre dans le monde, le cinéma fait petite figure dans la vie de chacun de nous. Nous ne songerions pas à mesurer son incidence sur notre fortune personnelle ou sur les chances immédiates de notre voisin ; nous ne songerions pas davantage à nier qu'il occupe le premier rang dans les moyens de diffusion des idées, des gestes, des paroles et des habitudes, dont le progrès déconcertant transforme la démarche de notre siècle. Le cinéma nous paraît un plaisir immatériel et bref, d'acquisition facile et de bon marché, léger de conséquence. Nous n'ignorons pas que son entreprise onéreuse et lourde, tissée d'efforts de longue haleine et de difficultés complexes, est l'objet d'une « production » continue, répondant avec abondance à un appétit collectif qui n'est jamais en défaut. Nous apercevons aussi que les pouvoirs de tous ordres, auxquels il importe et dont il dépend, le considèrent avec inquiétude, faute d'accorder sa capacité morale, et en quelque sorte politique, avec sa portée sociale — elle-même au double aspect de jeu et d'industrie.

Le cinéma est matière et il est esprit. La collectivité massive et concrète qui lui est indispensable se résout en solitudes qu'il nourrit. Sa harangue publique, unique et uniforme, identique et répétée, n'existe en réalité que sous la forme de monologues mystérieux, insaisissables et fluides. Et cette puissance, tantôt pliée sous l'action de ce que nous appelons l'individu qui la crée ou qui la juge, se

retrouve tantôt dressée sur la communauté qu'elle a fait naître. Enfin, particulier, local, individuel, le film est aussitôt un témoin universel. Servant à transporter la représentation de la vie, de l'homme, et du monde même, il est créateur de l'homme, créateur du monde, et il installe dans la représentation de la vie un ordre qui ne se réduit à rien d'autre.

Quoi d'étonnant si les hommes qui s'emploient par hasard à définir le cinéma le qualifient selon les besoins de leur nature et la particularité de leur thèse ? Celui qui le fait, lorsqu'il s'arrête à le considérer, se place sur un autre plan que celui qui le commente et s'il se sert des mêmes termes, c'est dans un autre sens. Celui qui en jouit simplement le chérit pour lui-même : il croit l'atteindre, le posséder essentiellement — et il l'enveloppe du réseau de ses propres songes. Ainsi s'accumule déjà autour du film la végétation luxuriante dont amis et ennemis le décorent, parfois au point de nous le dérober tout entier. Sans doute le caractère du cinéma est-il d'accueillir tous ces possibles. Faudrait-il en dresser la liste ? On aurait beaucoup de mal, et le profit ne serait grand pour personne ; car on soulignerait encore que loin de s'attacher à saisir les faits eux-mêmes, chacun se tient aux idées qu'il en a et qu'on s'en fait autour de lui par avance. On ne voit que trop la tendance, dès qu'il s'agit de ce spectacle, à partir de la pratique courante et de ses données sommaires.

Difficulté initiale et défaut de principe, dont voici le premier exemple, et le plus grave, qui est, en affrontant *le film et le cinéma*, de les supposer définis l'un par rapport à l'autre et d'admettre qu'il va de soi que nous savons tous, sans plus d'effort, ce que sont ces phénomènes. De là, on les distingue ou on les confond avec un égal excès. Confondus ou séparés, on y traite plutôt d'un langage ou d'une industrie, d'un procédé de diffusion ou d'un art, d'un moyen d'influence ou d'un jeu. Et ces objets, unis en vérité au spectacle cinématographique par relation de cause à effet, de contenant à contenu, de la partie au tout, sont autant de vues fragmentaires qui ne suffisent qu'à désorienter le problème.

*
**

Ce que l'on voit d'abord dans la cinématographie, ce sont les images et le mouvement. Puis, on a affaire à des *procédés*. Les uns constituent, en gros, le moyen d'expression destiné au spectacle collectif ; les autres concernent le support matériel de la communication et l'attirail qui lui est indispensable. Mais une analyse plus exacte doit prendre pour objet la portée humaine de ces instruments et les conséquences qui doivent en résulter. Autrement dit, notre perspective ne part pas de la fabrication des films, mais de la consommation du spectacle. C'est, en effet, dans et pendant la « représentation » que se trouvent l'objet et l'acte nouveaux institués par le cinéma.

Notre problème se présente ainsi sous deux angles : soit qu'on l'envisage à partir du spectateur, soit qu'on le considère sous l'espèce des images, de leur essence et de leur contenu. Une distinction fondamentale s'établit naturellement entre le *fait filmique* et le *fait cinématographique*.

Sous un aspect formel, le *fait filmique* consiste à exprimer la vie, vie du monde ou de l'esprit, de l'imagination ou des êtres et des choses, par un système déterminé de combinaisons d'images. (Images visuelles : naturelles ou conventionnelles, et auditive : sonores ou verbales).

Le propre du *fait cinématographique* serait de mettre en circulation dans des groupes humains un fonds de documents, de sensations, d'idées, de sentiments, matériaux offerts par la vie et mis en forme par le film à sa manière.

Du point de vue du spectacle, ces deux faits ne se conçoivent qu'associés. C'est leur association qui détermine un ensemble de procédés, employés, rejetés, modifiés, suivant des fortunes soumises à des conditions très diverses, et qui constituent réellement le cinéma.

On peut rechercher ces procédés et les conditions qui les régissent, soit comme historien, soit comme moraliste, soit comme technicien. On peut les examiner du simple point de vue de la « délectation supérieure des hommes libres », comme disait Platon, ou en fonction des rapports que les faits filmiques et cinématographiques ont entre eux et avec d'autres phénomènes. Mais ces procédés, de quelque façon qu'on les envisage, ne cesseront jamais d'apparaître comme un moyen d'information et de communication propre à l'ubiquité, universellement admis comme tel et soumis à ce caractère. A ce titre, toutes les acceptations du cinéma se confondent, et reconnaissent pour particularité commune d'appartenir à une *institution* universelle.

« *Qu'est-ce en réalité qu'une institution ?* écrit l'historien Paul Lacombe. *Un groupe plus ou moins étendu d'hommes qui se ressemblent, qui sont le même homme, mais partiellement, mais uniquement parce qu'ils accomplissent également quelques actions d'un certain genre et visent à un but communément désiré. Cette similitude partielle fait la vie de l'institution ; dès qu'elle cesse, l'institution disparaît.* » On entend que l'importance et la valeur spécifique d'une institution ne se mesurent pas seulement au nombre, mais aussi à la profondeur et, si l'on peut dire, au degré d'identité des similitudes et à leur exacte concomitance. Par là, aussi bien que par l'étendue de son existence institutionnelle, le cinéma prend une place à part. Moyen d'expression universellement intelligible et usité, possédant une vertu partout égale, également confuse partout mais également apparente, le cinéma se manifeste toujours, en effet, et où qu'on le trouve, avec des traits, signes et exigences, strictement semblables, que ce soit sur le plan psychologique et social ou sur le plan technique et économique, par exemple. Dans la notion du spectacle, ces plans sont bien confondus. Ils ne constituent pas deux similitudes partielles, mais bien deux aspects *de la même similitude*.

Cherche-t-on pourtant, instinctivement, à faire un choix, à préférer ce que l'on croit être l'essentiel pour reléguer ce

qui est secondaire, on admet de distinguer surtout les problèmes moraux et artistiques des circonstances matérielles. C'est méconnaître qu'un des actes déterminants, et le plus probant peut-être, de l'*institution cinématographique* et du « but communément désiré », se voit au guichet du spectacle. C'est là, au contraire, ce que l'on voit en premier lieu, et en même temps que le film lui-même, pour constituer la présence du public et la subsistance, maintien et entretien, de l'institution.

Comme d'un adolescent dont la croissance trop rapide pose un double problème, le développement physique du spectacle cinématographique et, si l'on veut, la formation de son esprit se distinguent et semblent se contrarier. L'aspect physique du cinéma devait s'imposer le premier. Il occupe l'attention, de sa réalité criarde. Tandis que nous songeons à nous demander ce que serait une forme d'art qui n'aurait pas pris pour commencer le statut et les mœurs exclusives d'une industrie.

En vérité, la consommation illimitée qui peut se faire de ce spectacle, l'appétit qui s'en montre, les besoins qui s'ensuivent, l'obligation d'y répondre et l'enchaînement qui en résulte, constituent des sortes de lois physiologiques qui font le corps, l'organe même du cinéma. Il y a une nécessité organique absolue de pousser sans cesse le film vers le succès et de joindre pour cela tous les souffles au souffle populaire. Cette force équivoque que le public exerce sur le cinéma, puissante par l'absolutisme de la foule et par son intervention matérielle, dangereuse par son arbitraire et par la confusion de ses jugements, tout cela se rapporte à une satisfaction coûteuse et pose en clair un problème économique.

Parce que cette encre est à prix d'or, parce que ces signes sur cette pâte s'orthographient à grands frais, on tient compte d'exigences et de règles calligraphiques de la langue des images. Leurs répercussions matérielles ont fixé l'étendue du problème économique. Mais en raison du progrès de cette écriture, et de sa signification, la calligraphie ne suffit plus. De nouvelles exigences, de même

nature que les premières, et imposant de semblables nécessités, sont à la source d'un malaise intellectuel. Elles concernent les répercussions d'une sorte de syntaxe, ou d'une stylistique, ou d'une rhétorique de cette langue, lesquelles entraînent à leur tour, le plus matériellement du monde, des obligations. On voit, de mieux en mieux, la marchandise cinématographique se confondre avec l'essence réelle du film — comme les marchands l'avaient, d'instinct, pressenti dans un certain sens ; à cette nuance près toutefois qu'un ensemble de conditions morales, loin d'être complémentaire, tient le rôle principal, et propose une quatrième dimension aux problèmes pratiques, par-dessus le financement, la production et le commerce.

De sorte qu'il serait vain, en effet, quoique facile, de dissocier par un artifice le film et le cinéma pour mieux absoudre l'un ou l'autre. Le film se hausse, certes, dès qu'on l'allège du commerce, et l'industrie trouve facilement ses justifications, si elle se cantonne dans le domaine où le cinéma achète, transforme et vend. Mais où sont ces deux réalités ? Les conditions économiques qui les séparent ne sont que le reflet des conditions idéales qui les unissent. La création, le succès, la durée d'un film d'une part, et de l'autre la présence, l'émotion, le besoin du public, c'est un seul système d'équations, avec un dénominateur commun dont le symbole est la monnaie. Tout permet en somme de présumer qu'une valeur spécifique enveloppe cet amalgame, autour de l'écran, de la notion de foule volontaire avec celle de spectacle, ce rapport constant du signe et de la chose signifiée avec le destinataire et la saisie convenable du signe sans quoi celui-ci n'existerait même pas ; et il faut saisir ensemble toutes les conséquences solidaires, les plus hautes mêlées aux plus humbles et matérielles, de cette double action qui en résulte, intime et mutuelle, divisible et réciproque à l'infini, et qui s'exprime de mille façons. C'est le champ des similitudes, des causes au sens scientifique du mot, et des lois ; sous les événements, la matière du fait *institutionnel*. C'est le tout indissoluble, l'unité réelle du sujet.

**

La connaissance de l'univers cinématographique devrait être une « vision ordonnée », une *totalisation de l'expérience* du cinéma, faisant apparaître son unité et l'harmonie qu'elle suppose. Un tel résultat, si l'on doit jamais s'en approcher, se fera longtemps poursuivre. Raison insuffisante pour que le prodigieux ensemble de phénomènes nouveaux ou renouvelés que le cinéma représente demeure ce qu'il est aujourd'hui : un domaine qu'on exploite sur quelques points, de manière forcenée, mais qui n'a jamais été sérieusement exploré.

On se gardera de mésestimer la somme d'efforts, dispersés mais considérables, qui ont permis au spectacle cinématographique d'atteindre le point où il est. Gens d'affaires et marchands eux-mêmes en ont pris une part capitale en faisant leur métier. Lorsqu'on juge en gros les hommes qui ont découvert le public dans le cinéma comme un débouché pour leurs produits, on ne peut nier que si cet auditoire existe désormais — et ce qu'il y a de plus définitif dans le cinéma n'est peut-être en effet rien d'autre que cet auditoire immense — on le doit aussi à la spéculation, à l'ingéniosité, à la peine en somme des premiers prospecteurs de l'ennui universel. « *Habet aliquid ex iniquo omne magnum exemplum* », observait déjà Tacite, les grandes choses ont toujours quelques à côtés sordides.

Avec ou malgré les hommes, dans sa marche d'un demi-siècle, le cinéma, constamment forcé d'agir, a tenté d'innombrables essais dans le domaine de l'empirisme et en a tiré d'utiles renseignements. S'il n'a pas effectué de véritables recherches, il n'en a pas moins acquis des notions et entassé des matériaux précieux qui auront plus tard leur place et leur signification dans une cinématographie digne de ce nom. Cependant quelle idée pouvons-nous

former du film ? Quelle est *l'idée* que nous avons du cinéma ? « Considérons l'objet d'une de nos idées, écrit un philosophe subtil, et représentons-nous tous les effets imaginables, pouvant avoir un intérêt pratique quelconque, que nous attribuons à cet objet : je dis que notre idée de l'objet n'est rien de plus que la somme des idées de tous ces effets. » Cette proposition donne un peu le vertige. Que pèsent nos parcelles de vérité cinématographiques au regard de cette façon véritable de *se faire une idée* ? Que valent les essais hasardeux de synthèse, les généralisations hâtives qui se forment et s'évaporent, ça et là, au courant de la plume ou de la pensée ?

Sans doute il arrive, dans le pêle-mêle des jugements, des écrits, des travaux dont le cinéma est l'occasion, qu'on découvre des considérations estimables sur les choses du film. C'est à propos d'un problème économique compliqué qu'il faut résoudre, ou de l'imbroglie des responsabilités intellectuelles, artistiques, techniques, qu'il faut démêler, ou du simple point de vue des recettes à faire les scénarios et à réussir les films. Poussière d'observations éparses et sans lien. Résultats occasionnels, petites théories, preuves de goût et de sagacité. Rien cependant qui tende à un ensemble de notions exactes, de réflexion valable, fondée sur l'étude et marquée du souci de la rigueur. Il n'est pas trop tôt pour souhaiter que les choses du film, de l'écran, des foules qui les entourent, entrent par une nouvelle voie, dans le champ de nos connaissances. C'est cette voie que l'on cherchera d'abord à approcher.

L'étude approfondie du cinéma par un seul homme doit être considérée dès aujourd'hui comme impossible. Non seulement parce que les questions y sont très diverses, exigent le plus souvent une spécialisation poussée, et sont

toujours d'égale importance a priori ; mais aussi parce que le labeur serait si long que, même avant d'être achevé, il serait à recommencer sous la contrainte d'une technique prodigieusement évolutive.

Il est entendu qu'on ne fera entrer ni l'énorme quantité de facteurs sociaux qui s'attachent au cinéma dans les limites de l'esthétique, ni dans les cadres de la sociologie l'ampleur et la minutie des problèmes de l'art filmique. Les questions essentielles appartiennent également à la psychologie sous ses techniques les plus diverses, psychophysiologie, psychologie individuelle, inter-psychologie, psychologie comparée, collective, et ce qu'on nomme, si mal à propos en l'occurrence, « psychologie pétrifiée » que les langues contiennent. Les recherches psychanalytiques elles-mêmes trouveront à se pencher tantôt sur cette écriture de rêve, tantôt, et bien davantage, sur le nombre infini de germes psychiques que le film fait naître à la limite de la conscience humaine.

La charge serait assez grande entre les premiers groupes de science dites morales, lorsqu'on aborde le dernier, où sont les études philologiques et la linguistique. Il est à peine besoin de dépasser la définition de ces disciplines pour apercevoir, à la fois, leur importance cardinale et leur spécialisation excessive, au regard des moyens d'expression du « langage filmique » et de sa portée.

Sauf à s'en tenir à son histoire, le cinéma présente ce trait d'autonomie que la recherche qui le concerne est impliquée dans beaucoup d'autres et en implique beaucoup. On peut d'ailleurs présumer que l'étude du film doit, en retour, apporter à l'esthétique, à la sociologie, à la psychologie, à l'étude du langage, une contribution qui, sous l'effet et dans l'universalité de cette énorme loupe, peut ne pas être de mince intérêt. Au surplus, les directions où il faut s'engager se multiplient et se divisent progressivement. Il paraît évident que toute entreprise méthodique reste subordonnée à une laborieuse enquête préliminaire. On devra traverser d'abord « cette période de désordre appa-

rent et de fécondité réelle où chaque notion est étudiée à part et creusée à fond. »

Une bonne collection de monographies et de mémoires sur des points spéciaux est assurément le meilleur service par où l'on puisse constituer des connaissances filmologiques. « Tout cela sans doute n'est pas une science, disait Th. Ribot des travaux ainsi définis ; mais sans cela il n'y a pas de science. Cette méthode n'aurait pas seulement l'avantage de substituer aux tendances actuelles des tendances meilleures, aux généralisations hypothétiques l'étude des faits ; elle offrirait une tâche à la portée de tous. Dans ce travail, chacun en prend à sa mesure et selon ses forces. Beaucoup ne sauraient pas être architectes, qui pourront bien tailler leur pierre. » Cette grande tâche mérite d'être entreprise, avec ses efforts successifs, ses travaux patients et minutieux, bien de l'espoir et de la persévérance. On poursuivra, selon la formule bergsonienne, l'étude « des éléments et des groupes différents de faits, dont chacun, sans mener à la conclusion désirée, montre une direction où la trouver ». Jusqu'à ce qu'il devienne utile et possible de tenter une synthèse, de résumer et de coordonner les résultats acquis.

**

Une semblable tentative n'aura de sens que si elle est profondément impartiale et scientifiquement objective ; il est impossible, cependant, qu'elle soit totalement désintéressée.

On imagine mal, au regard du cinéma, une connaissance qui serait indépendante de ses applications, ou même une position purement descriptive et explicative. « Ainsi comprise, dit Taine, la science ne proscrit ni ne pardonne ; elle constate et explique... Elle fait comme la botanique... » Mais la botanique est une connaissance sereine, fondée sur

l'immobile innocence des fleurs. Dès que l'homme s'en mêle, il ne tarde pas à distinguer le blé de l'avoine, la rose du chardon, les sortes bénéfiques ou vénéneuses des solanées et des cryptogames, et tout ce beau savoir se disperse en agronomie, en toxicologie et en pharmacopée.

Lors des questions fondamentales qui se posent devant le film, il ne s'agit pas de savoir si les réponses sont destructives ou négatives, mais seulement si elles sont fausses ou vraies. De même, c'est sur un plan absolu qu'on sera conduit à étudier dans le film une manière de nous restituer le monde et de nous créer des réalités, une façon de les saisir comme jamais auparavant, tout un commentaire proposé à notre vision par le cristal des lentilles. Ce fonctionnement d'une mécanique si étrangement adaptée au mécanisme de notre esprit, cette parodie de nos « facultés » montrera quelque rapport avec le secret des choses qui est en nous, avec le filtrage de nos sensations et de notre jugement. Et les suggestions qui pourront s'ensuivre, parce qu'elles ne présenteront pas une appréciable incidence pratique, n'en seront pas moins captivantes. Mais, il faut y penser sans cesse, cet art et son emprise, cette expression et son secret, ce phénomène social et toute sa conséquence, posent des problèmes d'une exceptionnelle gravité. On conçoit une certaine hâte. Il semble que la *natura rerum* peut attendre. Tandis qu'à mi-chemin, en quelque sorte, entre les énigmes de l'univers et les menues espérances de notre vie se trouve le point d'application d'un effort efficace et, pour notre curiosité, la vraie valeur de ces « représentations ».

On se gardera, certes, d'oublier que l'homme est partie intégrante du film et du cinéma. Il les imprègne et s'en imprègne tout à tour. Ce qu'on atteint en effet, derrière ce spectacle et son apparence fugitive, à travers les circonstances, les habitudes et les actes des hommes, c'est jusqu'à la raison, « fille de la Cité ». Si l'on veut déceler quelle est la fonction du film, c'est afin de juger ensuite des conditions dans lesquelles il la remplit. C'est donc avec une arrière-pensée d'intervention que l'on doit aborder les problèmes du cinéma. A côté d'un vaste champ théorique,

et à travers lui, il est nécessaire que se prépare une action pratique, efficace et raisonnable. De ce point de vue, ce qui est nécessaire doit être possible.

Nous avons vu qu'il faut encore aller plus loin. Sans doute devra-t-on, tout d'abord, demander à la psychologie ce que les rapports de l'expression filmique et de l'homme doivent à la nature spécifique de l'un et à la condition psycho-biologique de l'autre ; de même qu'il faudra étudier le spectacle cinématographique sous son caractère institutionnel, indifférent à la diversité des individus et des groupes humains. Mais le cinéma déborde son propre problème. Il établit un système de références, à vrai dire inespéré, par-dessus le pluralisme de la réalité sociale. Il permet ainsi de développer toutes les questions relatives à l'expérience humaine et à son expression. Pour une psychologie et une sociologie différentielles, le cinéma se propose à la fois comme une chose à expliquer et comme un principe d'explication. On y trouve des raisons et des moyens de faire le tour complet des préoccupations essentielles de l'homme.

Sous leurs apparences diverses, les problèmes du cinéma sont en réalité si étroitement solidaires qu'il n'y a aucun espoir de les résoudre sans une certaine unité profonde de méthode et de but. On ne peut faire de cette institution un objet d'étude que si on la prend d'abord en bloc, indistinctement, dans toute la réalité de son existence propre. Tel aspect, tel caractère particulier ou partiel se range plus facilement dans tel ou tel cadre traditionnel, on ne peut pas le couper pour autant de sa propre genèse. De plus, le cinéma ne peut pas être considéré seulement dans son état et dans son mouvement actuel ; il faut aussi tenir compte, dans sa vie organique, de la façon dont il est devenu ce qu'il est. Enfin, les formes successives que le cinéma a présentées, de même que ses formes présentes, ne peuvent être examinées que dans leurs rapports avec les circonstances où elles se sont développées ; et ce point de vue s'impose aussi bien pour le cinéma dans son ensemble que pour chacune des formes ou des créations, pour chacun des procédés, dont le cinéma se constitue.

Il n'est pas trop tard pour y songer. Sous nos yeux, les circonstances premières sont à peine altérées. Nous pourrions toucher encore la multiplicité des sources, repartir des origines proches, afin de suivre les « lignes de faits » jusque dans leurs ultimes conséquences visibles. C'est « la route naturelle, l'expérience raisonnée ». Hors de quoi il n'y a d'unification que dans quelque principe transcendant, appuyé d'autorité despotique. Aussi faut-il choisir, au-dessus de l'action mais pour l'action, entre Descartes et Bonald si l'on veut, entre l'autorité de l'évidence et l'évidence de l'autorité.

Le choix même nous est-il laissé ? L'expérience privilégiée à laquelle nous assistons, ce n'est rien moins que l'apparition d'un art dans la vie de l'humanité. Concevriions-nous de ne pas tirer, en tout cas, de cette expérience tous les enseignements qu'elle comporte, et dès lors de ces enseignements tout le profit possible ?

Découvrir d'abord ce qui est le plus près de nous, ce qu'il y a dans le film de mieux lié ou de plus conforme à nos connaissances antérieures ; analyser ce qui vient de vertu dans la langue de l'écran, à travers des circonstances si importantes et si diverses, de toutes les autres branches et de tous les ancêtres de la famille des signes ; fixer chaque part d'hérédité et déceler le message propre et les humeurs secrètes des images mouvantes ; distinguer l'art et le langage, la raison et le sentiment, l'ouvrage étonnant de la mécanique et celui du tempérament des hommes, le réel et le jeu, le besoin collectif et la satisfaction individuelle ; discerner peut-être, dans le halo de cette recherche, on ne sait quelle figuration d'un « alphabet des pensées humaines » dont rêvaient Descartes et Leibnitz, quelque chose d'une « Caractéristique Universelle » d'un genre inattendu, ou d'une Weltliteratur, « littérature mondiale », qui semblait imminente à Goethe ; examiner tant d'interférences ; enfin déterminer la loi commune d'harmonie qui dicte la finalité de cette puissance si nouvelle, et obéir à cette loi ; ce ne serait là une tâche indigne ni de la curiosité ni de la prudence du XX^e siècle.

DEUXIEME PARTIE

NOTIONS FONDAMENTALES
ET VOCABULAIRE DE FILMOLOGIE

INTRODUCTION

(1946)

En attendant qu'une éventuelle filmologie prenne conscience de son objet et de la place qui lui revient dans les études où l'homme est intéressé, il est permis de se livrer autour du cinéma à des prospections préliminaires. Avant que des chercheurs se soient mis au travail, comme il arrivera certainement, et qu'une entente satisfaisante se soit établie entre eux sur la nature et le caractère, les domaines et les méthodes de leurs études, on ne peut guère prétendre qu'à passer en revue des problèmes trop vastes. Il faut rabattre un peu au hasard, pour de futurs chasseurs d'idées, le gibier des hypothèses. Ce n'est pas le moyen d'enrichir notre savoir de vérités définitives ; c'est peut-être celui de favoriser quelques intuitions compatibles avec l'ensemble de ce que nous savons et propres à conduire l'esprit à pied d'œuvre.

« On n'obtient pas de la réalité une intuition, c'est-à-dire une sympathie avec ce qu'elle a de plus intérieur. dit Bergson, si l'on n'a pas gagné sa confiance par une longue camaraderie avec ses manifestations superficielles. Il ne s'agit pas seulement de s'assimiler les faits marquants ; il en faut accumuler et fondre ensemble une si énorme masse qu'on soit assuré, dans cette fusion, de neutraliser les unes par les autres toutes les idées préconçues et prématurées ». Le premier effort doit consister à éclairer, autour du film, le cadre d'une si précieuse camaraderie. Il faut aller à ce croisement de la familiarité et du hasard, créer cette intimité de surface qui fait des liens solides sans exiger aucun parti-pris. La réalité est actuellement secrète. Cette

confiance qu'il faut gagner met le secret de notre art au bout d'un si long chemin. Il n'y a pas de remède à brève échéance.

Mais comment, et dans quelle langue, peut-on parler utilement du film et du cinéma ? Dès qu'on aborde ces notions nouvelles, on jongle avec les mots, et bien davantage avec les concepts. Au gré des néologismes obscurs et des termes surannés, on poursuit des habitudes d'esprit invétérées et on subit des préjugés naissants. Passe encore pour les néologismes. Ils expriment en général des formes d'action, et sont au moins attachés aux apparences les plus saillantes des objets, nouveaux et pressants, qui s'offraient à eux. Mais c'est un mauvais moyen d'échapper aux idées préconçues et prématurées que de se soumettre à la tyrannie des formules de capacité étroite, empruntées aux techniques et aux terminologies les plus diverses, et qu'on assouplit tant bien que mal à l'usage du film. On parle d'Unité, et l'on entend à la fois celle du discours, celle du tableau, l'unité de la tragédie et celle du ballet. On parle de Rythme, et c'est aussi bien celui de la machine, de la marche, de la musique. On parle de Lenteur, comme pour le temps des horloges ou de l'impatience, de Mise en scène suivant le théâtre, de Drame et de Comédie, de Style, de Mouvement. Ces majuscules, qui viennent au début des mots de notre langue critique, lui enlèvent par avance toute sa liberté. Cette langue imprégnée d'habitudes, de jugements implicites, de sens « dérivés » et « figurés », et aussi de contre-sens, collectivement et secrètement confectionnés, barre la route à nos hypothèses et à l'imagination même. Tout se passe comme si nous versions par avance sur la nouveauté de nos réactions cinématographiques un flot de sentiments ayant déjà servi, des reflets de sourires usuels, des émotions déjà trempées de larmes.

Cette contrainte du langage critique s'apparente au singulier pouvoir de la technique et de l'outil sur la pensée créatrice. La façon d'exprimer les choses exerce une influence capitale sur l'interprétation que nous pouvons en faire ; elle arrive, par contre-coup, à orienter les choses

mêmes. Penser que le haï-kaï vient du pinceau, a-t-on dit, c'est déjà comprendre cette forme de poésie. Il est entendu qu'il se fait de nos procédés d'expression une influence souveraine sur nos dispositions mentales. Cette observation, qui soulèvera par ailleurs, au cinéma, des conséquences profondes, vise ici une action indirecte également importante. La nature habituelle de nos jugements et de nos interprétations retentit sur celle de l'artiste et sur son désir de communiquer avec nous ; notre critique, écrite ou parlée, fait pencher à la longue la recherche créatrice et peut lui imposer un style de forme et de pensée. Sous cette mise en question du vocabulaire, ce sont les *motifs*, les raisons de faire les choses cinématographiques, qui se trouvent réellement en cause ; dans notre esprit fait de concepts, toute la conception du film et du cinéma.

Ce qui est vrai des mots accoutumés de la langue technique et critique l'est aussi d'un vocabulaire plus général. *Public, spectacle, communauté, curiosité, émotion, naïveté*, ou encore *observation, expression, logique, information*, et bien d'autres notions — qui ne sont pas toutes évidentes au cinéma, mais parfois, au contraire, « enfoncées dans les faits » et comme latentes — autant de termes en usage, catégoriques ou chargés de passions, et qui sont passées sans révision d'un univers à un autre. Il y a là-dedans des mots figés, devenus léthargiques, qui font la torpeur de quelques pensées fécondes. Il y a aussi des mots orfèvres, intéressés à des jeux d'esprit traditionnels et à des « correspondances », à des *locutions*, et c'est assez dire. Cette matière de toute une lexicographie à entreprendre recouvre toute une problématique.

Toutefois, s'il faut aborder cette révision du vocabulaire, ce ne sera pas ici au moyen de classification *a priori*, ni dans le cadre d'une terminologie méthodique. La recherche, derrière les mots, des origines idéales, suppose au contraire une grande liberté. On ne voudra ni simplifier à l'excès, ni même sacrifier à la clarté, la souplesse et la multiplicité des « thèmes ». On s'interrogera librement, prenant pour ce qu'ils sont les résidus de la pensée logicienne, confron-

tant ou essayant successivement, sur des plans différents, des définitions premières — explicatives et constructives, essentielles et accidentelles, définition de choses et de mots. A la faveur de cette Chasse de Pan, il n'est pas interdit d'espérer qu'un ordre se proposera de lui-même, et qu'il sera possible, suivant une formule de poète, de « revenir à soi par syllogisme ».

Au moins suffirait-il d'avoir montré qu'à force d'idées trop dociles on manque le trait d'union entre le film et les grandes lignes de la réflexion traditionnelle ; alors qu'au contraire, à cerner patiemment de questions la réalité originale du cinéma, on peut retrouver la vraie stabilité des vues humaines à travers la nouveauté et la diversité de la matière.

CHAPITRE V

PRESENCE DU PUBLIC

Il faut remonter le courant d'une foule qui sort à l'instant de la salle obscure. Tout ce que le film, quelques secondes plus tôt, roulait et compressait, se relâche et reprend sa forme : les muscles, l'âme, l'ennui. A chaque pas qui s'affermit, les gants, les écharpes retrouvent leur fonction ; un retour au calme se fait. On voit disparaître des visages et des gestes les traces étranges ; au contact retrouvé de ses semblables, l'air buté de ce spectateur solitaire. L'émotion que révélaient ces yeux rouges, ces fronts encore embrumés d'illusion, ces âmes toutes saisies, cesse, dirait-on, de se moquer de la diversité des êtres. A chacun maintenant sa vie secrète et son inquiétude privée. Et cette petite masse qui était fondue en un seul *public* vibrant suffisamment à l'unisson, redevient une petite multitude hétéroclite, où les esprits s'ébrouent et se remettent à raisonner. Fin de l'émotion commune.

La salle se vidait. Elle est déjà pleine. Corps qui s'installent, respirations qui s'apaisent. Les autres liens, les intérêts, les soucis disparaissent : les plus grands, ceux des âmes tourmentées ; les plus ordinaires, ceux de chaque existence. C'est le silence de toutes les passions, une seule exceptée : la curiosité. Regards orientés, mains qui se croisent, tickets où ne changent, d'une main à l'autre, rien qu'un numéro : curiosité commune. Fin de l'autonomie.

Emotion, curiosité, présence du public, c'est, dit le réci-

tant, un très vieux poncif. Il y a loin, sans doute, de l'émotion que le spectateur va chercher expressément au théâtre à celle qui s'empare de lui au cinéma, dans ce bain à bon marché propre à dissoudre momentanément l'ennui ; mais c'est affaire de qualité. Les mécanismes ne sont pas différents.

Il s'agit toujours, en effet, de se donner à soi-même, en manière de jeu, une représentation de la vie, triste ou gaie, sans risque, dans un fauteuil. La curiosité y conduit, l'émotion en résulte. Curiosité, c'est-à-dire souvenir et espérance ; car ce désir de quelque chose de nouveau « ne peut naître, écrit fort bien Condillac, que lorsqu'on a fait des découvertes et qu'on croit avoir des moyens pour en faire encore ». Emotion, c'est-à-dire une perturbation dans l'équilibre de nos états d'âme, une évasion de la monotonie dont cet équilibre est la prison, quelque chose parfois d'assez vague, mais différent de cet état factice et convenu qui est, en vérité, un état absent de l'âme. Souvenir de quoi ? Espérance de quoi ? C'est le secret de la présence du public. En échange, réponse à quelle énigme, précise, ou au contraire divisée, mystérieuse et ténue ? C'est le problème de l'émotion. Deux aspects de la même boule de cristal, sitôt avant, sitôt après que s'allume la rampe ou le faisceau de la projection lumineuse.

Mais le peuple tout entier prend la place de quelques poignées cultivées de délicats. On était aux prises, jusqu'ici, avec des groupes restreints — lettrés, mandarins, gens de goût, aristocrates, et leurs satellites par catégorie. Pour chaque espèce, subdivision des frontières, des langues, des époques. On avait affaire à des « compagnies ». Seul, le signe de la délicatesse les rendaient solidaires. Parfois, chez les satellites, simple désir ou affectation de délicatesse. Différentes pour tout le reste, elles étaient multiples et parfois en guerre. Pour chacune d'elles, une tradition, une culture propre, modelaient cette délicatesse, la nuançaient. Il en résultait une singularité profonde de chaque lignée. Quand des ponts s'établissaient d'un groupe ou d'un genre à l'autre, c'était par courtoisie ou par coquetterie et en quelque sorte par ambassades. On parvenait ainsi à s'enten-

dre, à échanger, insensiblement, à un ou plusieurs siècles de distance.

Le cinéma n'a plus grand'chose de commun avec ce précieux imbroglio. Il s'agit désormais de reconnaître l'appétit brutal, déjà tyrannique, de quelques millions de spectateurs chaque jour, cette curiosité indistincte mais obstinée, cette émotion, ces répercussions massives, et d'autre part, devant ce nombre, le désarroi de l'esprit, le mal qui pousse, les lois qui germent. De ce point de vue au moins, tout est renouvelé.

Veut-on écarter, pour simplifier d'abord le problème, tout ce qui est spécialement nouveau ? Il faudra pourtant se demander si les arts mêlés dans le film, combinés comme ils ne le sont nulle part ailleurs, ne doivent pas donner à cette synthèse des vertus nouvelles. Il faudra examiner la dislocation singulière de l'énorme masse des spectateurs par l'ubiquité du spectacle et par sa répétition ; la solitude et une certaine complicité du spectateur isolé par la nuit et par la fascination ; une communion ou une synergie paradoxale, à travers l'espace et le temps, de tant d'isolements accumulés. Tout cela ne peut pas être indifférent et doit jouer dans la partition finale de la curiosité et de l'émotion, mais ce n'est pas le premier thème ou, si l'on veut, le thème classique. Ayant ainsi limité notre cadre, sommes-nous plus avancés ? Notre magasin aux accessoires intellectuels ne nous offre guère que des conjectures, et peu d'acceptables, sur l'émotion cinématographique. Pour puiser la définition du cinéma au fonds commun du spectacle il faut réviser la notion de *spectateur*, ou bien se satisfaire d'une piètre nouveauté à proportion de la nouveauté du problème.

**

On sait ce qui revient, dans un spectateur distingué, au « gorille féroce et lubrique » que Taine, selon Faguet, nous donne pour ancêtre. Nous allons au spectacle pour notre

plaisir, ce qui est certain, mais « à la comédie pour voir souffrir légèrement afin d'en rire ; à la tragédie pour voir souffrir horriblement, afin d'en pleurer ». Le roman, spectacle à sa manière, n'échapperait pas à cette explication ni, sans doute, notre curiosité de la vie elle-même telle que nous la voyons couramment. Puis, le spectacle du malheur d'autrui, faisant rire ou faisant pleurer, faisant plaisir dans les deux cas, se prévaut pour nous d'un autre avantage car il fait réfléchir, en ce qu'il évoque les choses humaines, et, de là, donne matière à penser. Erreurs et passions pour la tragédie, travers et sottises pour la comédie, mais toujours misères humaines, et toujours le plus loin possible dans la limite où notre sensibilité supporte agréablement de ressentir et notre esprit de réfléchir, tels seraient, en gros, le fond et les bornes de l'émotion dramatique.

Cette émotion réglée appartient au théâtre. Elle suppose, cela va de soi, tragédie ou comédie, et même telle façon de tragédie et de comédie, c'est-à-dire des caractères soigneusement choisis, dans une intrigue nécessaire et conduite. Il nous faut une action dépouillée et comme délivrée du reste de la vie, rendue comme détachée des actes ; des fils noués, des protagonistes et des comparses, des sentiments, des gestes, de l'éloquence, *un drame*, certes, mais artistement approprié et expurgé, où rien ne sera spectacle qui n'ait été voulu et, proprement, mis en scène. Puis tout cela doit servir une langue et son langage. Il y a le drame concerté et parlé, l'effort et la discipline du drame et de ses expressions, dans l'émotion dramatique ; et ce sentiment qui conduit au théâtre, où les passions de la « méchante bête » tiennent un rôle important, où la réflexion prend sa part, où la culture et le sens esthétique, auxiliaires ou non de l'orgueil, font figure de couverture noble et point nécessairement illusoire, ce sentiment complexe, c'est une curiosité exigeante.

L'émotion cinématographique, qui appartient à M. Toutle-Monde, ne paraît demander rien de tel. Où sont ces critiques un peu magistrats qui prennent leur place, en robe, dans une assemblée, pour assister à la représentation théâtrale ? Qui prêterait au public des écrans assez de

malice pour aller, comme un Aristarque, s'aiguiser l'esprit dans le noir ? Ceux qui vont voir « passer » un film ressemblent aux clients d'une officine où l'on se glisse, plutôt seul, suivant des mobiles confus.

— Est-ce même cela ? dit le récitant. On entre encore au « permanent » comme à la baraque foraine, et il y a un bonimenteur à la porte. Ne doit-on pas reconnaître que ce spectacle ne mérite rien d'autre ?

Les notions orgueilleuses et claires, en effet, s'évanouissent. Il ne reste presque rien, chez ce parent pauvre, du drame et de ses lettres de noblesse, de l'émotion dramatique et de sa finesse serrée. D'où vient aussi qu'un film qui ne contiendrait en apparence aucun drame, et qui, en quelque sorte, ne *raconterait* rien, puisse émouvoir la foule inculte et bizarrement réceptive ? Est-ce un aspect nouveau de la présence du public, un nouvel aspect du spectacle ? On considère ce public : oisifs en quête d'amusement facile, blasés, intoxiqués, et la foule, dans le peuple, des nouveaux riches de l'imagination qui passent à la banque. En tout, de pauvres hommes qui attendent très diversement un divertissement passager, parce qu'ils supportent mal, ce semble, l'amertume ou l'insipidité de leur existence. Où sont les souvenirs communs et les espérances communes ?

— Nulle part, dit le récitant. On ne donnera pas le noble nom de curiosité à cette association de paresse. Doit-on même se soucier de cette émotion déçue ? Votre gorille n'est, en vérité, qu'une pauvre sorte de lézard. Tout ce monde là n'a de commun que le souci sans terme de vieillir plus vite après le repas et d'arriver à l'heure de dormir. Quoi d'étonnant à ce qu'une satisfaction indistincte et diluée, accommodante et, pour tout dire, lâche, se mette à répondre naturellement dans le film à un sentiment si pauvre ?... Il y a, je sais, l'influence. C'est la trace résiduelle d'une surprise passagère, ou simplement le mimétisme qui résulte d'une si étrange facilité, car l'homme finit par imiter n'importe quoi. Mimétisme, c'est-à-dire paresse et encore passivité. Artifice pur que de vouloir mettre là-dedans une tradition d'esprit si collective ou une émotion féconde si

simple, si humaine, qu'elles puissent convenir à une collectivité si disparate, et que l'imagination, née de l'une ou de l'autre, puisse piquer si sûrement l'infinie diversité de la curiosité publique.

Jugement aristocratique, qui sent son « foyer du public » et son habit noir. En premier lieu, il semble que tout examen des problèmes du film conduise à une impasse et soit comme obscurci et ruiné d'avance par ce que Galsworthy appelle « matter of senses ». On s'engage sur un chemin de l'esprit, on tombe dans une salle où tout est question de vêtements, de posture, de promiscuité, d'odeur. Cette apparence de fatalité fait une digression définitive, *with such an extraordinary care has the web of social life been spun...*

Suivant qu'on le regarde du dedans ou qu'on le juge du dehors, le public cinématographique paraît changer de nature, cohérent dans le premier cas, scindé et même foncièrement disparate dans le second. Du point de vue psychologique, c'est un modèle de « foule organisée », à cette nuance près qu'elle est ubiquiste et universelle. Elle dure et se confirme fort bien ainsi. Qu'on l'interroge à tête reposée, elle se nie et se désavoue. En gros, si nous mettons en présence l'état du spectacle cinématographique et l'idée que nous nous faisons généralement de l'élite, il semble que les partis soient vite tranchés. Il nous faut mépriser l'un ou l'autre. Notre jugement, pessimiste dans les deux cas, une impatience que nous n'arrivons pas à réprimer, font souhaiter on ne sait quelle révolution. Le salut public serait, selon les avis, d'extirper le film de nos mœurs, ou bien d'en venir à une grande Nuit du 4 août des valeurs intellectuelles. On est pour ou contre « cette immense tourbe d'hommes », dont parle Péguy ; pour ou contre cette *distinction* dont le sens, qui a bien du charme, paraît être d'échapper à ce qui est commun et de s'opposer ainsi au vulgaire. Si le Nombre en masse était *distingué*, il semble que cette notion perdrait ce qu'elle signifie de contraste et d'éminence. De ce que l'éminent et le supérieur humain s'attache à la personne privée de chacun, on admet qu'ils ne sauraient être à la fois publics, c'est-à-dire collectifs. Ce

qui revient, du reste, à enfermer l'humanisme dans une impasse en l'opposant au social. Pour supposer ce dilemme, il faut que l'idée se perde dans un problème mal posé. On chercherait en vain, jusqu'ici, à travers la révolte des bons esprits ou sous la complaisance de la foule ordinaire, le secret à la fois d'une communauté fondamentale et d'une si grande incompatibilité d'humeur.

★★

Que le cinéma, industrie onéreuse et du reste dépensière, s'adresse assez bassement au public dont il doit obtenir la clientèle, qu'il s'ingénie à flatter ses passions et à l'attirer par ses moins nobles instincts, et qu'une certaine marchandise s'écoule, il n'y a rien là qui soit purement cinématographique. Un mal identique affecte à peu près toutes les formes d'art sitôt qu'elles ont un débouché industriel, et généralement toutes les entreprises qui vivent du grand nombre. Le cinéma est sans doute, de tous les arts, le mieux en droit de prétendre qu'il y a là une obligation fatale. Mais le théâtre ou plutôt le commerce de la scène, la musique, l'imprimerie n'échappent pas souvent à la règle. Il existe même une flatterie mercantile de l'hypocrisie, du luxe, de la présomption et de la fortune, l'encouragement de toute une fausse noblesse de collectionneurs et de dilettantes, que le cinéma est le dernier à pratiquer. S'agissant des défauts répandus que le film partage, son fort grossissement de tout, son indiscretion, font que cela se voit mieux par lui et se répand davantage. La conséquence est à la mesure de tous les effets du cinéma. Mais l'originalité du problème n'est pas là.

Elle n'est pas non plus dans cet autre lieu commun : les tâtonnements de la technique. Le public s'élargit sans cesse parce que le film suit avidement tous les signes de la faveur populaire où il trouve sa raison d'être et la source de son

profit. C'est une exploitation commerciale, et ce profit en soi n'est pas un progrès. Il est entendu que l'on se hâte au cinéma d'exploiter la moindre idée fructueuse. On s'ingénie à imiter, redire, paraphraser ce que la réussite une fois a couronné ; mais on trouve vite le bout de la patience du public et son dépit. Le public a l'imagination gloutonne, mais il ne manque pas de mémoire. Si les avis sont partagés sur ce qu'il aime, on s'accorde à le voir supporter mal ce qui a été décidément rebattu. Il faut innover sans relâche. Au demeurant, l'effort suit un autre chemin où l'on s'ingénie encore à redire, mais en cherchant plus d'assurance et une habileté plus subtile. Ce n'est pas toujours un art très grand, ce n'est que la tendance estimable des choses et l'inclination naturelle de l'esprit. Pourtant cela revient à dépouiller peu à peu, à perfectionner, à purifier dans un certain sens, et donc à choisir, et donc à rendre plus artistique. Au moins le tour de main et le mouvement de l'outil. Puis cela aussi s'étend. Mais les artistes se forment, des individualités s'affirment dont l'intervention arrive à forcer la médiocrité ordinaire. La publicité des marchands, faisant feu de tous bois, se glorifie volontiers de ces audaces. Un certain engouement s'en mêle. La réussite d'une tentative fait le reste.

Rien que de naturel également dans la lenteur et l'incertitude avec laquelle progresse l'inspiration elle-même. De vrais poètes populaires, dit-on, trouveraient, avec un instinct sûr, à l'écart des concessions et des exigences banales, le chemin véritable du cœur secret des masses. Mais le génie des poètes populaires est lent à se former et nul ne se soucie d'attendre leur naissance. On avance tant bien que mal en les attendant. Cela ne se voit ni trop peu dans le film, ni moins depuis cinquante ans de spectacle qu'au long des quelques siècles qui vont, en ligne directe, des « parades des histrions, des déclamations des jongleurs, des boniments des forains », à Tabarin et à Molière. L'habitude que nous avons prise d'aller vite — qui ne suppose pas, au surplus, que tout doive aller vite de soi-même — ne saurait nous faire oublier les origines de la branche aînée du spectacle dramatique. « Ces spectacles grossiers, comme

dit Lanson, mimes, scènes bouffonnes, jeux de clowns et de saltimbanques représentent tout ce qui a survécu du théâtre gréco-romain et contiennent l'amorce du théâtre comique moderne. » Molière, Shakespeare sont apparus sur des courants semblables, qui partaient semblablement d'une source trouble de démagogie esthétique. L'art antique, le purificateur lui-même, n'avait pas eu la perfection native ni la pureté originelle d'Athéna. De même, le film peut tarder à devenir parfait sous les yeux qui l'ont vu naître, sans que ce retard soit sûrement excessif ni l'indice d'un mauvais naturel.

Enfin, recherchant une émotion primaire, qui puisse raisonnablement convenir à une foule très hétéromorphe et se partager entre tant d'âmes, on s'accorderait aussi pour ne point songer à des sentiments subtils et à leur sublimité dans l'œuvre des grands modèles. Il est bien entendu qu'elles dépassent de loin la capacité du nouveau public, les œuvres des grands modèles ; que si l'on s'avise de proposer à l'admiration des foules des œuvres éternelles, elles contiennent toujours trop de hauteur et trop de force de pensée pour des esprits mal préparés à de telles révélations ; que M. Tout-le-Monde a besoin de pensées plus modestes et plus appropriées à ce qu'il est encore. « Je ne dirai même pas, écrit Alain, que ceux qui acclament un combat de boxe se trompent sur le sublime ; simplement ils vont droit à la beauté dont ils peuvent juger... Si les merveilles de l'art se montraient, au-dessus des singeries, aussi clairement que ce coup de poing qui jette un homme sur le tapis, la foule irait au théâtre et à la musique comme elle va aux combats de boxe ».

Mais alors que va faire une certaine élite dans cette galère ? On peut se demander ce que « l'élite » découvre au cinéma. Car elle y va, toute désormais, et partout. On ne trouve pas plus aujourd'hui de public cinématographique sans le gros des spectateurs distingués qu'on ne trouvait naguère au cinéma de spectateur distingué sans excuse. Pendant longtemps, il eût été assez indigne d'assigner délibérément une soirée de loisir à la torpeur et au mélange choquant du spectacle mécanique. Il fallait que

les conférences eussent commencé trop tôt, que la liste des représentations théâtrales eût été épuisée, que les salles de concert fussent combles. La migraine et la pluie, comme des formes de paralysie, tenaient aussi un rôle de circonstance. On « perdait » une soirée devant un écran dans une sorte d'anonymat indéfinissable. Ces choses ont notablement changé. On peut admettre que la qualité croissante de quelques films ou le relâchement de quelques mœurs y soient pour quelque chose, le problème n'en reste pas moins entier.

Tout d'abord, ce que l'élite allait faire au cinéma était assez clair. Puisque le cinéma, décidément, existait, il fallait bien qu'elle y regardât de plus près, qu'elle fit son devoir de classe dirigeante. N'était-elle pas l'opinion publique éclairée, « la classe instruite qui comptait, qui décidait ce qu'il fallait faire et qui le ferait ? » Elle y apportait aussi, à vrai dire, un peu d'envie, et il y avait en elle, devant ce jouet magnifique dévolu à la foule, l'idée confuse d'un grand déni de justice.

Or, le cinéma repousse toute intervention paternaliste ou le décourage. Tout le génie des Belles-Lettres et des Beaux-Arts, et toute la force des serviteurs vieux et nobles de l'aristocratie des esprits sont incapables d'imposer au film quelque endoctrinement que ce soit. On sent à s'y essayer comme le ridicule des adultes qui veulent jouer et régenter un jeu imaginé par des « petits ». Et ce qu'il y a précisément d'implacable dans le jeu tient à un animisme enfantin. Il ne s'agit plus, cela est manifeste, de se plier encore à une minorité « supérieure », mais bien de rester enfin dans le cœur du *public*. Ce qui demeure mystérieux, c'est que l'élite ait poursuivi au cinéma un plaisir morbide, une sorte de dégustation complaisante des médiocrités de l'esprit. On ne peut manquer d'observer cette étrangeté dans les protestations constantes dont ce spectacle est l'objet, qui révèlent la présence inlassable d'une élite au cinéma et son refus d'en sortir. On pourrait penser que si tout esprit digne de ce nom se trouvait une fois pour toutes fourvoyé devant nos écrans, le film, et tout son commerce obscur, ne tarderait pas à rejoindre, dans l'éclat de quel-

ques quartiers huppés, ou dans la périphérie des grandes villes, d'autres formes de disgrâce esthétique et d'amusement. On ne le verrait ni au village, ni à l'Institut ; et le bon public continuerait d'aller aux spectacles dignes de ce nom.

Dès lors, loin de résider dans une matière qu'on cherche vainement à vider de substance et de densité pour la rapporter au « gros public », le nœud du conflit n'est-il pas dans le problème de ces esprits qui perdent le sentiment de leur supériorité, parce qu'ils se laissent, volontairement ou de force, suborner par des images légères, plates et chimériques ? Dans cette perspective, la difficulté se ramènerait à une illusion tenace. L'intelligence, quand elle réclame du film des plaisirs plus nobles, ne fait qu'obéir à une habitude. Stupéfaite d'être agitée, elle trahit une émotion qui la séduit et qui la chagrine en même temps. Refusant tout de même de s'abstenir elle s'accorderait à la conscience mystérieuse que nous avons, malgré nous, d'être dans un état de cœur et d'esprit qui convient à notre situation. Cette souffrance si bien supportée ne serait que la sensation vive d'une *distraction* et d'une *récréation* à l'état brut, le retour à une sincérité vulgaire et *commune*. Comme si tous les hommes étaient égaux aussi devant le rêve.

Resté l'insurmontable condescendance qui remplit les salles, l'indiscipline de nos intentions, l'indulgence que notre pudeur s'empresse de reprendre, cette pudeur elle-même... Nos faiblesses demeurent à côté de nos raisons. Et sous tant de prétextes en forme de cause, d'une infinie variété, les agents véritables des chocs qui nous émeuvent restent obscurs. S'il est vrai que notre émotion chevillée à nos souvenirs, dépend de la fortune de nos jugements — de leur richesse et, en même temps, du hasard qui les conduit — nous n'en savons guère davantage. Il demeure beaucoup de mystère autour de cette partie de nous-mêmes que nous éprouvons au spectacle. Il n'est pas certain que notre curiosité soit toujours une cupidité de l'esprit (au sens d'un effort toujours pareil et toujours amer vers des « richesses » convoitées et par conséquent prévues). Nous

ignorons presque tout de nos souvenirs. Il se peut donc que notre curiosité paraisse comme une pure faculté réceptive, et que les dédains dont elle a l'usage ne lui soient pas un obstacle définitif à d'éventuelles découvertes. La nature traditionnelle et longuement façonnée de nos dédains s'impose à notre intelligence et à notre logique. Il ne s'ensuit pas nécessairement qu'elle ait pu altérer sans recours, fût-ce au cours des âges, dans notre espèce, la forme comme vide de cette prodigieuse matrice des idées qui s'appelle précisément l'imagination. Pas plus que ne peut changer la curiosité passive que la terre a de la semence, ni la nature de l'imagination fruste de la terre qui est dans les plantes. Le film pourrait avoir révélé ou réveillé, ou simplement éclairé à sa manière, d'abord aveuglante, une forme de découverte si élémentaire qu'elle puisse être réellement *commune*. Si l'on admet, donc, que l'homme de notre début de siècle, conduit, retenu par quelque charme, ramené ou lié par quelque lien, est devenu, pour beaucoup, l'homme du cinéma, il ne serait pas indifférent d'identifier la matière d'une curiosité bien moins savante — et cela s'entend — bien plus pure aussi, plus confuse mais plus naturelle, et surtout infiniment plus générale que toute autre curiosité.

CHAPITRE VI

L'EMOTION CINEMATOGRAPHIQUE

Lorsqu'il s'agit de nous *recréer* au spectacle dramatique, de nous « ranimer comme par une seconde existence », nous n'aimons rien qui ait un lien direct avec notre intérêt ou avec notre personne. Pourtant nous voulons retrouver, dans la trame, des sentiments semblables aux nôtres, des événements, des conflits pareils à ceux que nous avons quittés, la vie, en un mot, celle que nous vivons, avec les mêmes ressorts et les mêmes éléments. Il nous faut sortir, par surprise et étrangeté, de notre ennui propre, sans perdre tout à fait, pour la nouveauté qui nous séduit, le mors et les guides de notre monde normal. Puis le champ est libre. Nous ne demandons qu'à renoncer à notre existence décolorée pour céder à notre sens de féerie. Comme si nous souhaitions qu'on nous fasse rendre au rêve ce que nous refusons à la vie quotidienne.

Inversement, il semble bien que nous attendions du rêve ce que la vie quotidienne nous refuse. En échappant à un état d'âme déprimée par les nécessités de la vie individuelle, on veut atteindre, à travers la rêverie, de nouvelles réalités. Dans un esprit « désintéressé », on recherche quelque question qui domine cette vie et qui lui donne un sens. Ainsi nous plaît-il que l'homme en nous, à l'occasion du spectacle, sache retrouver des sens aiguisés et le sentiment de l'inconnu. Mais notre personnage, au théâtre, veut dominer ces fictions, y dessiner quelque parabole qui lui

importe, enfin, l'émotion passée, se l'expliquer et s'expliquer soi-même.

Notre émotion nous plaît à mesure que notre imagination qu'elle met en branle nous devient une fonction du réel, et que notre raison peut s'y appliquer. La fiction permet ainsi de sortir de soi à la rencontre du monde ; mais nous restons partagés, en présence de l'art, entre l'évidence qui lui est propre et l'intellectualisme latent dont nous ne savons pas facilement nous défaire.

Ce sentiment esthétique assez impur, naturel au public ordinaire, permet de transgresser une contemplation difficile. Le spectateur « éclairé » n'en est pas exempt. C'est une esquivé discrète, et d'ailleurs de bon ton, dont s'accommodent évidemment les spectacles de cérémonie. Ce ressaisissement intellectuel devant ce qui nous émeut, s'il ne freine pas toujours notre sincérité, favorise notre bonne tenue. Moyennant la mécanique verbale qui en assure le fonctionnement, il sert avec complaisance à ennoblir nos analyses et nos classifications. Même, nous savons tirer, ingénieux que nous sommes, de cette sorte d'instinct artificiel, des indications subtiles pour consentir à propos, une orientation pour ressentir seulement à *bon escient*.

Reste une curiosité précieuse et un peu factice, propre à plus de prudence que de fécondité, socialement satisfaisante. L'histoire de nos idées, qui fournit notre mémoire, y tient plus de place que la vie réelle de notre esprit. Demi-curirosité, qui adopte une manière de politesse et de rapports exquis entre l'art et l'intelligence, et qui veut rester maîtresse de soi. Elle nous permet de nous divertir de la vie plutôt que de *sympathiser* naïvement avec elle.

Par opposition, ce jeu d'attitudes fait bien ressortir le trouble qui nous attend au cinéma. Ici, les sensations nous sont données, pour l'essentiel, sans les idées qui leur correspondent et sans les mots qui les desservent. De plus, l'appareil et le système du film fait de ce spectacle le plus mauvais lieu pour un contrôle quelconque que nous voudrions exercer sur notre naïveté. Le cinéma, dans ces conditions, n'est certes pas le plus mauvais refuge du réel.

Mais nous y sommes doublement désavantagés. Nous sommes à la merci de notre sensibilité, et, sans le secours de notre formulaire, abandonnés à nous-mêmes.

La violence et l'exclusivisme des images, à peine compensées par leur vitesse, s'imposent à notre attention à chaque instant jusqu'à l'assujettir tout à fait. La matière du fait filmique se suffit à elle-même, s'isole dans l'esprit, constitue tout entière la vie actuelle de l'esprit qui la reçoit. C'est une totalité syncrétique qui se développe et se transforme perpétuellement et dont les éléments ne cessent de réagir immédiatement les uns sur les autres. Il n'est même pas certain que cette réalité puisse être à aucun de ses moments décomposée et éclaircie. C'est lorsqu'elle est arrivée à son terme que nous lui imposons à notre tour un sens proprement intelligible — quand nous lui en imposons un. C'est une interprétation de mémoire. Nous pourrions être ravis, mais nous serions submergés de vertige, par un film impossible qui ne serait pas *découpé*. Dans la mesure où un film nous tient des *propos* ordonnés, c'est à la faveur du *montage* qu'il peut nous les signifier. Le cinéma est encore en ceci à notre image qu'il est incapable de suivre sans relâche, plus d'un court moment, les contours du réel. Mais comme il ne faut pas longtemps, dans la solitude et la vacance de notre esprit, pour que n'importe quelle idée pénètre violemment dans n'importe quel esprit, nous avons en effet le sentiment d'être dominés par ces fictions, au contraire de notre désir, vainement agités, en proie à une grande « misère psychologique ».

Or nous n'avons presque rien à attendre de nos fétiches verbaux. Il est assez remarquable que l'apparition de la parole comme fil conducteur de la *cinématographie* ait amplifié considérablement son succès, accéléré le ralliement des bons esprits, aussi bien en coulisses que dans les salles. La parole se borne à appauvrir les vertus de l'image, ou du moins à les estomper. Elle peut les stériliser partiellement ; elle ne parvient jamais à les épuiser. Quand les paroles prononcées sont essentielles au fait filmique, elles se fondent dans la complexité de l'image au même titre que le geste. Si elles sont plus ou moins superflues, fioriture ou

pense-bête, elles nous obligent à une sorte de dédoublement perceptif, semblable, quoique plus insensible, à celui que nous impose la lecture de « sous-titres » apposés sur la vision.

C'est à partir de l'image qu'il nous faut passer de ce mode sensible à celui de l'entendement. C'est par nos propres moyens qu'il nous faut expertiser l'essence des choses, que nous saisissons un peu comme un parfum ou une saveur. Nous n'avons que la ressource de *penser*. Il nous faudrait former des idées à partir d'une sorte de zéro intellectuel. La sévérité sur soi-même mêlée de mauvaise humeur, le refus tout d'une pièce de se lancer dans cette aventure, cette gêne assez orgueilleuse devant la réalité succédant ici à la complaisance et à l'émotion, ressemblent furieusement à de la timidité, nom aimable de la déroboade.

**

Ce que nous appelons notre monde normal n'est rien d'autre, assurément, que le monde réel filtré par nos moyens physiques et moraux au gré de nos besoins. Nous filtrons pour ne pas être noyés et dilués dans le tourbillon des phénomènes ; parce que notre action, préconçue, exige de l'ordre dans notre monde et dans notre vie. Nous bornons, plus ou moins volontairement, le champ de notre intelligence.

Qu'on nous restitue quelque chose du monde réel sans tenir compte de nos préoccupations, qu'on nous impose un filtrage différent du nôtre ou moins étroit, qu'on nous saisisse à tous les instants où nous préparons une autre action que celle de *voir*, cela est étrange et nous surprend. Voilà nos souvenirs excités et brouillés, notre espérance

orientée et nouvellement nourrie, notre curiosité piquée au vif, nos actions enfin bizarrement invitées par l'inconnu ; nous voilà tout émus. Cette découverte et cette prise de possession de la vie, c'est pour ceux qui ordinairement ne voient rien, ou presque rien, de voir tout à coup quelque chose ; et pour ceux qui voient d'ordinaire, mais chacun selon soi, c'est de découvrir ce que chacun d'ordinaire ne voit pas : le réel de chaque chose, le nouveau de toute chose, et, encore une fois, tout à coup quelque chose.

Alors, d'un regard qui, de gré ou de force, sort du rang, qui, hors de la ligne et de la mission qu'il prévoyait, tremble, s'étonne ou se complaît, de ce regard, notre émotion s'ébranle. Perturbation dans l'équilibre de nos états d'âme, donc nous en avons une. Voilà le but que nous voulons atteindre. Echappant aux limites et aux paralysies individuelles, on vit un instant de la vie de l'âme, on revêt les sentiments de quelqu'un qui a de l'âme, on juge en conséquence ; il n'y a rien qui ait plus noble apparence et qui soit plus agréable.

Mélange, nous l'avons vu, de jeu et d'arrière-pensées. « La curiosité, dit Pascal, n'est que vanité ; le plus souvent on ne veut savoir que pour en parler. » — « ...Il y en a une d'intérêt, dit La Rochefoucauld, qui fait que nous voulons savoir les choses pour nous en prévaloir ; il y en a une autre d'orgueil qui nous donne envie d'être au-dessus de ceux qui les savent. » On voit, en effet, se répandre au spectacle — comme au discours, au Musée, au spectacle même de la nature — une forme de curiosité qui est factice. C'est-à-dire qu'on n'y recherche qu'apparence et affichage de curiosité, comme le signe flatteur de souvenirs et d'espérances illusoire. On se donne soi-même et à soi-même en spectacle. Cette satisfaction finit par être quelquefois l'essentiel dans le plaisir du spectateur. Elle est devenue déterminante en faveur de la scène théâtrale et pour l'appât de sa clientèle. La salle n'est jamais tout à fait obscure et la forme traditionnelle des entr'actes permet, au foyer du public, de réchauffer cette vanité. Emotion cependant. On vend de l'âme à consommer sur place. L'homme retrouve, en se jouant, le meilleur de soi-même. Le succès du drame

repose sur la réussite de ce genre de petits miracles. Le talent du dramaturge n'a pas de meilleur point d'appui.

Mais ce jeu au théâtre suit un sens obligatoire. Le théâtre exigeait des mots qui fussent dits assez forts et des gestes visibles d'assez loin. La dramaturgie devait se soumettre toute à ces exigences d'expression et consacrer les prérogatives du Verbe. Il était fatal que l'homme-pensant, seul à disposer du Verbe, et voyant en soi-même le nœud le plus intime de son existence, fit du drame son privilège et le domaine de ses sentiments. La dramaturgie a ordonné sur ce thème des règles conséquentes. Sur les sentiers escarpés de la psychologie, l'action dramatique, comme son nom s'est mis à l'indiquer, voulut être théâtrale et portée seulement par des personnages. Il était devenu à peu près indifférent au spectateur que le monde réel, celui à la rencontre duquel nous allons notre vie durant, fût à l'homme la place infime que l'on sait ; et que, dans l'intelligence de ce monde, la pensée et les vocables humains fussent à peine le principal. Les objets matériels, muets, souvent imperceptibles à la moindre distance, n'avaient point de part, qu'indirecte et rapportée, au déroulement des intrigues. Ils n'étaient pas admis pour leur propre compte dans le jeu ni dans l'émotion. Ils étaient « décor » et « accessoires », symboliques au besoin. Et ces parenthèses abrégées où se niche la vie des choses, qui encombrant les pages du drame théâtral malgré l'effort de discrétion des « italiques », dissimulent, autant qu'elles le peuvent, le véritable poids, la gravité de l'univers.

Cette exclusion, qui était une conséquence à la scène et non point un principe, parut à son avantage. On était plus près de l'âme, ou d'une qualité d'âme plus noble, à se détacher ainsi du banal. Cette démarche assurée de l'acteur, sur ce sol sans empreintes de pas, dans cette absence de pluie, devenait une condition de pureté pour le mot, de ligne pour la phrase, et, dans la dialectique, de sûreté et de certitude. Musique secrète, peinture abstraite, philosophie concrète, toutes les sublimes métamorphoses de l'art, dans un tissu d'invisibles difficultés, se suspendaient aux lèvres du masque théâtral, suivant un rythme précautionneux. Curio-

sité exigeante ? Peut-être. Mais, au préalable, curiosité requise de fournir, dans une sorte de régime censitaire de l'esprit, un triage imposé de souvenirs. Il fallait faire preuve d'une compétence éprouvée. La découverte et l'émotion étaient à ce prix. Point n'était question de ce qui s'appelle gros public. Quant à celui dont le délaissement de son droit au prestige devait faire s'étioler tant de théâtres, un à un, on peut se demander comment il avait su payer, en général, le cens des idées pures ; ou bien quelle fausse monnaie y avait pourvu, sous les espèces du verbalisme. Toujours est-il qu'à l'apparition du film (fort indigne des contraintes de la dramaturgie et bousculant assez grossièrement le tracé délicat des chefs-d'œuvre intellectuels) la foule entière, ou peu s'en faut, a commensé sa conversion à l'humble plaisir des images pilées.

Quelle était cette révélation pour les uns, cette découverte ? Et pour les autres, ne s'agissait-il pas d'une sorte de revanche secrète comme d'une curiosité longtemps insatisfaite et nourrie d'émotion factice ?

Les aspects originaux du fait filmique étaient multiples. Spectacle blanc et noir, immatériel, libéré à sa manière de la pesanteur et de la vie, le film ne quitte pas la vie ni le théâtre et en même temps il tient au dessin et à la marionnette. De l'un cette clarté nette du « dessin dans le blanc », que ne trouble pas l'assaut des couleurs et qui ne met pas en cause — du moins, pas encore — les parties savantes et complexes du goût. De l'autre une fantaisie, qui permet tantôt de rejoindre la vérité la plus profonde par-dessus les conventions excessives de la vraisemblance, de la logique, de tous les « déguisements », tantôt d'échapper enfin, totalement, à toute logique et à toute vraisemblance. Puis le fait filmique se peut rapprocher de certains faits littéraires pour distinguer la façon qui lui est propre de transcrire les images et les signes. Le film n'est pas l'évocation de la vie, puisqu'il la met directement sous nos yeux, en quoi il se distingue du roman et s'apparente une fois encore au théâtre ; mais il n'est pas davantage la reproduction d'une action extraite de la vie et comme isolée, puisqu'il peut en saisir les circonstances ou les contingences les plus

diverses et les plus infimes, et en cela il se sépare du théâtre pour rejoindre le roman. Puis, dégagé de toutes les formes d'unité hormis la sienne propre, de l'unité de mise en scène et de mise en page, des unités de lieu, de temps, de direction, et de toutes les sortes d'homogénéité ou d'appartenance arbitraires, le film est explicite autant qu'on veut, et parfois davantage, de son propre chef. Puis encore, le film dispose à son gré d'une lenteur ou d'une rapidité, d'un jeu de contrastes bref, ou au contraire d'une liaison et d'une insistance, que ne supportent d'ordinaire ni la page imprimée ni l'expression humaine vivante. (Certaines de ces « qualités », qui sont en quelque sorte anti-spectaculaires en dehors du film, sont les mêmes à peu près dont l'intrusion paraît admirable dans quelques œuvres théâtrales d'exception, de Shakespeare à Paul Claudel.) La liste de ces modalités n'est pas close.

Mais surtout le film était muet. Cette incapacité de disserter lui imposait une grande modestie. Ce qu'on apercevait déjà dans ce silence et dans cette modestie, c'était la promesse de se cantonner dans ce petit champ de conscience réservé aux choses de la vie quotidienne et qui sert d'âme aux êtres simples. Le film allait figurer, à l'image de ces âmes, un lieu de passage que les phénomènes psychologiques traversent au besoin, mais sans laisser la trace apparente de leur complication. Il tenait pour personnages ces mêmes êtres simples dont le vrai visage ressemble si fort au masque qu'ils portent dans la vie. Et le reste du « drame » serait livré aux objets.

Rôle enfin des objets, leur rôle attendu et leur rôle imprévisible, leur action, et les trajectoires de toutes ces actions mêlées, où les mains et leurs outils, les pas et leurs roues, et tous les véhicules des regards, des sentiments et des actes, et les outils seuls, les roues abandonnées, les véhicules disponibles, et l'arbre, et le caillou, s'attendent, se croisent, s'évitent, se heurtent, circulent et se propagent avec leurs suites, suivant les lois vertigineuses dont chaque autre objet du monde, de la montagne au grain de sable, numérote les articles. Et l'homme au beau milieu.

L'homme muet, mais « centre à gestes ». L'homme cos-

mique, si l'on peut ainsi parler. Mime et pantomime étaient considérablement dépassés. Ce fut une immense découverte qui ne devait plus disparaître. Le film en effet n'a pas cessé d'être muet parce qu'on y a rendu la parole à l'homme. Même l'abus que l'on a fait de ce qu'on nomme le « dialogue » n'est qu'une maladresse provisoire et qui vient de l'homme bavard. Le film ne pouvait pas demeurer silencieux. Mais il reste muet par essence, comme la vie, comme la nature, parce que la nature et la vie y tiennent plus de place que l'homme seul. Par quoi le film rejoint le vrai frémissement de l'âme.

Si le drame théâtral, circonscrit en deux mille ans dans un cercle superbe, y semble en exil aujourd'hui, c'est que la vie cosmique a pu déferler au spectacle. Et cela même n'a pu triompher, sur et par le nombre, sans répondre à un appétit naturel.

**

Il n'est pas surprenant que le chemin de l'imagination populaire se soit ouvert largement, le premier, à ce genre de spectacle. Non pas seulement que la camera, à peine fabriquée, fût d'abord une machine maladroite, avec des moyens primitifs, où le comique l'emportait invinciblement. Non pas davantage que la « mauvaise » action des objets apparût d'abord dans leur « drame », comme pour rejoindre à ses débuts, par une coïncidence symbolique, l'étymologie grecque. Mais *la partie des objets* tient, cela est évident, d'autant plus de place dans notre monde normal que nous sommes plus naïfs. L'esprit plus dénué de liens abstraits se laisse d'autant mieux surprendre par des effets matériels. Une certaine foi dans l'arbitraire et dans l'imprévisible fantaisie des choses fait qu'une âme réduite

bronche plus facilement devant une bousculade de son fétichisme. C'est, tout de même, une découverte et une prise de possession de la vie, l'occasion surprenante de voir, et une source certaine d'émotion. A ce degré surtout, rien n'empêche l'esprit simple, avec d'autant plus de chances qu'il est plus simple, d'apercevoir tout à coup quelque chose, n'importe où pourvu qu'on le saisisse et qu'on lui montre, de s'y complaire, de s'en émouvoir.

Combien, de ce point de vue, « l'élite » compte-t-elle d'esprits simples ? Combien de subtilités aristocratiques ne sont-elles, sur des âmes réduites, que des complexités de parade ? Cette ingénuité foncière n'est-elle pas plus commune sinon plus consciente qu'on ne croit ?

Il arrive, en présence du film, que presque toutes les curiosités, chacune selon soi, rejoigne dans sa naïveté la curiosité publique. On les surprend piquées devant des objets d'aspect élémentaire, recevant des révélations d'ordre simpliste. L'esprit s'étonne. L'esprit fort — le nôtre, l'esprit commun — s'assure qu'il s'en doutait, qu'il allait le dire. Le « spectateur », qui reste un peu l'homme de théâtre, retrouvant avec la lumière son personnage, récusera ou réfutera cette forme inquiétante de sensibilité. Il préférera l'alibi d'une sensiblerie banale, quitte à s'en moquer avec complaisance, et le cas échéant, de la meilleure foi du monde. Combien d'esprits, moins habiles à se l'avouer que M. Maurois, doivent au cinéma de s'intéresser à des moments en apparence vides de l'existence ? De même qu'ils ont appris avec Utrillo, par exemple, à porter intérêt à certains paysages de banlieue qui les auraient ennuyés sans ce peintre.

Refus secret de reconnaître certaines naïvetés qui sont autant de points faibles propres à l'émotion. Ce n'est pas trop de toute la rapidité des images intenses du film, de toute notre solitude dans la salle obscure, et de l'opacité des solitudes qui nous entourent, pour nous faire recevoir d'aussi primitives confidences. Nous n'accepterions pas devant âme qui vive de devoir être si désœuvrés pour devenir si soudain intelligents et pour recouvrer, de façon si fortuite, un sens ou une perspicacité que nous ne savions

pas nous manquer. Nous nous moquons de nous-mêmes, et de la pauvreté des moyens auxquels nous avons cédé. La fausse pudeur de l'élève qui préfère s'être bien amusé à la leçon où il a le mieux appris — c'est-à-dire le plus simplement — s'exprime aussi en haussant les épaules. La curiosité, dès qu'elle avoue, s'appelle étude, la trouvaille devient leçon. Il faut une vertu qui justement n'est pas commune pour appliquer ces mots d'étude, de leçon, à de tout petits objets.

Petits objets ! Il y a foule, depuis quelques dizaines d'années, d'objets que nous aimons trouver grands qui se ruent sous nos microscopes, à la pointe de nos télescopes, au bout de la craie de nos calculateurs. Prolifération des cornues et des éprouvettes, et des gens qui savent lire une courbe. — Et moi ? dit la feuille qui tombe. — Et nous ? disent la pelure d'orange, le coup de vent, la maladresse, le vrai mensonge (c'est-à-dire le plus infime), la colère, la bonté naturelle. Le film, qu'on le fasse exprès ou non, est leur porte-voix. Et il fournit tout bonnement la réponse. Pas d'ombres vaines ! Pour faire naître dans de pauvres cœurs des impressions vives, pour composer un fonds de souvenirs où, plus tard, s'alimenteront l'intelligence et le sentiment, le film a le pouvoir de puiser à même le trésor des choses et à la source de leur mystère.

Il n'est pas question de perdre l'homme de vue. Le mystère merveilleux des choses n'est pas seulement dans leur nature essentielle, objet des émerveillements où l'examen attentif ou savant nous conduit. Que l'hydrogène se combine avec l'oxygène, qu'un cristal se forme, que la fleur éclore, que notre sang ne se lasse pas de connaître son chemin ni la sève de reconnaître le printemps, et qu'enfin la terre tourne avec tout l'univers, c'est en quelque sorte l'aspect anatomique du mystère, ce n'est pas lui tout entier. C'est peut-être le secret de l'amour des choses, ce n'est pas celui de la vie. C'est peut-être la réalité des choses, ce n'est pas la réalité de la vie. Mais que l'on saisisse tout à coup quelque-une des myriades de conséquences de cette matérielle nature, l'un quelconque de ses rapports avec les âmes ; que l'on aperçoive quelques anneaux de la chaîne des causes

impalpables traînant, biscornus, au milieu des menus bibelots du monde ; que l'on touche enfin à la sorcellerie qu'exercent les circonstances fortuites les plus minces sur le déroulement des destinées ; alors, on est au cœur de la vie, à un poste de l'intelligence, sur le seuil de la dignité humaine aux cent portes.

Le nouveau chemin que le film ouvre de la sorte à l'esprit, à tant d'esprits ensemble, n'est encore qu'un sentier dont la direction n'est pas sûre. Mais c'est un sentier qui monte. Rien ne surprenant s'il sort, comme par définition, du commun peuple, et commence par le rassembler. Que tout cela se laisse regarder de haut serait facile à comprendre.

**

Cœur de la vie, seuil de la dignité. La nécessité s'impose ici d'effleurer des problèmes qui, s'ils paraissent déborder de beaucoup le film, l'encadrent pourtant de très près.

La curiosité, l'appétit de dignité est sans doute le privilège le plus proprement commun à tous les hommes. Sous une forme en quelque sorte instinctive, malgré des apparences extrêmement disparates, on trouve là quelque chose qui se fond dans l'âme humaine, qui se confond avec l'âme humaine, et c'est une raison suffisante de communion, de communauté, de valeur *commune*. On se trouve au point même de la définition de l'homme où il faut bien que tous les hommes — horizontalement, si l'on peut ainsi parler : l'homme blanc et l'homme coloré, le citadin et le campagnard — verticalement aussi : celui qui sait et le naïf, celui qui croit et celui qui doute, le riche et le pauvre, le vieillard et l'enfant, le snob et celui qui suit une autre vogue — se confondent. C'est le problème de l'âme comme

de la patrie de l'homme ; le centre du plus vaste aspect de l'*humanisme*. C'est l'essentiel de cette notion de « je » qui est l'homme même ; non pas seulement le sujet parmi les objets, mais l'homme parmi les hommes, digne de cette majuscule qu'il s'attribue, digne du « Nous » de majesté. C'est encore, si on l'envisage, le contenu de cette notion de « nous » qui devrait être la communauté même, le caractère constitutif d'une *humanité*. Bref, dignité, âme ou homme, c'est tout un.

Pour considérer de plus près cette unité dans ses rapports avec le spectacle et particulièrement avec le film, il convient de s'entendre d'abord sur le lieu de cette dignité, de ce « respect mérité ». Que toute notre dignité consiste en la pensée, cela est très obscur. Notre pensée n'existe pas isolée, et notre dignité nous tient sans partage. Notre idée de Dieu, seule, réalise la pensée à l'état pur car Dieu, seul, n'agit pas — ou, si l'on veut, parce que pour Dieu, seul, action et contemplation s'identifient. De là vient que nous puissions concevoir l'infinie liberté de Dieu, sa liberté absolue, cette puissance, cette « intelligence » infinie et absolue que nous lui reconnaissons. Nous jouirions d'une liberté absolue — c'est-à-dire d'une liberté humainement absurde — si nous n'avions pas à agir ; alors que nous ne pouvons jouir, le cas échéant, que d'une liberté relative. Comme il va de soi cependant que notre pensée est la condition de notre liberté, ou plutôt que l'une et l'autre ne font qu'un, il est naturel qu'elles soient également relatives et également tendues vers l'action. C'est par rapport à l'action que toutes deux conditionnent notre dignité. Notre mérite est d'agir, et c'est quelque aspect de cette action qui méritera le respect et qui constituera notre dignité. En d'autres termes, et le bon sens en sera satisfait, il ne peut y avoir pour nous de dignité que de chaque instant et de notre vie *actuelle*, c'est-à-dire, proprement, qui est en acte. (Au revers, admirable « dignité » dans la mort, « âme » admirable dans la mort : satisfactions intellectuelles.)

C'est l'homme tout entier, et non pas pur esprit, qui se trouve aux prises avec l'honneur auquel il prétend, et en même temps avec soi-même. L'instabilité fiévreuse du repos

humain vient de ce que l'homme est sans cesse dans une action délibérée — par opposition à la sérénité animale. L'homme tout entier prémédite. Il ne fait que préparer son coup, et déjà le suivant. Il ne cesse d'être coupable ou plutôt en jugement. Ce trouble de l'esprit, cette appréhension que va traduire l'acte maladroit ou mal adapté, c'est le signe et la source de l'intelligence, la nécessité à l'origine de devenir intelligent. Il va falloir être un des hommes. Mais aussi il va falloir être digne : concilié et harmonieux devant soi-même — la vraie dignité étant affaire de solitude.

Comme le corps tire de son côté et l'esprit du sien, et ce que l'on sait, et ce qu'on est en train d'apprendre, et l'acte lui-même qui entraîne déjà, le désarroi de l'âme apparaît. Et la dignité apparaît dans la coordination momentanée, dans la réconciliation. Ainsi l'homme-vivant sera d'autant plus susceptible de dignité qu'il sera plus au cœur de la vie et qu'il y sera plus entier, avec son intelligence, son imagination, ses sentiments et ses mains. Avec sa pensée et sa liberté aussi bien qu'avec son déterminisme et son corps. Avec son intérieur et son extérieur, avec ses rêves et avec ses actes, surtout avec ses actes. Avec son drame et avec ses drames. Dès lors, il ne saurait y avoir en effet de dignité continue, permanente. Tout au plus, une sorte d'indulgence peut-elle étendre exceptionnellement à un tout ce qui n'appartient en vérité qu'à diverses parties — nombreuses dans ces cas extrêmes, et rapprochées.

Ainsi de l'âme. *Ni ange, ni bête*, mais humaine, c'est-à-dire les deux ensemble, c'est la situation de l'homme. Peut-on dire que l'ange ou la bête aient une âme ? L'homme seul en a une, dont il parle. L'homme seul n'est ni ange, ni bête. Propositions identiques. Ne doit-on pas dire que l'âme seule n'est ni ange ni bête ? Et que cet état précisément, ou cette qualité, mérite le nom d'âme, dès qu'on ne désigne pas, sous ce nom, la seule capacité de mourir ? (Non point problème d'une réalité, ou d'une origine, ou d'une immortalité de l'âme, ni de sa définition, mais seulement de la signification précise et efficace de ce terme de vocabulaire.) En pratique, problème de l'accord et de l'harmonie de soi, de la réconciliation de soi avec soi-même. Définition non point

de l'âme, mais des *instants d'âme* qui suggèrent son existence continue. Problème de chaque homme et de chaque dignité, de chaque tranquillité, de chaque bonheur — à chaque instant.

Tel serait l'objet de la plus humaine recherche, l'institution de l'homme. Par quoi tous les hommes peuvent-ils mieux être le même homme, partiellement, uniquement parce qu'ils accomplissent leurs actions en visant à un but communément désiré ? La quantité, la richesse des éléments qui le constituent sont indifférents à un tel équilibre. La densité particulière avec laquelle un individu comprend, sent, agit, n'importe pas ici. Dans la satisfaction passagère de soi n'intervient que le dosage et l'harmonie des éléments de soi-même, et non pas le poids, la masse, la nature. Il n'est pas interdit à l'esprit le plus simple ou le plus étrange d'en réunir correctement les conditions, et l'intelligence la plus subtile y peut échouer. Similitude partielle, appétit naturel, que dissimulent des ornements ou des perversions, et qui ne signifient que le désir indistinct d'une âme.

Ainsi, la présence ou la puissance d'âme se manifestent, à de certains moments où le corps et l'action sont en jeu, par un apaisement qui exclut la torpeur ou par une inquiétude qui exclut la fièvre : par un temps d'équilibre satisfait ou par un sentiment, grave ou léger, d'équilibre imminent ou manqué : la satisfaction même, ou cette critique claire de soi et des événements qui sait en tenir lieu.

Dans la vie « normale » trop passive, et d'ailleurs trop encombrée, de tels instants sont privilégiés, d'une pureté rare et fragile. Ils sont nuls dans la rêverie vaporeuse, inadaptée au réel. Fortune de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art n'est-elle pas un modèle d'action libre, qui tend à se rapprocher de la perfection de l'acte et de la liberté, et, par conséquent, à obtenir l'adhésion parfaite de l'esprit ? Expression d'harmonie dans la mesure exacte où elle répond à la *dignité* de l'artiste qu'elle réalise, elle s'offre ensuite au spectateur comme une énigme plus ou moins réussie et facile à déchiffrer. Le problème se pose alors du goût et de la clairvoyance qui font l'intelligence de l'art. Mais aussitôt que l'énigme est entendue, par intuition ou par

« compétence », l'œuvre d'art s'impose à la *sympathie*, partage immédiat de l'équilibre et de la dignité dont elle est le symbole, et sinon la critique l'emporte.

Cet équilibre suggéré, cette critique surtout où la naïveté ne suffit plus, présente des degrés. Tous les déchiffrages ne sont pas *de plano* à la portée de tous les esprits. Difficultés techniques, originalités, subtilité, constituent autant d'obstacles, et les imperfections aussi dont le pseudo-mystère dérouté l'attention inexpérimentée. Il est naturel que réussisse le plus généralement l'œuvre d'art la moins immobile et la moins fermée, celle où l'action la plus diverse, la plus aisément intelligible, la plus « normale », se déroule sous les yeux, s'extériorise par le mouvement et s'explique par des mots, permettant d'autant mieux le mimétisme et la contagion de l'âme. La forme, par son changement perpétuel, y escamote ses propres difficultés et en même temps ses défauts ; moins d'unité y est imposée au spectateur, moins de contemplation, moins de pureté, moins d'effort. Sur un tissu de menus drames qui s'enferment dans un geste ou dans une exclamation, de drames complexes qui embrassent toute une intrigue et son discours, de drames clairs ou obscurs, banals ou exceptionnels, mille œuvres d'art s'élèvent, mille tentatives d'âme se brodent. A condition qu'il y ait beaucoup à prendre, chacun prend à sa mesure. Fortune du spectacle dramatique. Le spectateur y vient attendre — un peu par artifice, mais aussi par sympathie profonde — de ces éclairs de dignité idéale qu'il en obtient quelquefois.

En somme, nous allons au spectacle, suivant un attrait confus, pour nous mettre idéalement au cœur de la vie, à l'écart de notre routine, avec l'espoir secret de satisfaire d'une façon spéciale, mais aussi spécialement efficace, notre soif de comprendre et d'agir à la fois, c'est-à-dire de connaître. A réaliser cette action demi-feinte, dans des conditions psychologiques théoriquement idéales, à « sympathiser » avec elle, notre soif de dignité tendrait à trouver son compte. Elle viserait au plaisir que doit lui procurer comme une assurance qu'elle existe, et que son contentement existe, au moins l'image de ce contentement. Cela

suffit à nous garder curieux devant les œuvres qui nous font découvrir la vie réelle, comme la vie réelle qu'il découvre garde curieux l'artiste. Arts, spectacles et jeux, selon les temps, les publics et les mœurs, et selon le bonheur des œuvres, ont répondu à cette attente — de façon admirable, ou fragmentaire, ou frauduleuse. Le cinéma promettait d'y répondre tout à fait, de façon accessible à la clairvoyance et à la sincérité de tous. Le paradoxe fondamental consiste dans l'hypothèse d'une certaine parenté entre l'état de présence ou de puissance d'âme et les *effets essentiels de l'émotion cinématographique*.

Ce que l'infinie multiplicité des images du film apporterait, à chacun selon soi, dans un extrême désordre, au milieu d'un tissu serré de contresens, avec une maladresse et une instabilité préliminaires, c'est en somme un réservoir d'instantaneités d'âme, de prétextes, d'échantillons, d'illusion d'âme — dont rien ne permet encore de dire que l'âme même soit distincte. Equilibres non pas illusoire mais, si l'on peut dire, fluides. Humanisme ou humanité artificielle et fugitive, âme de laboratoire. Dignité facile et précaire, respect mérité si l'on veut sans mérite, solitude en un mot de ceux qui ne savent pas être seuls ; mais satisfaction secrète et profonde, ou inquiétude méritoire et salutaire. Apprentissage d'âme.



Il faut entendre que l'émotion cinématographique ne relève pas de cette unité factice que nous appelons un film. Ce nom, dans le moment présent, désigne moins pour nous des *formes* dont nous puissions parler, sur lesquelles nous puissions nous entendre, que des quantités, indéterminées, de matière filmique. La somme en est calculée, d'un point de

vue surtout industriel, en kilomètres de pellicule ou en minutes de spectacle. Notre jugement nous abuse alors d'autant mieux sur ce que ces images, réellement, nous apportent, que nous considérons davantage leur amalgame et, du même regard, leur caprice et leur fonction. L'émotion cinématographique, si nous prétendions la saisir du dehors, ne serait en effet que la torpeur évidente ou la fièvre désordonnée qu'exprime généralement l'attitude collective du public : réaction grossière, rêverie sans écho.

Ne voir que torpeur et fièvre dans l'état morbide indéniable qu'on observe devant le film, c'est ignorer la diversité d'une longue *suite d'états* que le spectateur ne cesse de traverser pendant toute la durée du spectacle. C'est confondre les *effets directs* d'innombrables phénomènes successifs, compliqués, subtils, rapides, tantôt imperceptibles, tantôt d'une extrême violence, avec le résultat de leur accumulation. C'est qualifier l'erreur du film pour la vertu des faits filmiques, et la fatigue pour l'émotion.

Moulinets vertigineux d'images. Ils traitent l'esprit et la sensibilité, le simple regard, comme le fouet de la cuisinière bat le blanc de l'œuf. Agitation frénétique, morcellement infinitésimal. On serait finalement enfiévré ou stupéfié pour bien moins. Ce procédé, découvert parmi les premiers, a prévalu, ou plutôt il a suffi, parce qu'il était riche et puissant. Sa richesse et sa puissance, faites de brutalité et de vitesse dévorant tout ce qui est visible, servait « l'inspiration » des néophytes, le goût pressé des marchands, contentait aux moindres frais la simpliste avidité première du public. Le film pourrait n'être pas plus condamné à ce vertige que l'œuf n'est fait exclusivement pour être monté en neige.

Cette forme de cinéma, nourrie de sève éclatante, est liée, depuis l'origine, à l'engouement universel. Première pousse de ce gland, il faut bien qu'elle soit de l'essence du chêne. Elle doit rendre compte de ses vertus. Comment rendre compte du fait cinématographique si nous nous obstinons à ne considérer dans le vertige que lui-même ? La mise en circulation de documents, de sensations, d'idées et de sentiments dans des groupes humains, exige un lien

qui soit une forme d'intelligence. L'exactitude et la particularité, si mal qu'on puisse d'abord les définir, ne peuvent pas en être bannies. C'est l'opposé du vertige. En vérité, l'étourdissement terminal représente l'arrêt du film, auquel il succède par accident, comme le tournoiement de tête à l'arrêt de la valse.

Résignons-nous à être moins heureux que le botaniste, à qui les premiers verdissements d'une naissante chênaie révèle exactement le chêne. Nous serions bien empêchés de *reconnaître* la maturité filmique et son unité avant qu'elles ne se soient manifestées réellement. Concevoir d'emblée une réalisation cinématographique définie, un type constant, déterminé, suivant un certain ouvrage, c'est prendre une attitude plus ou moins inspirée des réalités, mais rien de plus. Nous savons du film qu'il doit être une certaine structure architecturale de faits filmiques. Nous ignorons presque tout de l'agencement, du volume, du style, et de ce que nous appelons le « rythme », de cette construction. Le fait cinématographique, par cela même qu'il existe et que nous pouvons le constater, nous assure que le spectacle filmique contient déjà, comme un excipient, d'innombrables traces efficaces des qualités spécifiques du film. Ni la curiosité, ni la compétence cinématographique n'ont encore assez d'assurance pour embrasser d'un coup des ensembles si étendus et si complexes.

Toutefois, on peut observer aussi qu'une sorte d'intelligence et d'assimilation inaccoutumée correspond à cette dispersion. L'état où nous voyons le public cinématographique le montre bien. Nous nous trouvons en foule à ce spectacle et fondus en assemblée. Partout ailleurs en pareil cas, au Musée, au théâtre, à la course, au pugilat, au jeu de golf et au jeu de boules, nous reconnaissons aussitôt la curiosité du groupe où nous entrons et le penchant normal de sa sympathie, avec sa langue et ses usages. Même, il y a toujours une sorte d'uniforme, une parade d'élégance initiée par laquelle le groupe se plaît à se reconnaître, et qui se donne à soi-même en spectacle, avec l'ostentation de sa curiosité particulière, comme pour proclamer sa compétence. Ce sont des connaisseurs. C'est une

communauté fermée, qu'on appelle un cercle. L'étranger y éprouve la réserve du novice ou l'isolement de l'intrus. Le cinéma, au contraire, accueille comme des adeptes ses clients les plus neufs. Tout venant s'y sent investi d'une complète autorité. Chaque spectateur, quels que soient son passé et sa condition présente qui font son désir si différent de tous les autres, veut s'appropriier le spectacle et y parvient. Cela n'est pas sans raison.

Ce qu'on appelle compétence est un talent à décomposer les signes d'un art comme par une sorte de prisme du jugement. Il y faut une attention bien dirigée et un vocabulaire bien établi pour nommer, comprendre, admirer, retenir. Tout cela suppose une grande expérience et un assentiment collectif, à quoi répondent le métier, le talent d'un art, et le génie même qui en bouscule et renouvelle les « conventions » ou qui les rafraîchit. Mais il faut qu'une intelligence mutuelle se soit d'abord instituée.

Voilà qui n'est encore ni bien clair ni bien stable au cinéma. Ne pouvant attendre du réalisateur d'un film une connaissance qui le déborde des moyens dont il fait usage, et des résultats qu'il doit atteindre à partir de l'idée qui, parfois, le guide, on ne saurait exiger du spectateur un jugement qui réponde à cette idée. Ici, autant de prismes, autant de cercles. Chacun, apportant son jeu avec soi, demeure seul à en jouir et se moque de la compétence. Mais tout nouvel arrivant n'en témoigne pas moins qu'il sait, et qu'il compte bien trouver dans le film de quoi satisfaire, suivant sa flexion propre, sa curiosité.

Un lien plus vague que la claire intelligence mutuelle maintient donc — et accroît sans cesse, comme il est visible — une sorte d'association où le public et les praticiens s'attachent à découvrir le cinéma. La présence des spectateurs, l'avidité aveugle des uns et l'impatience des autres, l'inquiétude, l'attention commune, l'influence, se justifient par une poussière d'éléments où se disperse la matière friable de l'émotion. Telles images perdues dans la sarabande, telle liaison intime d'images pendant un court moment, une dépendance proche, une autonomie qui

s'étend parfois à certains enchaînements homogènes, autant de germes innombrables. Multiplicité, en effet, d'objets et de gestes, superbes ou petits, saisis dans l'isolement de leur réalité muette, ou tenus entre eux par des suites si naturelles que toute méprise en est exclue : évidence et éloquence. Nous sommes à la source, ainsi *représentée*, de notre imagination. La jugera-t-on impure, ou trop pauvre ?

On croit avoir découvert que le public ne s'attache jamais à ce qu'on a voulu mettre d'essentiel dans le film, et pas même au réel sujet sitôt qu'il tient à une idée un peu « profonde ». Rien ne vient contredire cette observation. On admet que l'attention se concentre au contraire sur le banal, sur les à côtés romanesques. Tout ce qui ne se trouve pas à première vue dans l'image exclusive, ou presque tout, semble se perdre et disparaît. Nul, cependant, ne songe à contester l'influence réelle du spectacle ainsi conçu. Alberto Consiglio constate, sans trace de paradoxe en 1937, que les neuf dixièmes des connaissances d'un ouvrier ou d'un paysan de notre temps tirent du film leur origine. Tout le développement intellectuel des masses, dit-il en substance, vient de là. Examinant avec soin l'état général de cette influence, Consiglio observe notamment qu'une production cinématographique la plus dénuée d'intentions secrètes répand néanmoins les idéaux d'un groupe humain « avec une efficacité exceptionnelle ». Etonnante contradiction ? Doit-on supposer que le public, par une faveur singulière, devienne, devant certains films, très subtil et très raisonnable ? Ou bien ces grands yeux ouverts qu'on appelle candides, ou ingénus, retrouvent-ils au cinéma la plus normale des lois humaines, une sorte de loi du moindre effort de l'effort, pour saisir dans le banal et dans les à côtés romanesques, les idéaux qui les sous-tendent ?

Sans doute, il n'y a rien dans le film de plus essentiel que l'image. Lorsque nous nous accrochons à un art de rapidité (où les images, les évocations et les faits se succèdent avec un éclat fulgurant), nous nous empressons d'oublier. Nous oublions aussi le repas terminé. Et savons-nous

faire autrement ? Moyennant quoi, le film s'étant brutalement concilié les cœurs par leur penchant le plus lâche, il semble que telle image ou telle autre n'en trouve que mieux le chemin des esprits. Dans la frange de nos émotions vives, de notre enthousiasme ou de notre dédain, telle représentation, se réserve le secret de nous émouvoir en quelque sorte imperceptiblement ; pour remuer le tréfond de notre connaissance précise des choses de la vie, elle gagne notre expérience en allant sur la pointe des pieds. Alors, ce qu'elle a emprunté d'ombre aux objets du monde, elle nous le communique, c'est-à-dire qu'elle le met en commun entre elle et nous, entre le monde et nous. C'est elle qui transporte, souvent au hasard, toujours en grand secret, l'essentiel de l'idéal des peuples : ce qui, en effet, en est transportable, ce qui est traduisible, et devient universel, en langage de vie quotidienne d'après leur vie, ce qui imprègne le geste d'après leurs gestes, tout ce qui tient fort bien dans leur façon de faire ouvrir leurs portes, de voir tomber leur pluie, d'ébaucher leurs sourires.

L'esprit simple est d'abord ignorant de la réelle proportion des choses et de leur dépendance. Il ne possède d'échelle propre que pour un nombre très limité d'idées et d'événements. Assez indifférent aux lois générales, qu'il emprunte volontiers pour son compte à ses propres lois particulières, il s'accroche d'abord au détail. Or nous ne savons lire les détails que selon les aptitudes de notre imagination. Contrepoint de notre entendement qui n'est lui-même que l'ensemble des habitudes que nous avons prises dans la succession, depuis le premier jour, de tous nos « instants présents ». Depuis le premier jour, c'est-à-dire depuis le premier regard. Par quoi nos aptitudes sont intimement liées à notre curiosité. Et liées aussi nos émotions, et les influences que nous en subissons, à l'intensité convenablement divisée des spectacles qu'on nous propose. Dans ces combats que nous livrons sans cesse au détail, et dont la vie de notre esprit est faite d'abord, dans cette poursuite inconsciente mais perpétuelle des secrets du détail où s'essouffle notre logique, le film peut entraîner dans nos systèmes du monde des révolutions.

Visions fugaces et enchaînées, lisibles et diaphanes, frappantes et naturelles, tout cela nous paraît clair. Il nous est inutile, voire interdit, d'interroger sur l'instant notre inquiétude raisonnante. Les drames inattendus du détail suffisent à nous occuper. Tout nous est extérieur, rien ne nous est indifférent. Il y a l'absence bien nette de tous les êtres, et pas seulement de ceux de chair et d'os, avec l'existence et l'intense réalité de tout. Formules, qu'il nous semble bien, du reste, savoir par cœur. C'est la vie mise au tableau noir en signes hypocritement semblables à la chose signifiée. Là-dessus le jeu de l'instrument vertigineusement dialecticien. Avec des axiomes gratuits, des théorèmes de hasard, des solutions et des preuves de fantaisie, des mots soulignés, et l'éponge — ce « fondu-enchaîné », refuge à chaque transition de cette craie friable. Nous suivons, par *convention immédiate*. Avec indulgence, avec « intérêt », avec sympathie, mais surtout, grâce à l'éponge, avec assez de confiance aveugle. Nous n'admettrions pas d'avoir été sans raisons ; nous admettons que pour notre raison subjuguée l'éponge soit un instrument d'ellipses acceptables, d'une convention satisfaisante. N'est-ce pas que le détail nous appartient et nous suffit ? L'excipient anecdotique de l'image n'importe qu'à notre goût ; tandis que de chaque signe aussitôt apparu notre esprit devient, selon soi, la greffe multiforme. Ce que l'on voit poindre à chaque instant, et qui finit en effet par créer l'impression du vertige, c'est le développement de chaque « qualité » venue du dehors par toute la puissance venue du dedans, de chaque geste une infinie puissance de mime. C'est alors que chaque esprit, au cinéma, ne peut échapper à son tour de simplicité. Chacun y est en état d'éprouver l'observation de Buffon, que c'est en réfléchissant le moins qu'on a d'abord le don d'imitation.

Suggestion dans son double sens. Imitation, c'est-à-dire la forme la plus élémentaire de la curiosité et de ses effets. Mais aussi, à travers la force d'erreur et tous les traîtres guides du malentendu, cette merveilleuse incidence personnelle, ce mélange d'identique et d'inattendu à partir de ce qui a été discerné. Conscience de soi et entraînement de

la machine animale, double signification de la sympathie, dont le conflit caractérise l'émotion.

De là bien des mystères naissent et s'interrogent. Souvenirs éveillés, espérances ouvertes. Chaque fait filmique élémentaire, dramatique par essence, décelant quelque action qui puisse toucher l'homme, porte en soi, par cela seul, la forme entière de la condition cinématographique. L'unité, la synthèse viendront sans doute. La figure idéale du film n'est que du « normal futur ». Il n'est pas impossible que nos petits neveux en tirent des joies qui nous font défaut, des commentaires qui nous échappent. En attendant, nous devons distinguer le moule en creux de cette curiosité dont nous sommes en quête, et la perfection des formes destinées à remplir ce moule.

CHAPITRE VII

TECHNIQUE ET SIGNIFICATION

Fixé au moyen de la camera et restitué sur un écran, le *fait filmique* présente l'aspect nécessaire d'une sorte de modelage de la lumière et du son, ouvré autour d'une forme animée ou inanimée, réelle ou imaginaire, mais toujours en fonction de la vie et du mouvement en acte. La camera ignore la nature morte. Il lui est impossible d'imaginer l'existence d'une telle nature que nous ne rencontrons jamais. Puisque la vie de la lumière et notre propre vie, et la perpétuelle création de notre sensibilité font toute *nature vivante* (de la seule vie fugitive que nous puissions connaître instantanément et qui se manifeste à l'infini), la camera ne se penche sur ses modèles que pour exprimer au vif ce contenu et pour le rendre avec une conformité, une affinité imperturbable.

Dès lors, tout le règne des images et des inventions visuelles, doublées ou non d'images auditives correspondantes, constitue le domaine des faits filmiques. Leur diversité illimitée comprend toutes les possibilités techniques imaginables. Mais il ne suffirait pas de saisir au moyen de la camera et de projeter sur un écran l'un quelconque de ces jeux d'images possibles pour constituer un fait cinématographique. Pas plus sans doute qu'il ne suffit de former et de faire entendre un bruit vocal quelconque pour constituer un fait du langage. Il faut encore que ces possibilités aient été mises en œuvre dans les

conditions voulues pour être destinées à une signification. Ces signes doivent être entendus ; et leur signification, dans une certaine mesure, doit être la même pour celui qui s'exprime et pour celui qui entend.

Ainsi pourrait-on, provisoirement, délimiter le fait filmique par une certaine homogénéité de contenu. On entendrait alors par *fait filmique* tout élément de film susceptible d'être pris pour sa signification comme une sorte d'absolu, du point de vue de l'intelligibilité ou du point de vue de l'esthétique (1).

Théoriquement, on peut diviser et combiner à l'infini des éléments de signification proposés par un film. A la limite, il suffit d'une suite quelconque de quelques instants pour constituer un premier type de fait filmique. Toutefois, cette atomisation indéfinie des contenus offrirait peu de prise à une analyse raisonnée. C'est le *plan* cinématographique, réalisé en une seule « prise de vue », d'une durée moyenne de dix à quinze secondes, qui représente l'unité pratique concrète — de même qu'il est l'unité de référence technique. La *séquence*, ensuite, enchaînement de plans, d'une longueur variable mais déterminée par une seule action principale, se présenterait assez naturellement comme un tout. On classerait séparément un certain nombre de signes artificiels — ceux, par exemple, que l'idiome du film nomme *volet*, *enchaîné*, *fondue* — et généralement tous les procédés spéciaux qui servent dans le film à la ponctuation ou à la transition mécanique. Ainsi conçu, le fait filmique, plus ou moins complexe, se présenterait tout d'abord, comme un élément découpé dans l'ensemble qui le condi-

(1) Il faut naturellement observer que toutes les possibilités techniques imaginables, à partir de la lumière et de la camera, peuvent se donner pour objet d'autres images que celles de la nature vivante. Le point de vue de l'esthétique ouvre donc deux perspectives très différentes dont une seule, visant la valeur des formes et non pas leur liberté imaginaire, concerne la signification telle qu'elle est ici entendue.

tionne. Il devrait appartenir au système du film, lequel le précéderait comme un tout précède sa partie, « comme ce qui est entier dans ses détails précède ce qui est incomplet ».

Quant au film lui-même, on se gardera pour l'instant d'en donner une définition. S'il fallait l'inscrire tout d'une pièce dans une hiérarchie de faits filmiques, et par conséquent au sommet de cette hiérarchie, le film définitivement clos se concevrait comme un modèle idéal. Mais nous sommes en lutte dans le moment présent, quand nous tentons de réaliser un tel ouvrage, avec la difficulté de nos efforts et l'indécision de leurs effets. Au surplus, à l'échelle du film et de son achèvement final pour en faire un objet fermé — œuvre ou marchandise — nos choix, et nos propres décisions, ne paraissent pas soumis, en général, aux seules exigences d'un modèle imaginaire. Nos procédés de composition, eux-mêmes, ne paraissent guère découler, le plus souvent, d'une forme de nécessité interne particulière. Ils relèvent presque toujours des techniques parentes du roman, du théâtre, dans d'autres cas de la fresque ou du monument, des moyens en somme que nous tenons de tradition pour élaborer, disposer, assembler, construire. (On réserve ici la musique, en dépit d'une tendance commune et assurément séduisante, parce qu'il y a trop de différence essentielle entre la réalité de l'expression filmique et la gratuité du signe musical, et, par contre, trop de commodité sans raison dans l'analogie insidieuse de l'orchestration). Dès lors, tandis que nos enchaînements et nos juxtapositions connaissent, en pratique, des fortunes diverses, et bien que nous trouvions de la surprise dans le bonheur occasionnel de nos ordonnances, il est difficile d'imaginer comment la complexité de cet ouvrage se forgera en complexion, cette diversité en unité définitive. Il n'est même pas certain que s'établisse finalement une parfaite convenance mutuelle de cette matière originale et de ces cadres longuement informés par des contenus anciens. Il se peut que les caractères spécifiques de la cinématographie, lorsqu'ils auront été dégagés, manifestent de l'intolérance

à l'égard de quelques-unes de ces disciplines, et des conceptions mêmes dont elles s'inspirent.

Mis à part les artifices mécaniques de liaison, les faits filmiques apparaissent donc divisés en deux catégories : d'une part l'image et le plan que définit leur unité organique intrinsèque (il faut entendre l'image filmique composée et vivante) ; la séquence d'autre part, et tous les degrés du *montage* jusqu'au film lui-même ; étant entendu que les faits du premier groupe, image et plan, se distinguent en ce qu'ils offrent à l'examen, dès à présent, une réalité homogène et stable, réalité originaire à partir de la technique du mouvement et de la « prise de vue », proprement spécifique. On pourrait dire que l'image et le plan sont, dans l'état actuel des choses, les seuls phénomènes que l'on doive, *stricto sensu*, appeler faits filmiques. C'est à leur niveau qu'il convient d'interroger le film en premier lieu. On ne sait du reste pas encore avec quelle préoccupation.

Nous avons admis, en effet, que le fait filmique se caractérise par sa signification, prise comme une sorte d'absolu, du point de vue de l'intelligibilité ou du point de vue de l'esthétique. Il va de soi que ces deux aspects n'ont guère l'occasion de se montrer primitivement dissociés, si même ils la trouvent jamais. Leur dissociation survient à partir d'un élément primitif qui, dans une mesure variable, les implique l'un et l'autre. Mais cette mesure précisément, dans laquelle les images se proposent plutôt à l'intelligence ou à la sensibilité, n'a pas manqué de susciter, autour du cinéma, une querelle de l'art et du langage.

Le *dire* de ce moyen d'expression est-il d'abord poème ou discours ? Ses vertus sont-elles surtout objectives ou subjectives, rationnelles ou symboliques ? Sommes-nous sensibles au charme de ces images comme à celui d'une voix et d'une diction séduisantes dont les propos surtout nous importent, ou bien si c'est cette voix seule et cette diction qui nous importent, dont les paroles peuvent, au besoin, se borner à supporter le chant ? Les problèmes de

la matière et de la manière du film ont été plus ou moins posés à partir de cette distinction, et contradictoirement résolus. On trouve des tenants du langage pour admettre, au moins confusément, que l'expression filmique peut être menée à l'équilibre d'une langue, avec quelque chose, l'essentiel peut-être, de sa rigueur ; tandis que la famille accueillante des esthètes, confiante dans la fantaisie cinématographique, et dans sa propre fantaisie, ne désespère pas d'atteindre à la liberté et à la dignité de l'art.

De part et d'autre, des arguments théoriques et des sophismes. De part et d'autre surtout, des hommes, dont l'activité et l'état d'esprit exercent une influence déterminante, puisque le comportement des techniciens, dans l'état actuel de la technique cinématographique, fait partie intégrante de cette technique.

Rappelons sommairement les observations qui suggèrent un postulat d'inspiration philologique. Devant des procédés qui sont neufs pour la plupart et encore tout progressifs, dont le progrès relève jusqu'ici de l'ingéniosité, il s'agit de rendre cette ingéniosité capable aussi de se replier sur soi-même et de se connaître. Le génie ne suffit plus, et le talent ne peut aller sans qu'une connaissance exacte, bientôt didactique, en constitue méthodiquement la tradition. Les éclats et la virtuosité qui paraissent continuellement dans la création cinématographique, la terminologie qui s'y juxtapose, ne peuvent que servir de travers le progrès sérieux de cette technique et la fixation de ses conquêtes, tant que manquera la clairvoyance analytique, la façon d'être sûr, de comprendre et d'expliquer, d'apprendre et d'enseigner. Qu'offrent les disciplines du langage ? Une analogie qui saute à l'esprit et s'impose obstinément ; l'existence d'une méthode, c'est-à-dire à la fois une démarche et un classement logique tout dictés ; au surplus, des éléments familiers et remplis d'évidence : orthographe, sujet, complément, inversion, figure de rhétorique, etc. ; une parenté propice entre la langue où le film se raconte et le langage où il se fait et devient film ; enfin, en perspective, la puis-

sance directe et dirigée que donne le « discours » établi. Cette tentation a bien du poids.

La thèse de l'art se soutient avec force : admettre la primauté du langage au cinéma, c'est préférer une métaphore à un texte, et, pour s'attacher au sens et à l'intelligence, sacrifier la beauté. Les hommes de ce bord adopteraient un propos subtil de M. Teste, qu'ils forceraient à peine, aux dépens de son élégance, pour en faire un principe : « L'unité de ces causes et de leurs effets existe et n'existe pas. Ce système d'actes étranges, de productions et de prodiges a la réalité toute-puissante et nulle d'une partie de cartes. Inspirations, méditations, œuvres, gloire, talent, il dépend d'un certain regard que ces choses soient presque tout, et d'un certain autre, qu'elles se réduisent à presque rien. »

Avec l'un ou l'autre parti, la technique et la signification prennent deux chemins, et l'interrogation du fait filmique deux aspects différents.

La fraternité de l'expression filmique et du langage est naturelle, quel que soit le degré de leur ressemblance, puisque ce sont là deux produits d'une « traduction » qui est la nôtre, où se manifestent, normalement, la nécessité de nos facultés et de notre esprit et la forme habituelle de nos habitudes mentales. Comment s'exerce donc, dans la technique de ce procédé, la nécessité de notre esprit ? Et d'abord quel est le jeu de cette technique ?

La camera est l'instrument de ce langage. C'est une mécanique scrupuleuse. L'œil de la camera, son acuité, sa précision, son impartialité, sa puissance. Elle recueille comme un miroir les images des objets et les fixe magiquement. Elle voit tout, n'omet rien, n'a jamais de négligence. Tâchez,

loupe à la main, de la prendre en défaut, vous la poursuivrez sans l'atteindre dans l'infini du détail. La lumière dicte ; elle écrit. Qui accuserait la lumière d'imposture ? Sans doute le réalisme de « l'œil surréel » est-il assez différent de celui de notre vision normale. Par dessus une certaine façon d'objectivité mécanique, on découvrira une complicité de la lumière pour rendre aux objets tous les visages de ce qu'ils sont. Nous sommes loin, parfois, de l'abstraction, pauvre et presque unique, que notre vision même finit par nous donner derrière le nom des choses que nous connaissons. Cependant, cette exactitude mise dans un « *champ* » et concentrée, exacte à ce point et ainsi bornée, s'enrichit d'un sens et d'une valeur. Les choses étaient réelles, elles deviennent présentes ; on les voyait, on va les connaître. C'est le b-a ba du *logos*.

Ce n'est donc pas à notre vocabulaire qu'il faut d'abord rapporter ce contact de la nature vivante, mais à notre propre vie organique. Sans doute, à la différence de notre perception, la camera ne porte-t-elle pas, et ne peut-elle pas trouver en soi la faculté de mentir, ni même de « mentir un peu » ; mais pas plus que notre sensibilité elle n'accepte la platitude d'un inventaire étalé. Jouant de la hiérarchie des plans, de l'importance de leur netteté relative et de la vertu de leurs changements, elle éclaire, et nécessairement souligne, estompe, choisit. Elle fait apparaître ainsi, et entrer dans la réalité, des secrets nouveaux qui étaient enfoncés dans les choses. Tantôt les uns, tantôt les autres. Singulier instrument que ce miroir, qui reste un miroir et qui est un crible.

On découvre un aspect, au trait accentué, des choses et de l'homme, une vision réelle, appropriée et détaillée, des situations, des postures, des gestes et des expressions. Tantôt en *plan général*, une vision large, compréhensive, expressive par la masse. Tantôt, en *gros plan*, l'interdiction de voir les ensembles, de considérer les objets avec recul ; quelque chose comme cette gêne des myopes qui les rend plus attentifs, plus minutieux, plus soumis aux détails observés l'un après l'autre. Ecole d'examen et de descrip-

tion. Présence entière, en un instant, d'une synthèse psychologique et d'une analyse des objets et des faits. Image de ce qui caractérise l'intelligence : « un va-et-vient continu, selon la formule de W. James, de la synthèse à l'analyse et de l'analyse à la synthèse ». Et puisque l'analyse et la synthèse n'ont qu'une triple loi : être exactes, être complètes, être graduelles, la camera n'en connaît point d'autre. Suivant cette démarche, l'étrange mécanique, parodiant l'esprit de l'homme, semble faire mieux que lui sa propre tâche. Ce jeu mime, frère et rival de l'intelligence, est au fond celui des « procédés qui permettent de découvrir la vérité ». Ouvrez le Dictionnaire de l'Académie : c'est aussi la définition de la logique.

On saisit d'abord, dans ce jeu, le mécanisme de l'*observation*, l'attention qui se donne ou que l'on donne aux choses pour commencer, en effet, à les connaître. C'est la source des jugements d'apparence élémentaire d'où l'on part pour raisonner. Lorsqu'il veut révéler les premiers secrets de la connaissance, le film dispose, s'il lui plaît, de l'évidence et de la simplicité du boulier. Car il en est du raisonnement comme d'une habile action dont la forme stratégique déroute la naïveté. La difficulté n'est pas dans l'enchaînement des faits principaux dont la succession visible relève du bon sens. Elle réside dans l'enchevêtrement de quelques détails, parmi lesquels le point crucial, le fait ou l'idée, ou encore l'articulation, doivent être notés au moment voulu et appréciés à bon escient. On peut, dans la vie comme au théâtre, n'être pas matériellement en mesure de bien voir. Au théâtre comme dans la vie, l'attention vient à être distraite, l'observatrice voit une coiffure, l'observateur un minois qui est dessous, et le point important qui est ailleurs, où la réalité indifférente le place, dans la main ou dans un objet alentour, passe, lui, inaperçu. Il faut pour qu'on raisonne « la connaissance des faits de nature », mais l'habitude d'observer n'est pas répandue. Lorsque le film fait un *gros plan*, il consacre un instant l'image, tout son écran et tout son appareil sonore, à un fil qui casse, à la raison pour laquelle il casse, aux conséquences prévisibles de cette cassure. Il s'y arrête, et

l'esprit est forcé de s'arrêter aussi. Quelle meilleure connaissance des faits de nature ? Dans cette décomposition, toutes les jointures de l'idée, tous les « car », tous les « donc », les « parce que », et tous les « par conséquent », cessent d'être des magiciens qui transforment les choses. Ils les expliquent. Ainsi les conjonctions qui sous-entendent toujours une quantité de « c'est-à-dire » où l'on fait fausse route deviennent des images, des images réelles et simples, et prennent la file.

On dirait d'une *méthode globale* appliquée au jugement complexe. N'est-ce point là l'instrument le plus apte à entraîner, développer, et même à faire naître « le sens du fait, comme source, règle, mesure et contrôle de toute connaissance » ? Ecoutez Emile Boutroux, c'est aussi la définition de l'esprit scientifique.

Il reste aux faits de nature, apparents et accusés, d'être retrouvés sans cesse, sous toutes sortes d'aspects. La filmographie ne manque pas de réaliser à leur endroit ces deux conditions de la mémoire : répétition et richesse des liaisons. On voit avec exactitude, saisissant l'apparence et en quelque sorte le concret, la matérialité des choses ; on voit comme il convient, au milieu du mouvement de la vie, et à proprement parler on *comprend*. Dès lors on retient ? La question ici, comme dans la vie, n'est pas tout à fait aussi simple. La mémoire proprement dite, au sens de l'instrument que nous savons utiliser, suppose aussi un art de se rappeler qui n'est pas automatique, ni d'ailleurs polyvalent. La mémorisation de l'appris, comme de l'expérience vécue, obéissent à diverses lois. Celles qui s'appliqueraient à ce troisième registre nous sont encore inconnues. Mais ce que l'on « retient », on le retient cent fois et cent fois différentes, s'emparant à chaque fois d'une parcelle de vérité ; c'est la « mémoire de beaucoup de choses », l'*expérience*, selon Diderot. La puissance du film s'y accroît de toute la faveur dont il jouit. A une place et par des moyens d'exception, il surpasse en *autorité* les autres interprètes patentés du monde, littérature, théâtre, exposition, discours, tout ce qui remplace ordinairement pour l'homme l'obser-

vation de la vie, tout ce qui la traduit et en souligne les aspects. Truquement parfait et infatigable, le film est le drogman idéal de l'observation, car il la *représente* et il la *signifie*.

La camera apporte ainsi l'évidence et la convergence de ses moyens à traduire de chaque événement les deux aspects, dont l'intime mélange constitue notre connaissance : des souvenirs proprement dits, précis et déterminés, et des schèmes de jugement et de vérité que la matière de ces souvenirs engendre. On comprend qu'elle oriente de la sorte le choix des objets qui enrichissent notre bagage, qu'elle le fasse dans un grand désordre et que nous en soyons puissamment troublés. Tantôt ce sont des éléments que nous savons plier et conformer aux exigences de notre petit monde fermé, du microcosme particulier que chacun de nous se trouve être ; c'est la matière de nos témoignages et la coloration de notre croyance. Mais aussi, et le plus souvent, la camera nous propose et à vrai dire elle nous dicte, les lois générales du monde qui nous enferme, les liens qui se peuvent établir toujours entre lui et nous. Elle dénonce le fétichisme, pour ainsi dire, de notre intelligence. Elle enseigne la démarche de nos déductions et de nos inductions, les analogies et les contrastes dont nous pouvons juger, tous les rapports que nous savons établir entre ce qui est visible et ce qui est invisible.

On voit alors se dessiner le passage naturel de la connaissance contenue et offerte par les faits filmiques à l'activité volontaire qui en serait le fruit. L'*intelligence* dont cette activité épouse le sort, se manifeste aussitôt selon les lois ordinaires de notre esprit ; par logification et formulation. Aveugle à tous les objets du monde aussi longtemps qu'ils restent pour elle indéchiffrés, l'intelligence renonce à concevoir des idées parce qu'elle s'exténue à manquer sans cesse le but qu'elle leur propose. C'est toujours, d'ailleurs, faute d'avoir saisi assez de signes clairs impliquant une certaine conception de l'univers et de la manière dont les choses s'y ordonnent entre elles. (Ou bien c'est faute d'avoir entendu clairement de tels signes tenus dans l'abstraction

des mots et de la syntaxe verbale.) Par contre, lorsque notre perpétuelle prospection du réel nous a fait déceler avec évidence un de ces signes, nous possédons une vérité, et « d'une vérité nous allons à l'autre ». « Dès là donc, explique Bèssuet, nous commençons à nous élever au-dessus des dispositions corporelles ; et il faut ici remarquer que dès que dans ce chemin nous avons fait un premier pas, nos progrès n'ont plus de bornes. Car le propre des réflexions c'est de s'élever les unes sur les autres, de sorte qu'on réfléchit sur ses réflexions jusqu'à l'infini. » Dans l'esprit, donc, une puissance bien grande et bien naturelle, qui ne demande pour produire ses effets que l'amorce d'un engrenage. On veut bien tomber dans le piège ; on veut bien mettre des futailles en pile ; mais il faut qu'on engrène. Et voici d'autre part une puissance énorme qui est dans le film et qui ne sait rien faire à chaque instant qu'engrener. Ici, un prodige d'insinuation pour mener à réfléchir ; là, un esprit qui ne désire rien tant que la réflexion. Il ne faudrait plus qu'un tout petit accident pour que se dessine un embryon de *pensée*.

En pratique, sans doute, les choses ne sont pas si simples. « Parce qu'un piano est fait pour qu'on y joue de la musique, il serait fou de croire, dit Alain, que tous ceux qui y poseront les mains joueront bien. » Partant de ce qui frappe les sens, on ne va pas sans désemperer jusqu'au travail secret de l'esprit. Cependant sous nos yeux, ce qui n'est pas encore l'image de la réflexion et de la pensée la laisse déjà pressentir, par certains effets secondaires et de menus miracles. Encouragements à la curiosité instinctive, c'est comme la tentation de réfléchir. Dans sa gauche réplique de la raison, la camera s'oblige et oblige l'esprit à prévoir et à s'appliquer, bon gré mal gré. Devant un acte à venir, elle impose d'analyser et, au besoin, de prophétiser sur des signes peut-être incertains, avec des à peu près de tireuse de cartes ; mais c'est franchir le premier pas. La valeur du reste est liée à la perfection des signes par lesquels on saisira la réalité.

Cette « science » et cette « logique » qui se constituent

en « raison » et en « discours », cela a-t-il le caractère d'un travestissement burlesque ? C'est plutôt un calque. Il n'y a pas de limite inhumaine à ce que le film peut saisir, et à ce qu'il peut refléter ou contenir dans le mouvement, des espaces les plus grandioses comme des moindres détails de la nature, des touches légères comme des masses de la vie collective, du cadre de la vie ou de la vie elle-même. Tout cela, il le perçoit sous un certain angle, s'en détourne après en avoir ou non tiré parti, en garde toujours quelque chose, au moins l'empreinte, ou le rêve, tend ainsi, d'observation en fantaisie ou en syllogisme, enroulant son expérience sur une sorte de bobine, à finir bien ou mal, logiquement. Quelle autre pellicule est donc l'homme, avec son *logos* aux sels d'argent ?

**

Il faut s'assurer maintenant que l'on sait percevoir de vrais rapports, reconnaître les enchaînements familiers et les usages pratiques et ordinaires, les procédés et les méthodes de l'univers. On devra imaginer de vrais signes à travers la multiplicité, la diversité et la précision des modèles. C'est trop peu de rester en correspondance avec les aspects du monde visible — à quoi le film ne court pas le risque d'échapper — et de savoir trouver, pour atteindre le monde du rêve ou de la pensée, des transpositions. Il faut encore arriver à transposer d'un monde à l'autre sans cesser d'apercevoir qu'ils sont distincts. Si « l'art de raisonner se réduit à une langue bien faite », cela doit être encore plus vrai d'un raisonnement dont les signes seraient eux-mêmes l'effet de minutieuses séries de raisonnements antérieurs. La question est de savoir comment cette langue-ci établira ses rapports avec notre langage conventionnel.

Lorsque nous composons en film des signes que nous

régissons imparfaitement, nous nous exprimons plus ou moins bien et nous sommes à peu près compris. Au premier abord, c'est plus qu'il n'en faut pour parler de langage. Si nous sommes souvent mal à l'aise en présence de ce langage sans rênes, puissant mais rebelle, souple mais fuyant, et pour tout dire peu domestique, ne peut-on admettre que nous ne l'avons pas encore dressé correctement ? Pourquoi ne pas recourir aux sortilèges qui ont apprivoisé les mots ?

En vérité, notre esprit répugne à admettre des réalités originales. Nous aimons à faire entrer les choses neuves dans des catégories familières, et à ramener l'inconnu au connu. Mais nous savons aussi être conscients de ce genre d'entorse ; le raisonnement par analogie, délibérément employé, ne manque pas de conquêtes à son actif. Il est facile de prévoir que l'assimilation des faits filmiques à des « mots » et de l'ensemble de ces signes à une conception linguistique de l'expression n'ira pas sans de profonds remaniements d'idées. C'est une raison de plus d'en faire l'examen. Qu'il s'agisse d'une analogie trompeuse, ou partiellement fondée à l'intérieur d'une vérité qui la déborde, ou encore qu'on ne puisse s'y tenir utilement parce que, loin d'être superficielle elle serait au contraire trop attachée au fond insaisissable des choses, cette ressemblance n'en est pas moins un point de vue commode. Et il faut en tout cas venir à bout de cette tentation.

CHAPITRE VIII

LES FORMES DU LANGAGE CONVENTIONNEL

Dès qu'il s'agit de retrouver la trace des disciplines du langage conventionnel dans l'agitation débordante des images filmiques, et surtout si l'on envisage de rechercher quelque moyen de souligner ces disciplines, d'en seconder l'établissement, il faut évidemment admettre, tout d'abord, que la « filmographie » n'a pas encore dépassé une ère d'harmonies imitatives. Nos films d'aujourd'hui seraient de l'âge, pour ainsi dire, des onomatopées visuelles et sonores. Primitives évocations directes, ces signes naïfs seraient appelés à une organisation plus savante, et par conséquent à instituer en eux-mêmes une sorte de conventionalisme. Ils seraient propres à une manière de classification abstraite.

Le filmographe, quant à lui, ne serait pas encore en mesure de concevoir tout à fait dans cette langue embryonnaire. Il serait néanmoins, par hypothèse, celui qui s'ingénie à faire un thème, à concevoir d'abord à travers la parole, mais précisément dans le but de composer ensuite, et comme mot à mot, en images, suivant certaines lois.

On sent bien, aussitôt, monter une foule d'objections qu'il faut essayer d'écarter provisoirement. Il faut, en particulier, faire abstraction du symbolisme extrême et constant de la camera, c'est-à-dire de l'invention et du renouvellement constant de chaque « symbole ». Il faut se

persuader que le symbolisme de la camera n'est peut-être pas irréductible.

Il n'y a, pour l'essentiel, que noir et blanc, lumière et ombre, et suggestion de tout le reste. Ce support, emprunté à l'image des choses concrètes, accepte toujours assez de souvenirs, et d'assez simples, pour se ployer dans le sens de chaque vision intérieure, si pauvre soit-elle, ou si riche. Du lyrisme propre de la camera — « le lyrisme du noir et blanc » disait Focillon — naît ainsi une source de lyrisme selon chacun. De plus, dans certains cas, la signification « littéraire » des images se trouve être extrêmement ténue. 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. Alors l'imagination s'emporte et, du point de vue de la langue, le signe se perd.

Mais le problème du signe, au cinéma, c'est précisément que cette imagination (décevante dans l'homme, « cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours ») ne soit ici en liberté que surveillée, et tenue par la lumière et l'ombre même. Tout l'objet d'une stylisation conventionnelle serait d'imposer à chaque signe une certaine puissance voulue. Ici s'exercerait utilement, à partir d'une connaissance approfondie qu'on en aurait, *l'identité initiale de la vie représentative chez tous les êtres humains*. Il s'agirait de saisir toujours certains aspects *photogéniques* de cette vie : ceux « dont le caractère ou la beauté, selon le Dictionnaire, sont accentués par la photographie ou par le film ». Afin qu'il ne puisse y avoir de chaleur étrangère, d'enthousiasme ou de sécheresse, qu'il n'y ait point de fuite, par où on puisse échapper tout à fait à cette contrainte qui est celle du dessein de l'image et de son symbolisme nécessaire. Bref, de ce que ce langage serait toujours et inéluctablement poétique, on ne saurait conclure a priori qu'il ne sera pas un langage.

Au surplus, comment ne pas admettre, au stade où, par

hypothèse, nous nous trouvons placés, que le film manifeste une « sauvagerie » provisoire ? Dans la richesse des étonnements qui assailliraient un filmographe — et avec quel profit ! — à la lecture de quelques travaux linguistiques, on compterait sans doute le passage suivant de M. Vendryes : « Le paysan illettré qui parle français se trouve à peu près dans la situation d'un sauvage qui n'aurait pour s'emprimer que notre langue. C'est pour sa mentalité un instrument très défectueux. Aussi ne manque-t-il pas de le corriger pour l'accommoder à son usage. Il le détourne de toute fin abstraite pour le ramener au concret, qui seul l'intéresse. Il y introduit par exemple l'onomatopée et l'interjection ; il supplée à l'absence des catégories concrètes par le vocabulaire ; il détruit ce qu'il y a de formel et de logique dans nos phrases en les désarticulant, en les disloquant. »

« Il n'y a pas à s'étonner, poursuit M. Vendryes, que le langage des sauvages abonde en termes concrets dont la variété et la précision nous confondent. C'est le cas de toutes les langues rurales. On l'a constaté en lithuanien, où un conte a été composé d'une succession d'onomatopées. On pourrait le constater dans le patois de nos campagnes. Comparez tel récit composé en un patois rural sincère... (Il) abonde en notions concrètes ; il est décousu, heurté, illogique, très expressif néanmoins. »

Il convient d'entendre, assurément, que le caractère primitif de l'expression filmique ne nous ferait point considérer le film comme représentant « la mentalité du sauvage épanouie dans une langue civilisée ». Nous le verrions plutôt comme une forme de langage non encore évoluée, s'insérant dans une civilisation avancée, et peut-être capable, en conséquence, d'emprunter une voie d'évolution originale. Dans la perspective toute théorique que nous cherchons à développer pour en sonder la validité, nous nous garderions de juger que les particularités de la filmographie sont incompatibles avec les nécessités du langage. Nous attendrions des résultats sensationnels, au contraire, de la greffe de cette jeune pousse sur le tronc d'un arbre

mûr. Nous gardant alors de faire reproche à ce poirier de ne point produire de prunes, nous chercherions à identifier cette écriture suivant sa fantaisie propre. Nous serions prêts à lire le film de l'image à l'idée, de l'image au signe, du précis au symbole, du continu au divisé, ou d'on ne sait quelle autre manière, comme on apprend qu'il faut lire le chinois de haut en bas ou le turc de droite à gauche.

**

On ferait donc apparaître, en premier lieu, à travers le système des images filmiques la généralité ou plutôt l'universalité dans l'espèce humaine de certains procédés, de certaines techniques. (« Le langage est un, précise H. Delacroix, et il n'y a qu'une langue humaine. Sous les procédés à elle propres que chaque langue met en jeu se retrouve un fonds commun de conditions et de méthodes qui répondent à la constitution de l'esprit humain. La diversité linguistique brode sur ce canevas commun. ») Puis, et par conséquent, la filmographie offrirait à l'examen certaines espèces de répétitions. Elle serait une langue dans la mesure où elle aurait ses répétitions à elle. Enfin, ces répétitions mêmes, on renoncerait à considérer qu'elles nous sont valablement connues dès à présent par l'usage que nous en faisons au hasard ; on prétendrait les rechercher méthodiquement afin de les définir et de les classer sous de certains chefs.

Dans le fait, il ne serait pas impossible de découvrir une sélection naturelle des moyens et des procédés d'expression filmique. Cette sélection résulte simplement du besoin de se faire entendre, et de la vertu, pour y parvenir, des signes ou tournures d'ordre « convenu ». L'adoption, d'emblée ou progressive, des façons commodes ou convenables d'exprimer les choses se perçoit vite dans l'usage. Elle impose à tel ou tel genre de signe des acceptions plus ou moins

précises. Aussi bien qu'à chaque signe pris en soi, cette détermination s'applique à l'emploi et à la synthèse des signes. En un mot, les *trouvailles* du film correspondraient aux trouvailles de chaque langue, ou de la rhétorique de toutes les langues. Une métaphore qui fait fortune n'est-elle pas un bon exemple d'une institution de même espèce ? Ce qu'on appelle trouvaille, qui n'est jamais que la découverte ou le choix d'un « signe » filmique particulièrement approprié à son objet, engendre l'imitation contagieuse. Le signe s'établit dans son rôle, tombe dans le convenu, insensiblement s'il a une valeur assez générale, pesamment si c'est un poncif.

Effort de construction, minuscule création, invention pittoresque, plan, cadrage nouveau, montage singulier, mise en valeur inattendue, évocation inaccoutumée, chacune de ces innovations, voulue ou involontaire, anonyme ou signée, dès qu'elle constitue un bonheur d'expression tend à être imitée, puis perfectionnée et stylisée de proche en proche. La trouvaille, répétée généralement telle quelle dans le langage ordinaire, s'y stabilise presque immédiatement et s'institue dans sa forme. Dans le film, où l'exacte répétition est aussi impossible que vaine, la contagion se fait par à peu près, par similitude d'inspiration, ce qui ne laisse pas de favoriser l'enrichissement et le perfectionnement des signes. Les retouches, qui accompagnent chaque redite, ressemblent aussi à des *flexions*. La technique qui est mémoire — et qui est ici, souvent, mémoire des bonheurs d'autrui — ne peut aller sans analyse plus ou moins consciente du procédé ; et donc elle explique en même temps qu'elle vulgarise. La maladresse même y contribue. Tout cela, qui assouplit l'usage, à moins qu'il ne le complique, n'en finit pas moins par grossir considérablement le vivant et tacite « dictionnaire » des images. En définitive, la turbulence des faits filmiques, faite d'un jaillissement inépuisable de nouveauté emprunté directement au jaillissement du réel, accepterait néanmoins assez de tempéraments et d'organisation, assez de *formes*, pour permettre, à son égard, une attitude méthodologique.

Il ne suffirait pas, cela va de soi, que cette *morphologie* se bornât à certains tours à succès, non plus qu'aux subtilités occasionnelles ou aux caprices de la chimie ou de la mécanique. Ce que le film montre de plus clair, pour le moment présent, c'est dans la sarabande des images, d'heureuses transpositions visuelles. Parfois, la richesse naturelle du jeu de la vision et de la lumière répand un air de réussite. Parfois aussi, une véritable intuition, ou encore une technique rouée des « correspondances », touchent au signe véritable. Nouvelle course des images. Nouvelle trouvaille. A tout prendre, ces naïvetés savantes pourraient n'avoir guère plus de prix que celles qui frappent chez les enfants, dont la poursuite mentale incessante rencontre aussi le bonheur, quelquefois conscient, d'un mot pittoresque ou d'une idée. S'il arrive dans le film que des intentions bien nettes apparaissent avec évidence, qu'elles fassent figure de dominantes, si on les tisse un moment sur la trame soutenue des associations d'idées, tout cela, pourtant, demeure pensée fugitive, discontinue, plus soumise à l'influence des circonstances qu'à l'empire de la volonté. Pensée confuse et syncrétique, lente et comme répandue, toujours exposée à se perdre dans la matière des images. C'est encore peu de chose, pour cette écriture, qu'un recours adroit à quelques habitudes simples du lecteur, afin de limiter sa déroute, par des méthodes d'abécédaire. Il serait bien différent de chercher à contenir dans des signes disciplinés, topiques à chaque instant, comme l'esprit idéalement le requiert, ce qu'il convient à chaque instant de dire. Et d'abord, par dessus les *faits uniques*, pour leur imposer des causes fonctionnelles, pour contenir le symbolisme des images dans un tracé significatif qui leur soit commun, pour enfermer avec assez de rigueur une certaine liberté accordée par avance à l'esprit de ceux qui perçoivent les signes, s'établiraient les cadres grammaticaux. Ce qui revient à dire que dans ce langage la sémantique serait commandée par la grammaire.

*
**

Acceptons ce principe. Si loin que nous soyons, dans le film, de la décence et de la servitude en vigueur au royaume des mots, la filmographie n'en comporterait pas moins « une manière d'écrire les signes correctement selon l'usage établi » et « une manière de joindre ensemble les éléments d'une *phrase* et les *phrases* entre elles ». Forme d'orthographe et de syntaxe, à en croire la convenance des formules.

Il existe, en effet, bien au delà des règles simplistes de la photographie, à côté d'un art savant de la *prise de vue*, une astreinte naturelle des images correctes. Les images d'un film, si rapides et si nombreuses, si diverses dans leur complexité, n'en ont pas moins été conçues et choisies pour ce qui devrait en être le contenu essentiel, puis remplies, décorées, éclairées, intérieurement animées. A vrai dire, des esprits et des regards très divers se sont penchés sur les moments et sur les aspects de cette élaboration. (C'est un résultat remarquable de l'incertitude secrète des créateurs, ou bien de la fragile rigueur des nécessités d'expression, que ces conférences autour de l'image.) Il a fallu recourir à des spécialistes particuliers, à des conseillers techniques, au bâtiment aussi bien qu'à la science. A force de cordonniers, le peintre finit par trouver sa voie ; et l'accord de tant de jugements ne peut s'établir, au bout du compte, que dans la sphère du bon sens. (Outre qu'il est difficile dans bien des cas, même au premier venu, d'assembler les morceaux d'un tout autrement que n'eussent fait Descartes et Archimède.)

Mais plus encore que cette exigence interne, la nécessité d'un enchaînement primaire intelligible s'impose dans le jeu des images. C'est alors l'obligation pour chaque image, avant toute autre recherche, de se prêter par sa nature à cet ordre et à cette intelligibilité, d'y être comme il faut, d'y subir à propos les contraintes prévues d'un plan ou d'un angle exact. Il s'établit une hiérarchie de ces exigences.

Des images, une séquence, prennent tout naturellement un certain sens complémentaire. Elles tendent à s'accorder, suivant un caractère technique préférentiel, avec les éléments auxquels elles se rapportent ou qu'elles expliquent. Ce fait filmique devient adjectif ; il est proprement qualificatif, déterminant. Ainsi distingue-t-on, dans les écoles, l'orthographe première ou d'usage, qui enseigne la manière d'écrire les mots, et l'orthographe de règle, qui enseigne la manière d'écrire les mots suivant leur rôle dans la phrase.

Ce ne serait pas assez, maintenant, d'avoir des faits filmiques faisant figure d'idées. Il faut encore savoir former de plusieurs idées, ou de plusieurs faits filmiques, « un tout, dont nous saisissons à la fois les détails et l'ensemble et dont rien ne nous échappe ». C'est l'objet de la syntaxe : arrangement des mots, construction des propositions, rapport logique des phrases entre elles, « lois générales et particulières qu'on doit observer pour rendre son langage et son style corrects, purs et élégants ». Dans cette partie de la grammaire, le *réalisateur* devrait volontiers reconnaître son talent (mais il ne faut pas manquer d'observer qu'en même temps, et pour les mêmes raisons, le *monteur* y retrouverait le sien, et l'*opérateur* (de prise de vues), et quelques autres *artisans* des images de narration et de dissertation). Le *décorateur* ou l'*assistant de plateau* (que l'on charge de veiller aux détails de la mise en scène et aux mouvements secondaires), ou l'*accessoiriste*, par exemple, pourraient songer, en faisant leur tâche toujours délicate, parfois indécise, que le langage a su codifier ce qui s'appelle la « syntaxe intérieure », laquelle, « par transformation, fusion et agglutination », s'exerce dans le corps des mots. Ainsi viendrait-on à s'étonner que les auteurs et les auxiliaires du film, le scénariste, le découpeur, aussi bien que le *mixeur* ou le paysagiste, l'acteur et le spectateur, ne lisent point en tête de leurs manuels — lesquels, il est vrai, n'existent pas — cet enseignement liminaire : « Ce qui fait en chaque langue que les mots excitent le sens que l'on veut faire naître dans l'esprit de ceux qui savent la langue, c'est ce qu'on appelle syntaxe ».

Encore une fois, nous travaillons ici sur le papier qui souffre tout. Peut-être la matière filmique, comme notre propre sensibilité, ne sera-t-elle pas si vite, ni si facilement découpée. Ce serait, bien entendu, infléchir les faits que d'accorder à tout ce formulaire transparent, suggestif, autre chose, à première vue, qu'une valeur de prisme. On pourrait tenir pour acquis, dès à présent, à partir du *logomorphisme* naturel du film, que la technique du langage conventionnel est, au moins, une construction artificielle et utile, à jeter par dessus le mouvant du complexe filmique. Mais ce qu'il faut retenir bien davantage, semble-t-il, de ces observations, c'est la manière dont une certaine finalité se met d'elle-même, comme fatalement, à diriger la méthode. Il ne paraît pas que l'on doive, partant du désordre contingent de ce langage, en découvrir les éléments nécessaires, pour en dégager ensuite la logique. A rebours, depuis une logique primordiale aux moyens, très en avance sur eux, on paraît conduit à informer les nécessités pour les imposer aux contingences. De même que la grammaire veut ici régir la sémantique, la dialectique y veut dicter ses règles à la grammaire.

**

Cette « science du signe et de la chose signifiée » qui se nomme Dialectique traite du discours considéré comme émission de la pensée. Elle analyse, ordinairement, les éléments de la grammaire et de la langue. « Elle use de la logique et de la grammaire pour faire ressortir l'évidence des vérités et la fausseté des erreurs ». Elle est enfin « l'art de raisonner méthodiquement et avec justesse ». D'abord intérieure, technique et pierre de touche au service de celui qui parle, elle s'élève ensuite et s'extériorise, suivant et renforçant le linéament de la pensée qu'elle a construite. Disposant à la fois, pour changer l'idée de celui qui écoute, des secrets du dictionnaire et de l'évidence des choses réelles, de la subtilité du lieu commun et de la naïveté du

bon sens, elle est l'instrument du choix, de l'ordre redoutable et de l'assemblage.

La Dialectique ? C'est l'argumentation qu'invente Zénon d'Elée pour y formuler la doctrine des idées et de l'immobilité par opposition à la doctrine de l'expérience sensible et du mouvement. C'est pour Platon la méthode de généralisation par laquelle il s'élève de la perception des objets sensibles et individuels (éloquence insidieuse des mots !) à la conception idéale de l'Être. Avant de devenir la dialectique au sens étendu d'Aristote et de s'appliquer tantôt à la matière des Topiques, tantôt à la science des principes sur lesquels repose la démonstration. Qu'était-ce, au demeurant, que les Topiques ? Des traités sur les lieux communs (topoï) d'où l'on tire des arguments, sur l'art de trouver des arguments, et sur la place qu'il faut assigner aux mots et aux phrases, car on distingue la topique grammaticale.

Il paraît bien naturel d'attendre du filmographe qu'il soit d'abord dialecticien. Le film à lui seul y suffit. Il ne sait rien faire d'autre que séparer puis enchaîner les faits, les signes et ses propres raisons. Il est, comme par essence, instrument du « trait dialecticien », de « l'usage, comme dit Montaigne, des propositions divisées et conjointes ». Tout y peut être disposé pour accueillir le vrai, pour l'aplanir avec méthode et l'articuler avec justesse. Toutefois, on ne peut ignorer le tempérament du film, et que la froideur lui est inconnue. Il veut exposer les *Eléments* d'Euclide et la quadrature du cercle, la cause du Parthénon ou d'une héroïne romanesque, avec les mêmes traits fulgurants, la même séduction suspecte. Mais « le jeune homme, dit aussi Platon, qui se sert pour la première fois de cette méthode (la Dialectique) est transporté de joie jusqu'à l'enthousiasme. Il n'est point de sujet qu'il ne remue... il ne fait quartier ni à son père, ni à sa mère, ni à aucun de ceux qui l'écoutent : il attaque non seulement les hommes, mais en quelque sorte tous les êtres, et je répons qu'il n'épargnerait aucun barbare, s'il pouvait se procurer un truchement ».

Et l'on voit ici que la dialectique ne commande pas mais

qu'elle obéit à son tour, qu'on ne saurait commencer par elle et par ses lois à définir les procédés de la filmographie. En dernière analyse, le film ne serait pas une façon vide dont on fixera librement l'usage. Le fait filmique ne peut se présenter à nous « comme un chiffre errant dans l'espace à la recherche d'un nombre ». Sa finalité, c'est l'éloquence. De nos disciplines traditionnelles, celle qui sera susceptible de s'appliquer le plus directement, et primitivement en quelque sorte, à la technique du cinéma, ce devrait être la rhétorique. Le sens qui nous ferait toucher en plein la réalité du film pour concevoir ensuite un passage du plus complexe et du plus réel au plus simple et au plus abstrait, du plus logique au plus expédient, c'est cette faculté, que nous partageons avec nos images artificielles, « de découvrir tous les moyens possibles de persuader sur quelque point que ce soit » : la rhétorique définie par Aristote.

**

« L'éloquence est un art de dire les choses de telle façon, 1°) que ceux à qui l'on parle puissent les entendre sans peine et avec plaisir ; 2°) qu'ils s'y sentent intéressés, en sorte que l'amour-propre les porte plus volontiers à y faire réflexion ; elle consiste donc dans une correspondance qu'on tâche d'établir entre l'esprit et le cœur de ceux à qui l'on parle d'un côté, et de l'autre les pensées et les expressions dont on se sert. » On ne saurait définir l'art de la camera avec plus d'éloquence que Pascal. S'agit-il d'instruire, de peindre et de toucher, c'est suivant Fénelon, à quoi se réduit l'éloquence. S'il s'agit de se rendre « maître du cœur et de l'esprit des autres » (et le film y revient en tout cas) c'est encore l'éloquence, selon La Bruyère.

Que la filmographie soit, si l'on peut dire, naturellement « oratoire », il suffit pour en avoir la certitude de suivre cette camera enthousiaste qui s'étend à tout propos et qui

déborde constamment son guide. Ici, pour le brillant d'une image, elle bâtit un raisonnement, le réforme et le recommence. Ailleurs, elle s'échauffe pour une « formule », entraîne l'esprit, improvise, se convainc tout en allant, invente en pleine marche, et finit par devenir prisonnière de ce qu'elle avance. Elle offre à chaque pas la tentation de l'emphase. D'un reflet, qui paraît jailli tout seul, il lui arrive de donner au ton de l'enflure ou de l'ambition aux idées. Elle peut transformer, de son propre chef, sans que cela rime à rien, les portraits en dithyrambes et les descriptions en panégyriques. Elle a le don. Nul, enfin, mieux que la camera ne dispose de la mimique et de l'action, c'est-à-dire — suivant l'usage antique de l'éloquence populaire, celle de Démosthène — de cette éloquence extérieure qui tient au visage et au geste, à la preuve que l'on brandit ou que l'on agite, au témoignage des choses matérielles, à tout ce qui se voit tout à coup et qui recèle tant de puissance.

A la vérité, le film, dans le mouvement présent, paraît distinguer mal l'inspiration qui soutient l'éloquence de la verve qui en est indigne. Mais il ne lui manque, pour atteindre à la véritable éloquence, que cette culture de l'esprit qu'elle suppose et qui doit s'ajouter à l'exercice du génie. Il lui manque l'art, c'est-à-dire « la réflexion et la méthode appelée au secours des dons naturels », les préceptes de la rhétorique. Que celle-ci soit « piperesse et mensongère » comme veut Montaigne, ou simple « ouvrière de persuasion » comme dit Socrate, elle est en tout cas le développement méthodique d'une faculté universelle. On doit y attendre une admirable convenance à un instrument universel tout rempli de cette faculté et de sa méthode.

Quoi de plus séduisant, en effet, dans la rhétorique, que ses divisions persuasives : Invention, Disposition, Elocution ? Dans l'Invention, ses éléments principaux nous conviennent à merveille : les Preuves, les Mœurs, les Passions. « La rhétorique ancienne faisait de la philosophie la condition première de l'éloquence... Pour parler aux intérêts et aux passions, pour instruire et convaincre par la vérité unie à l'agrément, il faut connaître l'humeur, les

caractères et les sentiments humains. » Tout se réduit, selon Platon, à bien savoir ce qu'il faut persuader et à bien connaître les passions des hommes et les moyens dont on dispose pour les émouvoir : philosophie (nous dirions aujourd'hui psychologie) et rhétorique proprement dite.

Qu'est-ce donc, fondamentalement, que la rhétorique ? « Ses préceptes, disent les Traités, fondés sur les principes du bon sens et de la droite raison, ne sont autre chose que des observations judicieuses, faites par d'habiles gens sur les discours des meilleurs orateurs, qu'on a ensuite rédigées par ordre et réunies sous de certains chefs ; ce qui a donné lieu de dire que l'éloquence n'était pas née de l'art, mais que l'art était né de l'éloquence. »



Tout près du but, le chemin où nous suivions complaisamment les vieilles formules familières semble s'achever dans une impasse. En nous renvoyant à l'emploi efficace de la parole et à l'observation judicieuse des meilleurs effets de cet emploi, la rhétorique s'enferme, avec une évidence péremptoire, dans un cercle technique où nos images et nos *moyens* sont étrangers.

Doit-on conclure à la vanité du parallèle entre deux « langages » aux éléments dissemblables et pouvait-on s'en dispenser ? Il était intéressant d'évoquer ou de suggérer des nuances propres à l'expression filmique. Il n'était pas inutile d'inviter à cette revue des curiosités moins averties que celle des philosophes et des grammairiens. Mais surtout il y avait lieu d'observer comment les notions de sémantique et de grammaire, 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 les problèmes et non à les résoudre. Outre que cette similitude interrogative présente un simple intérêt pratique, comme

chacun pouvait le soupçonner, il ne sera pas indifférent de remonter, le moment venu, de cette ressemblance soutenue à un parallélisme de destinées qui touche aux problèmes fondamentaux et aux lois de notre entendement.

La rhétorique, en définitive, nous enseigne que, s'étant constituée à partir des *mots*, et pour ainsi dire à leur ombre, son extrême origine appartenait déjà au *muttum* initial, lequel, comme son nom l'indique, n'était après tout qu'un grognement. La rhétorique a donc deux raisons principales pour nous refuser le secours des vieilles cartes et nous inviter à frayer notre voie par des chemins nouveaux : le fait, d'abord, que l'image et le mot sont incommensurables directement ; ensuite, les conditions de notre itinéraire, où notre but, ni notre démarche, ne se font aussi simplement que pour une mentalité primitive. Nous savons toucher aux points culminants de l'éloquence verbale, et ce doit être là notre point de départ pour dépasser cette éloquence, en étendue et en intensité, au moyen de signes nouveaux ; mais ces signes, d'abord, nous déconcertent. L'homme est toujours le même, les facultés et les ressorts de son âme n'ont pas changé, les notions de Preuves, de Mœurs et de Passions conservent leur valeur, mais les *moyens* doivent être reconsidérés depuis leurs éléments, à partir de l'unité organique : *image et plan*.

Nous avons commencé par agir. Devant des résultats manifestement ingénieux — pleins d'esprit d'invention — mais inconstants, nous désirons, comme il est normal, savoir tracer des règles qui nous permettraient d'exécuter à notre gré des ouvrages uniquement remplis de résultats semblables. Bien plus, nous souhaitons, l'expérience et l'analyse nous servant de guides, utiliser de tels résultats à des fins déterminées par nous, obtenir des effets où la satisfaction l'emporterait sur la surprise, pour notre égal plaisir, mais pour une valeur bien accrue. Avant de porter notre réflexion sur nous-mêmes et sur notre action, il est clair que nous devons examiner avec soin l'objet de notre éventuelle intervention tel qu'il nous est offert en quelque sorte par la nature.

CHAPITRE IX

LE DISCOURS FILMIQUE

Renonçons au talent de *parler*, « de trouver pour chaque pensée, pour chaque *notion de l'intelligence*, un signe qui lui soit propre ». Cette définition qui s'applique naturellement au mot parce qu'elle a été faite pour lui, convient à des signes recensés, dont le nombre limité, la nature méthodique pliée à l'alphabet, s'inscrivent dans nos dictionnaires « avec leur explication ». Elle suppose des signes et des idées capables de léthargie, capables, si l'on peut ainsi dire, d'exister en dehors de leur « être ». Chose modeste et soumise, gratifié comme Cendrillon, aux jours de poésie, d'un carrosse à six chevaux et de parures éclatantes, le mot est au surplus un être discipliné, outil, signe d'abord des symbolismes utilitaires, intendant quelquefois de la pensée, mais plus souvent maîtresse-servante de la routine mentale.

Il en va autrement de l'image, qui n'existe que dans l'instant où l'œil la saisit. Elle est éphémère et tyrannique, ardente et innombrable. Ce calque de la vie est à la poursuite sans fin de son modèle. L'observateur le plus attentif la saisit au vol et toujours un peu au hasard, dans la fuite indéfinie des attitudes humaines, au milieu du tohu-bohu de la nature. Elle passe, création perpétuelle, à moitié spontanée. Ici, quelles règles grammaticales ? Quelle propriété d'expression ? Quelles sortes d'images seraient signes de mots ou d'idées particulières ? Quelles notions — c'est-à-dire préalables — de l'intelligence ? Sans doute peut-on

ressentir, ça et là, le climat du récit familier, du morceau oratoire, du développement didactique, du « discours » ; la filmographie se prête, de toute évidence, à ces pastiches. Mais le ton, ici, appartient à l'exprimé autant qu'à l'expression. Ces images ne disent pas la pensée mais la matière de la pensée. Elles ne traduisent pas, elles sont. Elles ne disent pas, elles créent. A faire remonter ainsi le *discours* à sa source, à sa première étymologie — il s'agit de la vérité primitive : *etumos*, vrai, *logos*, discours — on retrouve la parabole, dont le nom de parole est venu.

L'image filmique, comme la parabole, n'est pas seulement ni d'abord un langage. Elle ne s'adresse pas seulement ni directement à l'intelligence, ni à la sensibilité à travers l'intelligence. Elle est bien, par quelque côté, dans sa communication directe et subtile, la sœur post-platonicienne du mythe et son héritière. Il est manifeste qu'on y trouve cette signification des idées, qui se fait par allégories, par hyperboles, ou de toute autre manière, « sous une forme volontairement poétique et quasi-religieuse, où l'imagination se donne carrière et mêle ses fantaisies aux vérités sous-jacentes ». La parabole est œuvre d'art. Mais cela ne fait que constituer le problème.

« L'objet de l'art, selon Bergson, est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. » Lorsque le cinéma atteint cet objet, il le fait, cela est bien entendu, avec une efficacité si violente qu'aucun « art » ne peut lui être comparé sur ce point. Les conséquences de cette action, sa particularité surtout telle qu'elle résulte des caractères spécifiques du fait filmique, exigeront un examen minutieux, mais sa réussite n'est pas en question. Sur le plan de son *unité* fondamentale, le fait filmique est moyen d'art pur.

Cette fiction parvient à entraîner dans son mouvement, à l'égal de la musique, avec tout le dynamisme de la pensée qu'elle engrène sans cesse, notre assentiment total, et pour

ainsi dire organique. La fascination de l'image agit profondément sur les mécanismes obscurs de la *sympathie*. Le fait filmique est certes plus complexe qu'aucun autre moyen d'atteindre le sentiment de plain-pied. Il combine l'art de modeler des « figures » et celui de les dérouler à la fois dans l'espace et dans le temps, la plastique et le mouvement. Toutefois, les éléments de cet art d'abord visuel, tantôt simultanés, tantôt consécutifs, apparentés au dessin, à la statuaire et à l'architecture aussi bien qu'au ballet et à toutes les harmonies du geste, s'adressent à la sensibilité par ce qu'ils ont d'extérieur et de formel et veulent charmer directement. On conçoit que chaque figure, constituant une réalité toute puissante, y est indivisible et totalement actuelle. Elle enferme tout son passé et tout son avenir et présente en un instant, c'est-à-dire comme immobile, une proposition. Avant d'être cadence, le fait filmique est structure.

Mais il n'arrive pratiquement jamais que le fait filmique s'enferme dans sa propre unité. Au contraire, nous le connaissons toujours dans un enchaînement dans lequel il s'insère et auquel il se plie. Enchaînement arbitraire, mais cohérent; construit bien que discontinu. Dans cette hypnose morcelée, où les sympathies se coupent et s'entrechoquent, et s'entremêlent les paraboles, à chaque détente du sentiment brisé se fait un arbitrage de l'intelligence. Dans ces entractes minuscules, où il ne reste de la contemplation esthétique qu'un bruissement d'interférences, le jugement revient à soi. Il rétablit à l'instant même « la guerre universelle des êtres et des choses ». Dès que la réalité s'arrête de chanter, l'homme parle. C'est-à-dire qu'il réduit l'évidence à sa vérité. Ainsi le mythe devient dogme. La rêverie devient raison. L'argument apparaît, sommaire par définition. Comme parabole devient parole, sentir devient sentence, opinion. L'émotion se termine comme finit un procès, par notification. Le tout est qu'elle se termine. Ainsi se fait la signification filmique.

Si tenu que soit ce résultat ou ce résidu de chaque fait filmique — et il peut l'être, en soi, extrêmement — il

suffit néanmoins à la contamination du film par le discours. Reposant le problème de notre sentiment et de nos idées, de nos *réactions* et de *notre* réaction, nous devons reconsidérer les deux aspects de la communication : réalité, symbolisme et signes d'une part, nécessités de notre esprit et lois de notre entendement d'autre part. Comment se présentent ici les causes de la signification et leur effet ?

* *

L'effet de la signification consiste à rendre semblables, sur un point donné, l'esprit de celui qui l'exprime et l'esprit de celui qui la reçoit. D'un côté s'exerce l'effort de communication : à partir d'un contenu psychique très complexe, d'une attitude et d'un mouvement de la pensée qui comporte des images concrètes individuelles et des tendances, il y a la volonté de s'exprimer et une certaine technique des procédés d'expression. De l'autre côté, la compréhension est le fait de substituer à une série de sensations hétérogènes l'ordre qui les rassemble et qui les définit les unes par rapport aux autres. Ce sont deux façons de construire une forme, un *sens*, en ordonnant des représentations qui ont elles-mêmes un sens. De ces deux façons, la première parvient en général à diriger la seconde. Mais il est facile de voir qu'au cinéma c'est cette direction plus ou moins ferme, ce *propos* plus ou moins précis, qu'il faut considérer comme un excipient, alors que la véritable puissance se tient à la réalité même des images de nature concrète que nous percevons.

Car le symbolisme du film est en quelque sorte à rebours. Les symboles s'y montrent d'abord comme des réalités ; il n'est pas question, par conséquent, d'en user suivant la définition du symbole, *sans songer expressément à ce qu'ils*

représentent. Par contre, la présentation de ces réalités, leur organisation, est de nature symbolique. On y découvre des rapports établis qui « représentent » des formes du langage ou du discours, symboliquement, sans qu'il y ait à songer expressément aux termes qui sauraient les exprimer : les « donc », les « c'est pourquoi », les « cependant », etc... Le jeu d'une certaine cohésion tend à imposer une certaine cohérence. La stylisation, la convention proposée, l'*intention* du système détermine à la fois un appauvrissement intrinsèque (le système n'est plus libre de signifier tout ou n'importe quoi de ce qu'il contient), et un enrichissement de relations (la valeur communicative est accrue, l'intelligence dirigée en va plus directement et plus précisément) ; mais il reste un mélange constant d'hostilité et d'échange entre le commandement de cette orientation « stylistique » et l'indépendance du concret.

Certes, le fait filmique, isolant des aspects tranchés du monde, leur confère aussitôt, par architecture, une portée confuse et indirecte de synecdoque, de métonymie, de catachrèse, ou de quelque autre figure concrète de rhétorique. Tout se passe comme si le fait filmique s'adressait au « sentiment, en réalité plus ou moins conscient, que possèdent les individus de la signification d'un mot ou d'une expression », et qui pour la langue verbale s'appelle *conscience sémantique*. Nous connaissons bien ce sentiment sous sa forme ordinaire, qui est l'intelligence pure et simple, presque grossière, d'une langue donnée. Mais nous savons aussi que sa véritable essence suppose un prolongement plus subtil : c'est la richesse nuancée et la délicatesse des suggestions, des « valeurs », qui assaillent la conscience de ceux qui ont ce qu'on appelle, justement, le sentiment de la langue. Ainsi, dans la *réalité* du mot, qui offre à l'esprit toute son *épaisseur sémantique*, le retentissement initial du signe s'oppose assez bien à l'idée, c'est-à-dire à l'*acception* finale, qui fait la vérité du mot dans un emploi précis. Abrégé opportun, judicieux ou pratique, plus ou moins délibéré, qui marque de la sorte le passage de la signification totale et pour ainsi dire concrète d'un

signe à son utilisation (utiliser : tirer parti de). Cette définition implicite, qui soutient la clarté et qui fait la logique, c'est le passage du vagabondage et du scepticisme des choses à la lucidité des idées, le chemin qui conduit du réel et de la pensée syncrétique, d'abord à l'intelligence et à la convenance, à la raison, puis au langage.

De ce point de vue, le mécanisme symbolique des mots et celui des images seraient parfaitement homologues. L'Elstir de Marcel Proust, parce qu'il peint, reproche en somme à Dieu le Père de ne pas être le Dieu exclusif des peintres. « Si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. » En quoi Elstir, au surplus, quand il débaptise les choses, méconnaît la vertu d'un nom pour reconnaître celle d'un autre nom. Il éprouve qu'à changer un nom, on provoque la chose nouvelle. Il avoue, sans y penser, que si Dieu le Père manipule suivant les peintres, il doit parler selon les poètes. Le lyrisme par extension, à partir du signe verbal, est un symbolisme indigent. Le mot, en poésie, veut être *aussi* une réalité objective, pareil en cela à l'image filmique qui, naturellement, y atteint d'emblée. De cette réalité, l'un et l'autre signe comporte — chacun à sa manière, mais l'un et l'autre de manière inéluctable à qui peut l'entendre — en un seul son, en une sensation d'abord entière, toutes les harmoniques, qui sont, à l'esprit de l'homme, des significations.

La coïncidence esthétique entre l'esprit et son objet, quel que soit le procédé qui fait atteindre l'esprit, repose sur le microcosme du symbole. Chaque *image* retentit à l'instant comme la note fondamentale, l'ut de trente-deux vibrations, la *basse* évoquée par Schopenhauer, « sur quoi tout repose, de quoi tout sort et se développe ». La pensée est alors une sorte de mouvement qui se fait d'abord à l'intérieur de la signification, agitant le clair et l'ombre de la conscience

pour la constituer, si l'on peut ainsi parler, en conscience sémantique. La signification humaine des choses se transforme en signification des choses humaines : l'harmonie se fixe en mélodie, ou la liberté en volonté, selon les deux cas extrêmes de l'art et de l'intelligence. Le passage d'une « complexité implicite et confuse » à une « complexité explicite et distincte », du donné au construit, change finalement les *objets* en *aspects*, en choses, c'est-à-dire en supports de vocables, c'est-à-dire en idées.

Ainsi dans la mesure où le symbolisme complexe qui constitue le fait filmique enferme une quelconque valeur de *terme* c'est d'abord parce que la continuité du film cherche, en disposant des séries de faits, à les associer, à les développer dans un certain ordre, à en préparer puis à en renforcer certains traits, en un mot à les employer. Il s'adresse de la sorte à la *compréhension subjective*, c'est-à-dire à « l'ensemble de caractères qu'évoque dans un esprit déterminé, ou chez la plupart des membres d'un groupe, l'emploi d'un (signe) donné ». Dans cet état où l'image cesse de se mouvoir librement en soi-même, elle devient *aussi* un signe extérieur, comparable par des sortes d'échos au mot pris pour symbole et, plus proprement encore, à l'image poétique, à la fois absolue et enchaînée. Pour définir, en théorie, l'art du film, il ne faudrait rien changer, sinon de quoi en renforcer singulièrement les termes, à la définition de Hegel : « Comme la musique, (la poésie) renferme la *perception immédiate* de l'âme par elle-même qui manque à l'architecture, à la sculpture et à 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 déterminé des images de la sculpture et de la peinture. Enfin, plus qu'aucun autre art, (elle) est capable d'exposer un événement dans toutes ses parties, la succession des pensées et des mouvements de l'âme, le développement et le conflit des passions et le cours entier d'une action. » (C'est de quoi Hegel tire argument — il faut le noter au passage — pour placer la poésie au sommet de la hiérarchie des arts.)

En somme, toute filmographie, symbolique et esthétique

par nature profonde, témoigne un *logomorphisme* qui n'est ni moins profond, ni moins essentiel. Lorsque le film transmet des idées, ou lorsqu'il semble les « communiquer », c'est en les faisant *connaître* bien plus que reconnaître, former et non pas *comprendre*. La signification filmique se propose comme une « communion » ; elle implique, à la base, la liberté et l'universalité que comporte la contemplation. Chaque signification filmique est œuvre d'art au double titre de la plastique et du mouvement, et, dans le mouvement, suivant à la fois des formes de l'art musical et celles de l'art dramatique. Cependant, lorsque ces significations associées se modifient en partie et s'altèrent mutuellement, une manière de principe de compensation les détermine et tend à leur imposer une compréhension dominante. Dans cet équilibre apparent, il nous reste à observer, toutefois, que *l'objet de l'art* cinématographique comporte un grave aléa. Que nous ne puissions éviter, sous certaines conditions, de sympathiser avec des sentiments exprimés par le film, que nous soyons amenés, lorsque les conditions sont remplies, à un état de docilité parfaite, cela est certain. Tous ceux qui vont au cinéma sans quitter violemment la salle au cours du spectacle, quelles que soient par ailleurs les satisfactions critiques qu'ils se donnent et l'expression de leurs dépit, peuvent s'assurer qu'ils sont témoins de cet endormissement des puissances actives ou résistantes de leur personnalité. Que dès lors nous réalisions, ça et là, *les idées suggérées*, et que cette suggestion soit, en pareil cas, à peu près sans réserve, chacun n'est pas loin de l'admettre. Mais qui donc s'exprime et qui suggère ? Il serait absurde de concevoir *l'esprit* du film, *l'effort de communication* de son appareil comme une *volonté* de cette mécanique. On fait appel à *l'artiste*, à sa liberté d'expression et à sa responsabilité. Est-ce bien de son art qu'il s'agit et dans le sens où il l'entend ? Jusqu'où le maître de ballet des images et du jeu est-il capable de commander à l'entendement du discours, d'en dominer à la fois l'éloquence et la « logique » — et sinon, où est ici le rhéteur ? D'où viennent, et comment se forment ces idées ? Ne doit-on pas se demander comment la communi-

cation filmique, comment sa nature, ses moyens, ses rapports avec l'entendement, peuvent s'accommoder ou non de la notion même de discours au sens d'un propos contrôlé, conscient et voulu, et, justement, maîtrisé ?



Il s'agit, en effet, de techniques et de procédés dont la fonction est de produire et d'organiser des idées et des sentiments, et de les faire vivre par l'expression. Toute réalité filmique se trouve normalement élaborée et présentée en fonction d'une signification, et donc « veut dire » quelque chose. D'autre part, il est incontestable que cette signification donne au spectateur un *sentiment de comprendre*. Mais il suffit de ces observations pleines d'évidence pour se trouver d'emblée au cœur d'une équivoque. Celle-ci naît de l'ambivalence du sentiment de comprendre dont le principe est identique pour la réalité directement perçue et pour une signification indirectement exprimée. L'équivoque repose aussi sur l'ambiguïté du « vouloir dire » qui signifie à la fois le désir de signifier, et, très différemment, le contenu des *signes*, ou formes d'expression plus ou moins constantes, représentant une idée définie.

Ces représentations, que leur caractère visuel, et l'identité initiale de la vie représentative, rend susceptibles d'être comprises par tous les hommes, on sait bien, on doit ne pas oublier qu'elles ne sont pas des signes. Ni signes naturels (ce n'est pas le *rapport* à la chose signifiée qui résulterait ici des lois de la nature), moins encore signes « artificiels ». Ces systèmes d'images contiennent des signes de l'une ou l'autre espèce ; ils sont utilisés, d'un point de vue particulier, comme on utilise des signes ; mais ils n'en restent pas moins des images réelles, qu'une vie directe et

immédiate transformée en un objet de pensée actuellement présent à l'esprit, et saisie dans sa réalité individuelle. Nous avons vu que ces images, élaborées en systèmes dont *une partie* (un aspect, un objet) est déterminée, engendrent une connaissance qui nous est donnée d'un seul coup, non seulement des choses, mais aussi des choses dans une ou plusieurs séries de leurs rapports. C'est pourquoi, en suivant des représentations, nous passons sans cesse d'une intuition à une autre, avec l'intuition supplémentaire de juger et de raisonner.

Le malentendu s'établit alors à partir de ce trait évidemment narratif et discursif des procédés cinématographiques. On obéit à un besoin d'abstraire, et même, simplement, de « dégager » la narration où le discours, c'est-à-dire le contenu virtuel des représentations. On ramène ainsi le concret, le réel de la représentation elle-même, à un rôle de support. On a, de cette manière, fabriqué ou inventé fictivement un objet séparé ; *on raconte*. Dans la langue des philosophes, on a *hypostasié* la signification des images filmiques.

L'opération ne va pas sans mal pour saisir cet objet fictif, et pour s'accorder, fût-ce avec soi-même. Extérieurement, la cacophonie des jugements, qui est bien connue, suffit à le faire voir. Intérieurement, le spectateur qui interroge son esprit, et surtout s'il interroge aussi son voisin, éprouve la sensation d'une difficulté assez étrange, le sentiment d'un premier cap difficile à franchir. Il se perd d'abord dans une sorte de magma ténébreux. Presque tous les éléments du « récit » sont confondus dans une synthèse où ils sont indistincts. L'esprit qui fait un effort, parfois pénible, *s'analyse*, bien plus qu'il ne se souvient, pour tirer au clair ces éléments. Il s'oblige à exprimer de façons successives et séparées ce qui s'était présenté simultanément et indistinctement. L'effort du spectateur qui cherche ainsi à *se traduire*, ce n'est pas de transposer d'une langue dans une autre ; c'est, sur une matière d'expérience, pleine de richesse et de solidité, à *partir du film* et de soi, l'approche même du langage. Ce langage n'est pas celui du film, c'est

le nôtre. La confrontation qui s'établit entre deux réalités concerne la réalité du film et celle de notre récit. Le problème n'est pas du langage cinématographique mais des *rapports du film cinématographique et de notre langage*. Le débat est entre nous, qui parlons du film, et entre les procédés de notre logification.

Jeu des images vives, faites pour s'imprimer dans le souvenir, et pour y servir de support à une foule d'idées qui se cristalliseront peu à peu. (On ne se méprendra pas sur l'apparence fugitive de cette impression. Ce caractère pourrait tenir à une accommodation rebelle de nos facultés mais, aussi bien, à la maladresse de notre écriture filmique. Encore n'est-ce, à la vérité, qu'une apparence.) Que restait-il d'une journée chargée d'événements très divers dans le récit d'un narrateur inexpérimenté ? Un vague rapport où presque tout se perd aussi. Cela ne signifie ni mauvaise vue, ni manque de mémoire, et encore moins la pauvreté de la matière. Le sujet, en général, a conscience au contraire d'avoir noté des remarques importantes, observé des faits proprement sensationnels, qui lui échappent à la première recherche, qui doivent lui « revenir ». Et ce butin mal dénombré n'est pas encore le plus riche. Que dire des impressions furtives et de l'enregistrement insensible ? De l'infiltration qui fait paraître l'eau si loin de la vraie source ? La vie ne manque pas de ressusciter des détails dont la force revient, en effet, marquée parfois d'un mouvement : « Ah oui... » significatif, ou d'un « à propos... » qui paraît en manquer tout à fait. Tandis que progresse subtilement, et à la fois, « la cognoissance des faits de nature » et la persuasion. D'où cette faculté évidente d'informer et de contaminer, qui est le trait fondamental de ce procédé

d'expression, et le passage du fait filmique au fait cinématographique.

Dans ce passage, c'est d'abord la forme *diachronique*, le déroulement à travers le temps, et la nature formelle de la communication que nous avons à définir. *Le discours*, c'est pour la grammaire la simple suite des mots et des phrases en tant qu'ils expriment quelque chose dans un langage donné. Mais à l'expression, extérieurement, de la pensée, avec son développement, par une suite de mots et de propositions qui s'enchaînent, correspond, intérieurement, le *discours* « passage de l'esprit qui pense, d'un jugement à un autre jugement, suivant un ordre, soit celui de la conséquence, soit quelqu'autre », pour reprendre la formule de Leibnitz. Ainsi, la *signification du discours*, et le raisonnement, c'est ce qui, de la pensée et de son retentissement, à la fois résulte pour l'esprit et parvient au dehors, par l'élaboration et l'énoncé du discours. *Pensée discursive*, *faculté discursive*, sont devenues synonymes d'*entendement*, et c'est bien de cela qu'il s'agit. Si, à partir du film, rien ne paraît changé dans l'idée que nous nous faisons, jusqu'à lui, du discours, la recherche doit porter sur des éléments analytiques, sur leur *retour au connu* ; c'est une recherche d'explication. Dans le cas contraire, si nous nous trouvons devant une extension ou un renouvellement de notre idée du discours, nous devons nous soucier des incidences de cette notion nouvelle sur l'idée plus ou moins établie que nous avons de l'entendement et de la pensée. Quels problèmes s'ensuivent, et quelle réflexion sur l'esprit, « les activités sous-jacentes, la pensée à l'état naissant », et la logique, au sens de toutes les théories logiques possibles.

Le langage que nous retrouvons ici n'est plus celui des grammairiens, mais celui des philosophes. Ce n'est plus une technique mais un concept. Sa définition, donnant au mot un sens précis, est commune à tous ceux, linguistiques ou géographes, psychologues, anthropologistes, sociologues ou historiens, pour qui le langage est d'abord une caractéristique du « phénomène humain ». Langage : système de

signes ; *au sens le plus large*, tout système de signes convenus pouvant servir à l'échange de communications entre des individus — il faut entendre, même entre deux individus seulement, mais au moins entre deux individus.

Il n'existe, pour nous, aucun droit ni aucun moyen d'élargir encore cette définition sans en créer une autre, essentiellement différente. (Encore faudrait-il formuler cette autre définition. Nous n'en connaissons pas d'exemple jusqu'à présent). Pourtant on parle bien du langage de l'art. Il faudrait, en effet, se demander suivant quelle acception, et dire pourquoi on a tort. Car on parle aussi bien du langage des rêves, du langage des fleurs, du langage des astres. Si tout ce que l'on peut interpréter en quelque manière est un langage, le mot n'a plus alors d'autre sens que celui-là, tellement creux qu'on y peut mettre n'importe quoi.

Tenons-nous, donc, aux éléments de la définition reçue : signes, système, échanges. Les images filmiques n'étant pas des signes, et moins encore « convenus », elles se présentent, par nature, tout à l'opposé d'un système, et on ne conçoit pas qu'il puisse en être autrement. Enfin, il est contraire à la raison de penser que tous ceux qui reçoivent, ou plutôt qui *subissent* la communication filmique, puissent en faire un quelconque échange conversé. L'opposition est assez parfaite entre cette définition et l'objet que nous voudrions définir. Pour ne pas retomber dans un cercle vicieux, il est bien entendu que toute analogie usuelle, référence à « une sorte de... », à un « comme » subtil ou commode, toute compromission en un mot, ne sera a priori qu'une licence littéraire ou un piège pédagogique. (Qui dit licence littéraire dit façon de parler, au sens où l'expression « c'est une façon de parler » se charge toute seule des réserves qu'il faut entendre. Quant au piège pédagogique, procédé valable pour saisir l'esprit que l'on veut frapper, il suppose, cela va de soi, que le pédagogue ne se prend pas à son propre piège). Dans ces conditions, peut-on considérer, du moins, l'expression verbale des choses et leur présentation filmique comme des réalités parallèles, *assimilables entre elles par des séries méthodiques de rapports?*

**

Pour un même discours, pour un même contenu à communiquer, pensée originale ou autre construction d'idées, le langage verbal peut se présenter sous des formes diverses : oral, écrit, ou transmis. Dans le parler oral direct, de bouche à oreille, avec la présence réelle de celui qui parle pour celui qui écoute et inversement, on distinguera situation et attitudes selon qu'il s'agit d'un monologue par essence (*un discours*), ou de la conversation dialoguée. En ce qui concerne le texte *écrit*, les différences (techniques et conditions de la réception) sont évidentes. La situation à l'égard du langage *oral transmis* présente, de son côté, des états différents, selon qu'il s'agit, par exemple, de la transmission téléphonique (qui maintient une certaine présence mutuelle et un certain dialogue), ou de l'*oral radio-transmis* avec ses problèmes propres.

Que faut-il penser, par opposition, des caractères d'homogénéité, d'identité permanente, de constance spécifique, qui sont le propre de la communication filmique ? Que faut-il penser de la synthèse des multiples ressemblances fragmentaires par lesquelles le discours filmique se rapproche, suivant les cas, plutôt de l'un, plutôt de l'autre, des aspects du discours verbal ? Que résulte-t-il, dans cette même synthèse, de l'intervention d'autres ressemblances, également fragmentaires et également diffuses, par lesquelles le film se rapproche cette fois des moyens d'expression non verbaux : expressions immobiles qui échappent au discours, arts du mouvement ; et du rythme où la signification change de nature, etc... ?

Autant de questions sur lesquelles on devra revenir. On en posera bien d'autres de cette sorte. Toutefois, le fond du problème n'est pas là. Il suffit pour s'en assurer, de prendre comme point de comparaison le discours oral

radio-transmis. Les caractères originaux qui font de cet aspect une sorte de cas limite, sont du reste très propres au parallèle que nous voulons établir. « Le caractère instantané de la transmission et aussi, par le jeu de relais, son caractère quasi universel, ont introduit dans les rapports humains, dans la vie des sociétés, des éléments d'une portée incalculable. Et la « présence » immédiate des voix les plus lointaines a enrichi d'un accord nouveau la sensibilité des individus et des groupes. *Mais quant à la matière ainsi transmise, il faut bien convenir qu'elle se distingue encore à peine de ce qui forme la matière de l'imprimé* » (1). Dans cette mise au point des problèmes d'expression orale, M. J. Cain pense à opposer le texte écrit au langage spontané, mais il vise en tout cas le « texte » verbal. « ...Si l'on veut prolonger ses effets, il faut bien se résoudre à le fixer par l'écriture et par l'impression. Ce n'est donc pas diminuer le rôle et l'importance de la radio dans son état présent que d'y voir en définitive une forme secondaire de l'écrit ». Est-ce que ce n'est pas précisément à ce caractère de forme *secondaire* que s'oppose, par essence, la communication filmique ?

Le film, comme moyen de communiquer quelque chose que l'on a cherché à exprimer, n'est utilisé, à *l'émission*, que par un nombre relativement infime d'individus spécialisés que l'on qualifie à juste titre de « professionnels ». Ce que le film communique est *reçu*, au contraire, par des masses innombrables et disparates, sans cesse renouvelées, où n'importe qui se trouve capable, devant un écran, de comprendre, ou de saisir, en effet, quelque chose.

Cette particularité profonde ne revient pas à la nécessité éventuelle de subir un monologue verbal, le discours, par exemple, d'un orateur public. Même dans ce cas, lorsqu'on use du langage ordinaire (langage des linguistes, fait pour servir aux *échanges* de communications entre les hommes) l'homme qui parle est entendu parce que celui qui « est

(1) C'est nous qui soulignons.

parlé », s'il reste muet, n'en dispose pas moins pour son propre compte de ce langage et de la langue qu'on utilise. Toute communication verbale, de part et d'autre, à l'émission comme à la réception, est toujours semblablement *secondaire* d'une technique commune : de l'écrit, des mots du parler, d'un rapport quelconque à la convention du signe ou à l'image verbale (1).

Les images qui nous occupent ne sont, essentiellement, secondaires de rien pour le « spectateur » à l'instant où il les saisit. Aucun rapport (à chaque instant, au niveau de chaque signification, et même après coup, au moment où ce souvenir est rappelé à la mémoire), aucun rapport avec une *relation* dite ou écrite. Bel et bien une réalité, différente sans doute de la réalité effective ordinaire, mais réalité tout de même ; représentative, certes, mais immédiatement réelle. *L'immanence mutuelle de l'acte de « lire » et de la signification*, voilà ce qui caractérise, par essence, la compréhension, le dépouillement continu de l'écran qui nous sert de lecture. Ce qui produit et ce qui est produit sont identiques. Ainsi, le spectateur n'est jamais informé de quelque chose, mais *par* quelque chose. Différence capitale entre un relai et la présence d'une réalité immédiate et éprouvée, entre un moyen et un agent. Le jeu des valeurs qui déterminent la signification est radicalement inversé.

Lorsqu'il s'agit, en effet, de communiquer, chaque signification déploie, selon sa nature et les circonstances du

(1) M. Vendryès propose de donner le nom d'*image verbale* à l'unité psychique antérieure à la parole. Il fait état, à ce propos, de l'association de quatre images, une orale, une auditive, une visuelle, et une manuelle, dont l'ensemble, selon Charcot, fait la constitution du mot. Le recours à cette notion est suggestif en ce qu'elle fait correspondre à la représentation élaborée par la pensée des mécanismes moteurs tout à fait spécifiques. Il sera intéressant d'imaginer ou d'étudier, par comparaison, une unité psychique *postérieure* à tel ou à tel élément du film.

discours où elle est inscrite, un certain nombre de valeurs : elle est plus ou moins intelligible, précise ou évocatrice, représentative, émotive, etc... Ces valeurs se déploient elles-mêmes selon les liens directs ou indirects de la signification avec des idées immatérielles, des sentiments, ou des objets concrets. Il en résulte plus ou moins de pouvoir sur l'affectivité ou sur l'intelligence. La communication, plus ou moins poétique ou instrumentale, s'adresse davantage à l'action ou à l'impression ; elle affecte inégalement les composantes de l'*attitude*.

La position qu'adopte l'esprit pour se plier à une signification dépend au premier chef du jeu de ces valeurs, des diverses façons dont elles peuvent se grouper dans l'immédiate succession du discours, ou au contraire se développer en raison inverse les unes des autres, se combiner ou s'interdire mutuellement (1). Les subtilités du langage, on le sait bien, peuvent atteindre un extrême degré de virtuosité pointilliste dans cette suggestion des attitudes. Sans doute n'est-il pas interdit de concevoir un usage semblable des suggestions visuelles. Toutefois, l'intervention totalitaire de la conscience sensible et intuitive à l'instant de chaque perception ne se laisse pas dominer, comme il faudrait, par les valeurs extrinsèques et conventionnelles de signification qui sont à la fois le fondement et la discipline du langage verbal. L'emploi autonome, l'insertion de ces mêmes valeurs ne correspond à aucune figuration non-verbale dont le film cinématographique ordinaire puisse

(1) On évoquera l'emploi du verbe « énumérer », sa valeur intelligible, sa modification par l'adverbe « tristement » ou par des précisions aussi différentes que « à haute voix », « avec méthode », « d'une voix grave », « en sanglotant », etc... Dans un ordre d'idées presque opposé, on considérera, par exemple, la valeur instrumentale du verbe « s'asseoir » et le sort qui lui est fait dans un complexe poétique mémorable : Phèdre s'écriant : « Ah ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts ! » pour exprimer : je voudrais être ailleurs.

faire un usage normal. Entre cette architecture abstraite et cette source d'émotions entières, quelle comparaison méthodique pourrait-on mettre en œuvre ?

Tout cela, dira-t-on, revient à confirmer que le cinéma est un art, ce que l'on savait déjà. Peu de doutes sur ce point : le cinéma est un art — précisément parce qu'il n'est pas un langage, par là même où il s'oppose au langage. Mais, de la même évidence, la communication filmique qui s'écarte du verbal pour épouser des aspects d'art figuratif et plastique quand on se réfère au langage, cette même communication se retrouve, en même temps, et tout aussi bien, opposée à l'art figuratif et sœur du langage dès qu'il s'agit du discours. Le cercle vicieux de notre propos nous conduit à observer, une fois encore, que la figuration (dessin, peinture, sculpture, etc...) est incompatible avec l'enchaînement discursif. L'effort d'expression, dans les cas limites de suites d'images « parlantes » (amphores, peintures funéraires, Chemin de Croix, tapisserie de Bayeux, etc...) ne fait que souligner l'impuissance à représenter cet univers mental qui est fondé sur la conjonction dans les articulations du discours. On y voit comment une articulation est nécessaire dans l'intervalle des images, pour faire de leur suite une continuité ; et que ce résultat, lorsqu'il est atteint, est dû non seulement à une intervention extérieure mais bien à un discours parallèle. On voit en même temps que le mouvement du discours filmique (au sens aussi du « mouvement » de la phrase) ne peut se réduire à ces artifices.

En définitive, les problèmes du discours filmique concernent directement les rapports de la vie psychique avec la conduite humaine. On doit chercher à les résoudre à partir de la psychologie de la pensée. Situer la signification filmique dans la psychologie de la pensée, c'est rechercher d'abord comment un certain type de contenu psychique probablement original, comment une certaine pensée est engendrée par le film. C'est ensuite chercher à savoir de quelle façon cette pensée s'offre à l'intelligence, se mue en intelligence, tend à devenir action et moyen de l'entendement.



Cette investigation peut être envisagée de diverses manières. Le film étant ce qu'il est, voudra-t-on partir d'une analyse de la filmographie, en étudier de façon descriptive les normes apparentes et faire confiance à l'action, c'est-à-dire au métier ? Cherchera-t-on, au contraire, à opposer dans cette « technique » l'objet qu'elle se propose et la nature des choses qu'elle fait ? Ou bien choisira-t-on d'examiner d'abord la portée collective de l'institution cinématographique dans son ensemble, pour tenter d'en fournir une explication, d'en découvrir quelques déterminants sociologiques avec les lois qui les régissent, et, là encore, afin seulement de les décrire ou, au contraire, en vue de s'en rendre maître ? Dans chaque perspective on voit se soulever à perte de vue, avec une égale séduction, de nouvelles couches de problèmes.

Par exemple, du point de vue des mécanismes de la communication, aucun usage systématique des procédés techniques du film ne fait encore partie des « règles de l'art » du cinéma. Les moyens d'expression cinématographiques sont considérés comme des procédés fluides et capricieux par eux-mêmes ; on ne leur oppose que le double caprice du génie créateur et de la curiosité publique. Les techniques du film, conçues et utilisées dans cet esprit, paraissent libres d'*engendrer* en effet ce qui est finalement exprimé, beaucoup plus qu'elles ne traduisent ou communiquent de façon convenable des significations préméditées ou des résultats obtenus délibérément. Le point de départ « technique » donne sans doute l'illusion d'embrasser à l'avance d'un seul coup d'œil (*synopsis*) les diverses parties de l'œuvre à réaliser. Mais l'ouvrage final consiste dans la succession de quelques centaines de « plans », repris et élaborés un à un, au milieu d'un grand concours de servitudes et de circonstances extérieures. C'est ainsi que trouvent place, aux différents niveaux de la *fabrication* des

films (production, création, réalisation, d'ailleurs enchevêtrées de manière inextricable) une multitude d'intentions dont chacune s'adresse à quelque résultat particulier. Dans la pratique, tout projet initial n'étant rien d'autre que « l'intention de faire un film », l'examen des voies et moyens imposés par l'usage montre qu'une telle entreprise est une gageure dans ces conditions, non pas accidentellement mais bien par essence. Faute de pouvoir concilier des desseins apparemment contradictoires (par la pluralité des buts), souvent frappés d'antinomie interne (par la diversité des mobiles), on se résigne à parier sur des « intuitions », et sur le jeu, mystérieux par postulat, du spectateur et du hasard.

Pourtant, la fabrication des films met en œuvre des procédés relativement définis, dont la complexité — si considérable qu'elle paraisse — se laisse décomposer sous de certaines catégories. Qu'il s'agisse de démarches intellectuelles (aussi bien *adaptation* ou *découpage* que *suspense* ou *flash back*), ou du façonnement des images filmiques (*gros plan* ou *flash*, *travelling*, ou *panoramique*, *fondue* ou *volet*), l'étude objective de ces « manières de faire » montre qu'elles pourraient comporter des définitions étendues à leur objet et à leur *fonction*, et non plus, comme dans le présent, limitées à la manière dont on les fait. Sous ce nouvel aspect, qui est proprement celui des moyens d'expression, l'étude méthodique des effets, substitués à une connaissance incertaine des « emplois », ouvrirait la voie à une valable recherche étiologique. Subsidiairement, on se mettrait en mesure de savoir s'il existe une habileté à manier ces puissants systèmes de forces et une justesse avec laquelle en pressentir ou en calculer la portée.

De même, en ce qui concerne les aspects sociologiques du problème, une étude des mécanismes du consentement public, l'analyse des passions collectives au regard du discours filmique ne paraît pas impossible. Tout moyen d'expression se laisse interroger, en fonction d'une part de sa nature, de son origine, de son évolution, de tous ses

caractères propres, et, d'autre part, en raison des groupes ou des individus par lesquels il est entendu dans ses différents emplois. Les rapports qui peuvent s'établir entre les « intentions » (considérées au moins *a posteriori*) et certains effets manifestes du film, révèlent, tant bien que mal, où et jusqu'où peut aller le mouvement intuitif de la pensée, quelles stimulations le déclenchent, à quels sentiments il conduit, quelle intelligence, quelles idées, quel *sens commun* et quelle action en résultent. Dans la pratique, l'égoïsme essentiel à chaque esprit ne l'empêche pas de rejoindre, sur quelques points, la communauté de ceux qui se prennent comme lui au même piège d'une logification. Les procédés du film, les composantes du *fait filmique* et celles du discours, provoquent cette dialectique du donné et du construit, du prouvé et de l'éprouvé dont la portée du *fait cinématographique* marquerait la résultante. La question est de savoir si l'on peut former sur ces bases l'hypothèse d'une certaine théorie de la formation des idées et de leur développement.

**

Tous les problèmes du film et de l'idéation commencent au mouvement de l'œil et à l'exploration de l'écran. De ce point de vue, le langage verbal peut commencer avec le phonème pour le parler oral, et avec l'alphabet pour l'écriture, sans attirer immédiatement l'attention du psychologue. Il n'en va pas de même pour la perception directe qui sert de lecture à nos images. Le moment de film et le moment de texte ne commandent pas les mêmes mécanismes initiaux et mettent en jeu des régulations différentes. Nous ne ferons qu'évoquer les problèmes spéciaux de notre « information » sensorielle aux niveaux les plus

élémentaires, physiologiquement les plus archaïques (1). Nous n'aborderons pas davantage la difficulté proposée à nos systèmes analyseurs par le *format* de l'écran, ni, par conséquent, les problèmes annexes (dimension de la salle de cinéma, situation du spectateur, etc...) qui doivent conditionner assez largement la portée du fait cinématographique. Par contre, la communication filmique et le développement des idées sont inséparables de l'attention dirigée par le film et du type de « vigilance » qui l'accompagne.

La suggestivité du fait filmique, sa puissance à produire des suggestions, et la suggestibilité des individus, leur aptitude à subir ou à repousser les suggestions, s'exercent à partir de l'état spécial d'émotivité où se trouve le spectateur dont le film se saisit. C'est d'abord un état général d'émotion chronique, fait de vive curiosité. Mais il s'agit d'une curiosité diffuse, d'une attente particulière, « anxieuse et troublante » du *n'importe quoi* qui va se produire. On sait, en effet, que l'attention se porte au cinéma sur un *devenir* concret et cohérent, et en un sens continu, mais dont l'*avenir* immédiat, à l'instant même qui survient, est susceptible de métamorphoses, de changement d'être, précisément instantané. Suspension, transposition, transmutation totale, tous les effets physiques et psychologiques les plus imprévisibles et les plus contraires à la nature du réel sont la norme de cette technique. Il s'ensuit pour qui veut « suivre » — et comment faire autrement ?

(1) Le philosophe ne manquera pas d'apercevoir d'autres aspects d'interrogation qu'il contient d'écarter provisoirement : la réflexion, par exemple, que peut entraîner un profond examen de la *vision* cinématographique, le regard d'un monde physique discontinu que nous donnons en continu les moyens et la forme de notre entendement ; ou la recherche suggérée par une étude de la perception des images filmiques touchant, dans l'absolu, l'intégration psycho-physiologique de nos sensations. On ne prétendra pas se préoccuper trop tôt de la contribution qu'apporterait une éventuelle filmologie à l'enquête éternelle sur le mystère de la connaissance.

— un état de *tension psychologique* tout à fait particulier. Loin de correspondre, à première vue, à une « élévation du niveau mental » — comme le veut la théorie de bon sens psycho-physiologique — c'est plutôt un mélange, antinomique, d'excitation et d'asservissement des facultés, mélange de *tension* et de *misère* psychologique.

Non qu'il s'agisse, au demeurant, d'une complaisance plus ou moins grande par laquelle on renonce à l'effort et à l'usage des fonctions mentales et supérieures ; mais l'esprit le plus capable de pensée réfléchie éprouvera que cette pensée demeure impuissante, dans un tourbillon d'émotions-chocs dont l'exakte imbrication forme le dessein du film. Dans cet état d'émotivité apparaît un *schéma dynamique* d'une espèce inédite.

Sur ce fond spécial, le film va susciter un renouvellement quasi-continu d'émotions, légères ou vives et parfois intenses, mais d'évolution rapide, reliées en chaînes, procédant par association, subordonnées, juxtaposées, suivant tous les procédés possibles. Emotions, c'est-à-dire chocs, faibles ou violents qui modifient nos mouvements ; qui, secouant plus ou moins fort l'ensemble de nous-mêmes, provoquent des « réceptions » et des mouvements organiques plus ou moins accusés, plus ou moins inconscients. Au milieu de ces « orages physiologiques », le spectateur ne cesse donc pas de traverser à une cadence et dans un ordre variables, les états qui caractérisent cette émotion : perception, ébranlement, réaction avec ou sans discernement. La loi qui s'applique à ce type d'agitation n'a pas à être inventée pour le film : c'est celle qui définit le *vertige mental*.

« Vertige mental » ou « vertige moral », expression créée par Renouvier pour représenter les effets, dans l'esprit, de la loi psychologique qu'il énonce ainsi : *Toutes les fois qu'un certain mouvement est donné pour l'imagination et prévu comme possible, ou encore qu'une certaine fin est représentée comme pouvant se trouver atteinte à la suite d'un certain mouvement, et qu'en même temps une passion plus ou moins vive : désir, crainte, ou seulement attente*

anxieuse et troublante, occupe la conscience, si d'ailleurs la volonté n'intervient pas aussitôt pour changer le cours des représentations, il se manifeste dans les organes une disposition à réaliser le mouvement imaginé, en tant que leur spontanéité le comporte. — ... Il y a proprement « vertige mental », poursuit Lalande selon Renouvier, dans l'assentiment que tendent à provoquer par elles-mêmes les représentations, en l'absence de toute raison valable de les admettre, ou même malgré les raisons de les rejeter. C'est ce qui se produit sous l'influence d'une émotion vive, d'une passion ardente, d'une représentation répétée ou prolongée (Psychol. rat., 278). Ce mécanisme aboutit parfois à la folie ou à d'autres états anormaux ; mais il se rencontre également dans la vie commune de l'esprit. Et d'autre part il est le grand ressort de la méthode recommandée par Pascal pour « plier la machine » et produire la foi (*Ibid. appendice A : « Pascal et la théorie du vertige moral », 297-301*).

Plaisir et déplaisir se font normalement, dans cette agitation, suivant des lois classiques de la psychologie. On comprend toutefois que le dosage et le *montage* de ce genre secret d'activité et de satisfaction — entendu par les auteurs, avec bien d'autres éléments, sous le nom mystérieux de « rythme » — exige de si grands efforts d'intuition. L'apparition de chaque fait filmique est comme la naissance d'un vœu dont nous nous mettons immédiatement à partager l'intention et la réalisation. C'est la contagion immédiate d'une *tendance*, où dominant les éléments affectifs et moteurs, dont nous suivons la courbe, dessinée sous nos yeux, jusqu'à son accomplissement ou jusqu'à une interruption déterminée ; qui nous fait déployer et utiliser intérieurement, point par point, tous les systèmes de forces nécessaires. Que si une telle tendance nous fait défaut plus d'un instant (cela est vrai dans la vie comme dans le spectacle qu'on nous en donne) notre mouvement se brise en désœuvrement, en « rumination mentale » et en ennui ; devant le film, notre émotion se désamorce, et cette coupure invisible rompt — au bénéfice de notre sentiment critique — le fil émotionnel fondamental de notre

curiosité. Nous ressentons désagréablement cette « contrariété ».

De même, nous ressentons une activité contrariée si un retard mal mesuré, ou une interruption intempestive, laissent en suspens le *tonus* que l'ébranlement imitatif nous a fait déployer ; si la courbe de notre propre action vient à devancer celle du fait imagé, on veut aboutir à un autre point que lui ; ou bien si, au contraire, un *tempo* mal précipité, bousculant notre façon naturelle d'élever forces et moyens, ne nous donne pas le temps d' « agir » suivant la signification de l'image et de partager son mouvement, et nous laisse dans un sentiment d'incomplétude.

Il appartient au vertige engendré par le film de provoquer lui-même l'*inhibition* automatique de l'agitation et de la contagion qu'il entraîne. Quand notre volonté est confisquée par l'émotion, incapable par conséquent d'intervenir pour « changer le cours des représentations », c'est précisément que la succession des chocs que nous subissons se fait ininterrompue. La substitution immédiate d'un fait filmique à un autre nous sert en quelque sorte de *volonté*. La contagion est ainsi d'autant plus faible que les facteurs en sont plus nombreux et hétérogènes. Ils se fondent, et annulent d'autant mieux leurs particularités, dans l'émotion globale ; et, d'autant mieux, leurs prolongements s'atténuent dans la mémoire « organique » et, probablement, dans la mémoire tout court. (Un des signes de la consistance d'un film se voit aux traces sensibles qu'il maintient parfois pendant quelques instants, comme le prolongement d'un état somatique particulier, à l'issue immédiate du spectacle. Ce reste fugace d'un phénomène général d'*induction* devra être rapproché d'autres phénomènes du même ordre qui accompagnent plus ou moins discrètement la projection). On devra donc s'interroger sur l'inhibition dont il s'agit, et se demander dans quelle mesure la suggestion filmique, alors même qu'elle semble normale, ne présente pas quelques traits de celle que les psychologues nomment pathologique et qui confine au somnambulisme. On pourra mesurer, à cette occasion, jusqu'où va la différence entré

la « sympathie », la communauté engendrée, par suggestion, dans le cas des arts plastiques, phonétiques ou dramatiques ordinaires, et d'autre part le vertige mental provoqué par le film. On devra également examiner dans quelle mesure cette inhibition peut exercer une certaine action expurgatrice des effets de l'induction précédente qu'elle paralyse (1). Tous ces problèmes sont ceux de la « participation ».

Quoi qu'il en soit, tandis que ces émotions et leurs avatars s'inscrivent dans notre *schéma dynamique* — et d'une part le déterminent pendant que de l'autre elles le « surimpressionnent » comme dirait la langue technique — notre esprit, sans doute, semble se consacrer au déchiffrement de cette graphie ; mais aussi il ne peut faire que certains ensembles de mouvements bruts, agités par le vertige mental, ne conservent une autonomie relative ; ni qu'une sorte de sublimation ne se prépare, à plus ou moins longue échéance, du concret, immédiatement égoïste, à quelque idée-force plus générale. Passage de certaines intuitions ainsi réalisées à des genres d'images génériques, à des espèces de notions — tout mouvement impliquant une virtualité de sentiment d'où puisse poindre quelque idée.

Sortes élémentaires, et peut-être grossières, de « résidus ». Pseudo-concepts, par analogie avec des sortes de « pseudo-principes mal définis et suggérés par le sentiment, dans les (esprits) qui n'ont pas encore atteint une précision logique et expérimentale suffisante ». Dérivations, et *dérivés*, qui sont, dans la même langue sociologique de W. Pareto, des arguments, et presque des idées, inspirées

(1) « M. Paulhan appelle *loi d'inhibition systématique* la loi suivante : Tout phénomène psychique tend à empêcher de se produire, à empêcher de se développer ou à faire disparaître les phénomènes psychiques qui ne peuvent s'unir à lui selon la loi de l'association systématique, c'est-à-dire qui ne peuvent s'unir avec lui pour une fin commune. » (L'activité mentale et les éléments de l'esprit, Livre II, Introduction, p. 221).

de tendances sourdes, construites sur des sentiments profonds ou inconscients. Tous les aspects des motivations sociales peuvent être évoqués à partir de ces unités psychiques postérieures au film qui sont à la fois un effort de compréhension et d'utilisation des « expériences », une adaptation du vécu. (Descartes déjà, observerait M. Joseph Segond, « faisait de l'acte mental la création indissoluble de l'intelligence et du vouloir », devant la conception propre de M. Segond, qui veut que l'adaptation « englobe, avec l'équilibre biologique, tout l'équilibre de la vie spirituelle »).

Parviendrait-on à reconnaître de tels « dérivés » qui porteraient la marque d'une autorité spéciale du fait filmique ? Pourrait-on identifier, à travers quelques faits cinématographiques, des naissances d'idées, des effets de conceptualisation ? Saura-t-on découvrir comment et dans quelle mesure telle ou telle suggestion peut ou non se désolidariser de l'ensemble où elle était comprise dans un film ? Il est trop tôt pour chercher à répondre à ces questions, mais ces problèmes touchent de près les conditions, et par conséquent les procédés de la signification. La nature de ces *schèmes* qui nous disposeraient à préparer des actions soit intellectuelles, soit matérielles, dépend du rapport de leur valeur de choc et de leur valeur de représentation dans la perception que nous en avons ; mais nous avons vu que ces valeurs elles-mêmes sont avant tout conditionnées par le rapport de la signification absolue de la réalité que nous percevons à la signification « enchaînée », précisément logomorphe, des images du film.

Supposé que le fait filmique offre à l'examen autre chose qu'une individualité inviolable, qu'une infinie diversité de résidus esthétiques irréductibles ; et que, par conséquent, désignant ces effets, on puisse leur conférer autre chose qu'une creuse existence nominale ; on interrogerait à rebours le moyen d'expression qui se forge peu à peu en filmographie. Nous étant d'abord reconnus impuissants à énoncer clairement par ce moyen ce que même nous aurions eu l'illusion de concevoir bien, nous chercherions

à savoir si nous pouvons, du moins, discerner assez justement ce que nous voulions dire quand nous l'avons dit.

Supposé, donc, que nous puissions établir, sur la base de faits cinématographiques réalisés ou exprimés, saisis en actes ou en commentaires, une *phénoménologie* de la signification filmique, on tendrait à découvrir des caractères assez constants que cette phénoménologie ferait, le cas échéant, paraître. On envisagerait alors de fixer, puis de définir avec une rigueur suffisante, cette morphologie des faits uniques qui caractérise, dans la filmographie, la contamination mutuelle de l'art et du langage. Mais s'agit-il encore du discours ?



Quel discours peut-il y avoir hors du langage verbal ? Que devient le discours hors du langage verbal tel que nous le connaissons ? Ces questions, lorsqu'elles ont été évoquées dans le passé, n'étaient jamais que des vues de l'esprit. On les brandissait comme des éléments de démonstration par l'absurde, inconcevables dans la réalité. Le « cataclysme social » que M. Vendryès *imaginait* pour porter atteinte au langage (« à nos grandes langues communes ») impliquait déjà un bouleversement catastrophique affectant la surface du globe, anéantissant notre civilisation séculaire, faisant place nette à une civilisation nouvelle établie sur d'autres bases. Lucien Fèbvre, lui, parle de l'écriture, de « l'imprimé, cette forme de l'écriture », qui peut être transformée dans ses modalités, « qui doit l'être, dit-il, qui le sera ; mais supplantée par la parole captée à l'oreille, non. Ou alors, c'est que nos sociétés, chancelant sur les bases psychologiques que l'écriture même leur a données, s'effondreraient sans retour, par une *mutation complète des cerveaux* » (1).

(1) C'est nous qui soulignons.

Les événements n'ayant tenu aucun compte de ces observations menaçantes, le problème ne peut même plus, aujourd'hui, être posé dans ces termes. Pour la plus large part de l'humanité, et pour l'essentiel de son information, la question des modalités de l'écriture, imprimée ou non, est de loin dépassée. « La parole captée à l'oreille » a réellement et très largement supplanté l'écriture, et cette parole même n'a pu conserver qu'une partie — la moins vaste et la plus divisée — de l'empire des cerveaux. Si nos sociétés doivent chanceler, cet événement aussi est en cours. Un exorcisme dérisoire consiste dans des appellations par lesquelles on se cache les phénomènes : on entend que les « auxiliaires audio-visuels » demeureront *auxiliaires* et que ces « mass-media », comme des milliardaires parvenus, aspireront bientôt à des conduites et à des fréquentations de princes. On formule avec bienveillance des recommandations, comme si le « cataclysme », après avoir trop bien répondu à l'image qu'on s'en faisait, devait être néanmoins, par la vertu des formules, divisible et discipliné. Toutefois, il est possible que le problème soit différent, que le langage verbal ne soit pas tout notre cerveau, que « l'écriture » ne soit pas responsable des bases psychologiques de notre pensée mais plutôt fondée sur elles, que « la mémoire solide de l'humanité » ne soit en effet que sa mémoire, et que notre logification séculaire ne soit pas toute la logique.

Chaque fois qu'il est question de « crise intellectuelle » on se demande si les fondements des sociétés ne risquent pas d'être ébranlés. On fait retour, plus ou moins consciemment, à un doute universel « en ce qui concerne la solidité de l'organisme dans lequel nous vivons et la justesse de sa direction ». A chaque fois, on finit par mettre en cause les facteurs qui contribuent à la formation des idées : les systèmes et les moyens d'information. Il est piquant d'observer que, dans le passé, au terme de ces examens de conscience, on ne manquait jamais de s'en prendre à l'imprimé. Ce qui risquait, naguère, de tout emporter — et surtout la pensée — c'était le « torrent des livres ». « On lit trop aujourd'hui. La commodité de recevoir sans

beaucoup d'effort, ou même sans aucun effort, d'innombrables idées emmagasinées dans les livres et dans les périodiques, habitue l'homme, a déjà habitué l'homme moyen à ne pas penser pour son propre compte » (Ortega y Gasset).

Tout le problème de l'homme n'est peut-être, en effet, que d'une aspiration à sa pensée personnelle. Mais l'obstacle ? Est-ce de lire trop ? Cette affaire de quantité, est-ce qu'on lisait trop déjà, il y a vingt-cinq siècles ? C'est dans le *langage écrit* que Socrate voyait l'ennemi, lorsqu'il accusait de reproches le dieu Teuth, père de l'écriture, pour les effets de son invention : « Au lieu que la connaissance des lettres instruit les hommes et développe leur mémoire, elle rend leurs âmes oublieuses parce qu'ils cessent de les exercer à se souvenir ; comme ils se reposent sur ce qui est noté, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes qu'ils se rappellent les choses ».

Eh bien ! Est-ce que nous ne devons pas faire un pas de plus ? Ce n'est pas sans raison que nos réflexions nous ramènent à ce moment critique de l'histoire du *discours* où les Grecs se déchiraient pour en fixer le destin. Le problème qui hante ainsi, à longueur de millénaires, la réflexion du philosophe, est fait d'une inquiétude : il faut être assuré pour l'esprit humain de son pouvoir de création, de son aptitude à faire éclore la vie et la vision personnelle ; il faut en même temps, s'assurer, par la valeur du discours, des fondements de la pensée.

Notre problème n'est précisément rien d'autre que de savoir ce que l'examen de la communication filmique peut apporter de nouveau à cette réflexion. Le film met à notre disposition de nouveaux moyens d'investigation du psychisme humain et de sa *faculté discursive*. Cela nous oblige à en reposer l'analyse.

En résumé, le spectacle cinématographique fait partie, désormais, des conditions concrètes d'existence qui déterminent nos états d'activité et de comportement. L'action,

directe ou indirecte de ces « représentations », transforme les conditions de la vie psychologique plus que ne l'avait fait n'importe quelle invention antérieure de l'homme. Cette action peut s'exercer aussi bien sur les dispositions intimes qui conditionnent les attitudes que sur les intentions réalisatrices dont dépend l'activité quotidienne. Par une *information* violente de la perception et de la représentation de la vie, il n'est pas impossible que cette action vienne à transformer aussi l'homme lui-même, dont les rapports, soit avec la nature, soit avec ses semblables, soit avec lui-même, devront être révisés. Que cette information soit donnée *en spectacle* lui confère déjà un caractère particulier. Que ce spectacle résiste à l'éclatement culturel pose également le problème de sa puissance de trouble à l'égard de la communauté des esprits.

CHAPITRE X

SPECTACLE

Le problème du spectateur est d'échapper à son ennui qu'il prend volontiers pour sa destinée. En quoi consiste cet ennui ? Est mihi *in odio* : c'est ce qui me cause du dégoût, ce qui m'est odieux, tout près de la haine. De quoi nous avons tiré les définitions les plus vagues : fatigue de l'âme causée par le désœuvrement, langueur, nostalgie. L'ennui se ramène assez vite à l'antithèse primitive de ses deux éléments : la routine et la colère. L'ennui de l'homme — et du reste sa destinée — lui viennent, en effet, de ces deux bords : sa routine qui l'anesthésie, et sa maladresse qui le paralyse ; ou si l'on veut, de la monotonie du chemin ordinaire où son action se répète et s'étiole, et de la colère, petite ou grande, qui le prend, au lieu de l'action convenable, quand l'imprévu le déroute. Comme une machine rouillée, qui s'use tristement à faire une faible part de son usage, là où ses roues ne se sont jamais arrêtées, et qui râcle et menace de tomber avec bruit dès qu'on exige de remettre en marche toute autre partie du système. La routine, c'est ce qu'il sait faire, la maladresse, ce qu'il ignore. Tel est le sort commun, car si l'un d'entre les hommes, par exception, y échappe, n'étant ni routinier ni maladroit, on dit qu'il est *distingué*, entendant par là qu'il diffère des autres. C'est que l'ennui touche à l'action concertée, à la pensée, et à cette âme dont il passe pour marquer la fatigue. Ni l'instinct des animaux ne se nomme routine, ni leur

improvisation occasionnelle, adroite ou non, ne s'appelle réflexion, et leur rage n'est pas la colère. Point d'âme, point d'ennui. L'ennui n'exprime rien qu'une absence, l'absence de la liberté qui fait l'homme.

Défaillance de la pensée et renoncement du cœur, c'est une débilité de la curiosité naturelle. Comme une anémie, fatale par l'impuissance à *changer* qui en résulte. C'est une sorte d'atrophie psychologique des sens qui sont les organes de la curiosité, d'où suit une léthargie de l'imagination qui est la fonction du réel et du renouvellement. De là, le double dilemme : routine ou maladresse; et dans la maladresse : stupidité ou colère. Asservissement. Ennui. Tout se passe comme si la liberté consistait uniquement pour l'homme, au milieu des lois immuables de l'univers, dans le pouvoir de *se changer*, d'échapper à un personnage — ouvrage social, « normal » et collectif, être plus ou moins réfléchi, commandé par sa propre extériorisation — pour tendre vers une *personnalité*, sorte d'œuvre d'art, précisément personnelle, chef-d'œuvre de la pensée libre et de la re-création.

On discerne chez le spectateur un vif désir de fuir l'ornière et l'engourdissement, c'est-à-dire de se distraire ou de se divertir, ce qui est négatif en un certain sens. Mais la tendance, vague et le plus souvent inconsciente, qui commande ce désir, est un besoin positif de se récréer, mot dont la parenté avec re-créeer n'est pas vaine.

Cet appétit vient de loin. Souvenir d'enfance, aussi bien de chacun des hommes que de l'humanité prise tout entière. Le jeune enfant ignore l'ennui. Si, comme petit animal, il rencontre à la fois la douleur et déjà la contrainte physique salutaire, qui s'exercent sur lui dès son entrée dans un monde plein de normes, son *esprit* cependant, et tout ce qui est proprement humain en lui, échappe, d'abord à cette servitude. C'est lui, en vérité, qui fait de l'âme le premier apprentissage, l'apprentissage direct, dont l'homme, en vieillissant, ne perd jamais tout à fait la marque. L'enfant ne fait que jouer. Cela consiste pour lui à s'ébattre dans le

réel encore intact. Il y rencontre peu à peu des normes ; il y découvre le filtrage qui va créer des bornes à son intelligence ; on les lui enseigne ; bref, il apprend peu à peu l'utile. Mais il conserve, pendant longtemps, un désintéressement, une faculté de récréation perpétuelle, une curiosité et une naïveté sans faiblesse, une puissance de contemplation, une liberté en un mot, qui sont sa pensée. L'enfance, d'abord, est pure artiste, admirablement active, harmonieuse, et d'une adorable dignité ; elle est admirablement spectatrice du réel qui est la perfection du spectacle.

De cette merveilleuse aptitude, la vie, pragmatique, fera presque aussitôt deux parts. Du jeu pur, elle fera naître des jeux, où la distraction reçoit des règles ; et elle tirera l'expérience, qui, dirigée, mettant de l'ordre dans le butin, règle ainsi la façon de butiner. Dans les deux cas, il s'agit de déterminer l'action, d'orienter les regards et la réflexion c'est-à-dire l'attention, de préconcevoir les idées, de sélectionner, de contraindre. Autant de restrictions que le normal impose au réel et la raison à la pensée. (Et quoi de surprenant, dans ces conditions, si le cœur garde des raisons que la raison ne connaît pas ?)

Moins de spontanéité, de naïveté, d'enthousiasme, de sincérité, que remplacent, en direction de la méthode et du procédé, ce que nous appelons vérité, et talent ou habileté. Toute la monotonie possible est en germe dans cette transformation nécessaire et fatale. C'est l'imitation à sa naissance, et surtout l'imitation de soi-même. Le jeu ne sert plus seulement à jouer, mais bien « à jouer et à imiter ». Le normal et le réel sont désormais intimement mêlés, d'une manière inextricable. Le désintéressement et l'intérêt pratique peuvent se fondre à tout instant. La liberté cède au confort et l'effort à l'habitude. L'âme et la vie ne font plus qu'un complexe, où la vie l'emporte, où l'âme s'enferme peu à peu dans une sorte de langueur. L'individualité même se fond dans l'individu social. Le problème de l'ennui est définitivement posé pour chacun comme une condamnation à l'ennui. Il s'agit de faire appel. Il s'agit de se recréer.

Voici le *spectacle*, ou le jeu, sous un nouveau jour. Le spectacle, c'est-à-dire l'exhibition, quelqu'en soit l'objet, drame ou tableau, danse ou statue, mouvement en marche ou immobile. Ce n'est plus tout ce qui est embrassé par le regard, ni même, dans cet ensemble, ce qui fixe le regard ; c'est maintenant le spectacle voulu et montré, soumis à un certain encadrement, à une certaine insistance, offert délibérément à l'attention et à une certaine imitation, proposé à la sympathie. Mais le spectateur n'a pas d'autre attitude devant le spectacle que celle de l'enfant devant le monde extérieur et intérieur. On n'use pas autrement du spectateur en lui montrant des forces plus ou moins méconnues, des moyens d'action de la vie, qu'on ne fait de l'enfant en lui révélant le tambour ; on engendre tous les efforts « et le bruit désordonné qu'il fera en tapant sur la table avec sa cuillère », et qu'il aurait bien pu découvrir tout seul, par hasard. Spectacle et jeux organisés, ne font que se superposer au spectacle et au jeu de la vie dont ils sont tirés. Simple-ment, là où celle-ci perd sa fraîcheur, se répète et s'imites les yeux fermés, s'enferme dans un cercle étroit d'habitudes, et de perfectionnement sur place (c'est-à-dire de commodité, d'esclavage et d'ennui), spectacles et jeux assument la charge de rester frappants et fantaisistes, curieux et libres. Ils enseignent ainsi la vie à leur manière. Mais ils conservent, dans cette fonction, une indépendance si exceptionnelle qu'elle leur confère, au point d'en faire une vertu propre, une puissance qu'ils empruntent à la vie elle-même : la puissance de récréation.

Indépendance faite, comme l'âme de l'enfant, de désintéressement et de curiosité. C'est cette forme élémentaire de la pensée, sa forme la plus harmonieuse, qu'il s'agit de retrouver, d'autant plus riche, au delà de la science et de l'expérience. Michel-Ange, Rembrandt ou Cézanne, lorsqu'ils poursuivent, au premier signe qu'ils en reçoivent, une réalité de la vie dans la confusion des choses, et d'abord lorsqu'ils reçoivent ce signe, ressuscitent la simplicité et la nature en retrouvant la première manière de regarder. Ils s'y tiennent, ressuscitant la contemplation. Ils font la preuve de la liberté, et l'on ne dirait pas que la beauté ait

d'autre objet — ni qu'une autre preuve soit possible. L'artiste saisit sur le vif la féerie de cette liberté. Il nous en communique la conscience fuyante. Il la met en commun entre son âme et nous.

Alors seulement intervient la maturité de l'homme, le développement idéal de son jeu, la manière de développer son jeu au milieu des normes : l'aisance à connaître les règles quotidiennes de la vie et à s'en jouer, à jongler avec les finesses de l'intelligence et de la raison, aussi bien qu'avec les subtilités de l'équilibre et du mouvement ; l'art d'être maître de grands moyens de comprendre et de se faire entendre, de saisir et de lancer ; science et habileté qui permettent l'indépendance, qui assurent et assouplissent le regard et le geste. La manifestation de la liberté, qui est le génie de l'espèce, par le talent, qui est de l'artiste. C'est l'objet du spectacle.

* * *

Les besoins immémoriaux de l'homme pris comme spectateur rendent compte de cet objet. « Désir d'évasion dans l'espace et dans le temps, recherche de sensations harmonieuses et d'impressions nouvelles ; curiosité des possibilités extrêmes du corps et du cerveau humain, exaltation artificielle des facultés individuelles par leur confrontation avec les actes d'autres individus exceptionnellement doués et ayant développé leurs dons par la spécialisation et le travail ». Double regard du spectateur. L'un répond à notre besoin d'atteindre l'ordre réel des choses au delà de notre ordre normal et concilié avec lui. Nous voulons fuir, fût-ce par imitation, les limites et les paralysies individuelles pour revêtir les sentiments de quelqu'un qui a de l'âme. Ressouvenir de notre liberté. Mais cela ne va pas sans modèles

admirables, et notre admiration nous enchaîne. Tout modèle nous est un exemple. Second regard du spectateur et contre-coup du spectacle. Telle est la faculté que nous avons de rehausser le banal par le possible, et ce que l'homme connaît trop de soi et de sa maladresse par ce qu'il cherche à découvrir du monde et de la perfection des dieux.

Voici les inventions de l'homme. L'évolution du jeu primitif s'y est scindée pour prendre deux directions apparemment divergentes. L'art a conservé un caractère universel comme celui de l'enfance, *fondamental*. Les spectacles proprement dits, au contraire, ont adopté la diversité des hommes et multiplié comme eux les particularités. Il s'en suit une énorme division du public : verticale, sur le plan des privilèges de toutes natures, horizontale aussi, sur l'aire où se bat le grain des peuples, des usages et des passions. Il y a des divertissements de toutes sortes pour tous les hommes, à la condition de confiner jeux et joueurs dans ces coteries plus ou moins intimes où l'humanité se dissipe, qui se replient de la région géographique à la province, au quartier, à la famille, ou qui font le chemin en sens inverse ; qui peuvent s'étendre du métier à l'association internationale, de l'idée d'un seul au scoutisme ou à l'Armée du Salut, d'une lubie de milliardaire au Rotary Club. Là-dessus, chaque homme jugeant tous les autres. Le résultat saute aux yeux ; l'art a conservé sa fonction, les spectacles ont émoussé la leur. Le jeu médiocre, devenu celui de la majorité, retourne à la routine. Et le privilège universel de quelques-uns, le jeu pur, devenu difficile, ramène, pour la majorité, la maladresse. Le public, en général, ne reçoit plus grand'chose de l'œuvre d'art ; et il ne reçoit presque rien des spectacles dont il a l'accès qu'une distraction passagère.

Le jeu « normalisé », étant choisi et filtré à l'intention d'une curiosité spécialiste de plus en plus étroite, n'apporte pas seulement des restrictions au réel et à la liberté, dont il était fait d'abord pour rendre compte. Il apporte des complications aussi. Car il ne suffit plus de partager avec le spectacle, de sympathiser avec lui seul, mais encore avec

le propos de ce qui dresse et montre le spectacle ; et il se trouve autant de propos que de coteries, et bien davantage. Connaître les choses ne suffit plus ; il faut comprendre les idées. Le cœur, encore une fois, perd une partie de ses droits au profit de raisons valables ; et par ces raisons, qui sont collectives, la sympathie, la communion avec le spectacle devient en grande partie collective à son tour. Le jeu échappe à l'artiste pour appartenir au groupe. Les *conventions*, comme leur nom l'indique, apparaissent. Avec elles les difficultés nouvelles, l'initiation nécessaire. Voici les arts différents, les jeux indigènes, les groupes séparés, les milieux, les classes, les frontières. Toujours au nom de la vérité, à la monotonie s'opposera la discorde. Voici les préférences, les hiérarchies, les élites, les Pyrénées. Vérité en deçà, erreur au delà. Imitation au dedans, incompréhension au dehors. Innombrables forges à battre les partis pris. Incomparables usines à fabriquer ou à renforcer des personnages. Voilà vraiment l'art à l'envers. D'où les répercussions ne cesseront de s'étendre. Partis d'une âme identique, les spectateurs ne cessent de se différencier avec leurs spectacle, jusqu'au point où le premier geste, le premier jeu que le bébé emprunte au lieu de le créer, fait de lui un turc ou un grec, un cafre ou un esquimau, plus sûrement que la pigmentation de sa peau ; jusqu'au point où le nom d'un homme, qu'il croit un nom propre, l'incline déjà vers un avenir commun, et fixe l'étoile de son ennui.

Notre *personnage*, en somme, lié à notre spectacle, porte comme un blason secret et invisible, signes, devise et ornements qui appartiennent à lui seul, mais qui lui dictent d'épouser tel plaisir et point tel autre, telle joie, tel dégoût, telle idée et telle colère ; de n'entendre qu'un certain langage, en quelque langue que ce soit. Il appartient à une cité et à une « civilisation ». Il n'appartient qu'à son héritage et à ses procès. Et comment l'individu qui n'est rien serait-il plus satisfait qu'en relevant d'une lignée ? Au moins devient-il le public avec les siens, présent dès qu'ils sont là, et partout où ils sont. Peu importe si lui-même est malade, en voyage, ou mort, ou occupé à ses affaires. Au cirque comme au forum, c'est la puissance permanente

et la vraie présence. (On voit bien, autour du film, comment le vrai public, celui dont le poids intervient dans les principaux conflits, est fait tout autant de ceux qui ne vont pas au cinéma que de ceux qui y vont). C'est que l'émotion superficielle, au royaume des personnages, s'explique et se raconte. Elle s'expose avec complaisance et se juge sommairement. On peut s'en accommoder entre soi. Au contraire de l'émotion profonde qui devient un luxe, voire dangereux, par où filtrent les caprices de l'âme, l'attendrissement irréfléchi, la mésalliance. S'émouvoir plus qu'il ne convient, au spectacle notamment, c'est avouer une curiosité non raisonnée, ouvrir la porte à toutes les promiscuités intellectuelles, et à une sorte de « communautarisme » mental. Tant il est vrai qu'une opposition semble s'instituer entre l'art et les spectacles, entre l'univers et le domaine des personnages que nous sommes.

**

Le film s'inscrit dans le cycle des spectacles avec une nouveauté révolutionnaire. Sans avoir, au fond, rien changé des besoins du spectateur, le cinéma affecte seulement, du don qui les apaise, de supprimer les différenciations de toutes natures, qui tiennent aux lieux, aux cultures, aux écoles et à la diversité des formes spectaculaires. Le film se donne l'air de remonter à la source, qui est puérile mais universelle. Sur le chemin allant du premier cri, qui est d'étonnement, jusqu'à l'expression parfaite de notre admiration, qui fait de l'art la sublime surprise, le cinéma se remet au niveau du premier cri, comme au point de départ de l'émotion communautaire. C'est de là qu'il embrouille les civilisations. Obtenant de chacune d'elles la présence du public qui les incarne, il les assaille de toutes parts, car il les réjouit, les inspire, les irrite — à sa manière, sans

tenir compte de la leur. Dis-moi quels sont tes jeux, je saurai ton ennui, et je te dirai qui tu es... Voilà qui n'a plus de sens au regard de cette récréation.

Mais ce retour violent, comme une crise soudaine d'infantilisme collectif, n'affecte pas seulement la division et l'évolution des individus et des publics. La réussite de ce trouble s'accompagne de changements essentiels dans les moyens et les formes, et dans l'efficacité matérielle du « spectacle ». Au moment où la multiplication et la dispersion des procédés millénaires de récréation arrivaient à une sorte de paroxysme — et parfois de perfection ; alors que les coteries du plaisir s'exagéraient jusqu'à la déraison dans cette abondance de doctrines et de techniques qui naissaient les unes des autres — touchant aussi bien les « palais d'idées » que les mots, la plastique, la musique, l'émotion pure, et jusqu'aux jeux physiques ; le cinéma s'est fait comme on sait l'héritier de tout à la fois. L'écriture sensorielle du film s'est mise à disposer du jeu de tous les signes, et à jouer de tous les exercices éprouvés du réel et de nos sens. Aux courants humains captés par le public cinématographique répond une « représentation » composite où il semble que rien ne manque, au moins en germe, de toutes les branches, et même des pousses folles, de la récréation. (Comment, et dans quelle mesure le cinéma se substitue ou se juxtapose peu à peu aux divertissements habituels des individus ou des groupes, on notera que cette observation statistique n'est pas faite, et que ses premiers éléments, ceux précisément dont la signification eut été la plus riche, disparaissent).

Enfin on aurait pu supposer que cette réplique tout d'une pièce aux curiosités contradictoires qui forment le tourment de l'homme, si elle devait se découvrir, viendrait, du moins, sur une ligne naturelle. C'est de ses yeux, de sa voix, de sa main, du jeu de son corps ou de ses empreintes sur les objets qui l'entourent, que l'homme avait reçu la matière de toutes ses fictions et la tradition de leur forme. Nous savons que le film, s'il ne rejette rien de ce passé, introduit dans son devenir un jeu d'artifices tout à fait inconnu, qui

par lui-même échappe à toute tradition et qui crée ses propres habitudes. Le mécanisme et la physique de ce jeu, ses problèmes et ses normes ne relèvent que par des détours compliqués des moyens et des directions de l'esprit. L'objet qui s'interpose ici par surcroît, qui n'est pas un outil, qui ne cesse de jouer et d'agir à aucun moment, prend trop d'importance pour ne pas apporter une innovation dans les rapports du réel, du spectacle et de l'homme. Dis-moi quels sont tes jeux... C'est bien le jeu lui-même, en premier lieu, qui est en question.

Dès lors, la notion ordinaire du spectacle devient trop étroite, trop lourde aussi de servitudes arbitraires, pour rester la notion fondamentale. Quand même on ne devrait voir rien d'autre, dans la révolution cinématographique, qu'un recommencement « démocratique » d'une évolution à nouveau prédestinée, le point de départ à examiner ne serait pas le spectacle proprement dit — ni plus, ni moins fondamental en soi que la danse ou le cabaret ; mais, dans le cadre de cette machinerie et de ses rapports avec l'homme, la notion même d'évasion.

De toutes les vertus qui touchent à la dignité de l'esprit, l'évasion n'est pas seulement la plus chargée de valeurs, la mieux liée aussi, comme son nom le dit, au sentiment de la liberté ; c'est encore la plus souple, ou, si l'on préfère, la plus indécise. Ampleur sans limite dans les contrastes. On peut y osciller entre les plus hautes expressions de la vie spirituelle et les refuges les plus informes de la rêverie. Elle accuse le trait continu qui va du réel violemment authentique à l'imaginaire le plus divaguant, de la sincérité à l'inconscience et au délire. Son indifférence absolue au choix des procédés, et son efficacité immédiate et muette, rendent impossible de dire où commencerait une évasion dont on voudrait qu'elle fût « digne de ce nom », empêche même de la reconnaître. Ce qui caractérise pourtant toutes les manières de s'évader du monde, c'est le désir et une façon de le conquérir. Suffisante convenance, qui permet aux formules où se décrit ainsi l'évasion, de valoir, en

tous points et en profondeur, pour le film, et aussi bien pour l'état de son public.

La résistance du cinéma à l'éclatement culturel ne pose pas seulement le problème d'une information pragmatique. Ces jeux de l'imagerie du monde, dans l'obscurité communautaire des salles de spectacle, témoignent à leur manière d'une seule poésie pour plusieurs vérités. L'évasion y représente, pour ainsi dire, le lieu idéal de la coexistence des individus — et d'ailleurs des individus et de l'univers. Elle substitue la sincérité et une forme primitive de tolérance, aux problèmes de la croyance ou à ses solutions imposées. Alors, le retour à l'enfance a raison. Il ne signifie que le droit pour le balai d'échapper aux besognes et de redevenir cheval. L'évasion implique la dignité de l'esprit par l'unique caractère fixe qu'on puisse lui assigner : elle s'oppose, par essence, à l'*habitude du moi*, et au respect, hors de soi, de cette habitude, dont l'homme accable le reste du monde. De ce point de vue, peu importe que le cinéma n'ait encore résolu aucune difficulté — sinon l'institutionnelle, qui est le Nombre. S'il s'avère que l'émotion dont l'autorité de ce « spectacle » dispose peut en effet dissoudre l'ennui, il n'y a rien à lui opposer de plus insoluble.

**

L'habitude du moi est le fruit de cette unité de l'individu, qui « se maintient au sein d'une large zone de pluralité psychique, par simplicité naturelle, par effort volontaire, par indifférence ». Juste milieu, moyenne, médiocrité, routine. « Mais sous le fantôme familier créé par la nature, par l'habitude, l'orgueil, la paresse, il y a les virtualités, les complications, les profondeurs... Dans ces conditions favorables, ajoute Henri Delacroix, quelques-unes de ces virtualités émergent, comme une révélation de soi-même à soi-même. »

Nous savons que les conditions du jeu au cinéma tendent à briser les chaînes de circonstances ; qu'elles commencent, précisément, par une attaque contre la vertu des idées secondes, du système psychologique confectionné et du langage construit ; et que ce langage-ci procède, avant toute lettre, par une prise directe sur l'inconscient, au moyen d'une expression naturelle, empruntant les formes de l'art et du mythe. Nous observons surtout comment, par le paradoxe de cette machine, ce sont tout de même les objets intacts de la vie commune, l'aspect, la réalité normalement la plus pauvre et la plus ingrate des choses, la plus paresseuse, qui se trouve secouée ; au point qu'on ne saurait dire si la différence que l'on fait de cet objet imaginaire et de cette image qui n'est plus « morte », est d'extension ou de nature. Il semble qu'on ne puisse souhaiter de conditions plus favorables pour déjouer le fantôme familier (et pourtant plus près de lui) que cette graphie de lui-même.

De sorte qu'à la faveur de ce piège esthétique, on a fait fondre « les puissances rebelles du moi, qui introduisaient partout la rigidité et la résistance ». C'est bien le caractère que le cinéma partage avec la musique. Mais l'homme, redevenant ainsi le disciple des forces vivantes qui l'animent au plus profond de lui-même, le reste en même temps des forces vivantes avec lesquelles il se trouve dans un commerce constant, que la nature met toujours à sa portée. Par quoi se justifie une efficience qui déborde l'évasion.

Le secret d'un tel équilibre, relativement facile à concevoir dans l'ordre individuel, rendrait compte de la densité dont le film se charge, et de ses moyens d'altérer, directement ou indirectement, les relations de l'homme avec les objets qui l'environnent, d'affaiblir ou de balancer les effets de ces relations. On peut imaginer un ajustement qui se fait, à la faveur d'un mimétisme individuel, entre une pensée et des actes, une existence réelle et les facteurs accidentels de la vie, entre la liberté d'un esprit, dans le fait de connaître, et la multitude des actions de compren-

dre qui obéissent au Moi des habitudes, en même temps qu'elles le forgent.

Par contre, sur le plan collectif et à l'échelle du cinéma, on doit redouter une multitude et une diversité de fantômes si grande que les conflits devraient y être insurmontables. Il faut que le rapport de ce jeu à la curiosité la plus générale et aux passions les plus profondes et les plus communes aille bien loin, et pour ainsi dire bien simplement, pour s'étendre à une telle pluralité. Conserve-t-il quelque valeur pratique ? Comment coïncident alors les vertus entre elles de cette graphie ? Et ne doit-on pas considérer qu'il y a décidément un défaut exorbitant de convenance naturelle, une disproportion décisive entre la *présence du public* telle que nous l'avons imaginée, et la signification, la valeur et la portée de la signification filmique ? Quel est le retour de cette action au spectacle et à son « institution » cinématographique ? Et notre examen en spirale autour du film se coupe-t-il toujours à la même difficulté ?

**

Le propre du cinéma demeure cette fiction qui se déploie, en marge de la logique, au contact direct de la vie intuitive, dans les conditions du spectacle. Elle affecte la partie de nous-mêmes où les contraintes de notre intelligence et *l'irrationnel* de notre pensée se fondent en signification globale, dessinent une même courbe pour faire une *figure* unique. Elle s'offre toute à la sincérité, c'est-à-dire à la création. Ce jeu violemment esthétique enveloppe tout le contenu de l'esprit dans la forme psychologique spéciale dont l'image elle-même se revêt, moment suspendu, d'autant plus concentré dans le présent qu'il est plus entière jouissance. La polyvalence de chaque « œuvre d'art », de chaque « image », à l'égard de tous les esprits

ne suppose aucune création nécessairement identique ; elle n'implique aucune identité sinon celle de la création elle-même. Ce privilège sensoriel est essentiellement privé. Mélange intime, à chaque instant, d'indétermination et d'artifice, occupé à saisir sans fin des formes qui se brisent et à vouloir échapper sans cesse à ce mouvement, le film est un être, à la ressemblance prodigieuse du Dieu de Nietzsche, « qui se délivre, en créant des mondes, du trouble de sa plénitude et de sa pléthore, des contrastes intolérables accumulés en lui ». C'est-à-dire, une fois de plus, que le film — tout comme, sans doute, le Dieu de Nietzsche — est la projection exacte de la liberté de notre esprit. Point de langage, point d'habitude, point de personnage infléchissant le Moi ; mais, dans l'instant, une personnalité totalitaire. Indépendance et puissance de l'enfance psychologique. Liberté fondamentale.

Mais voici que cette écriture, comme fatalement mobilisée, employée, suivant un ordre, et donc une logique, et par conséquent une fin « oratoire », se met à construire des palais d'images dont l'architecture déborde chaque instant. Tandis que cette graphie cherche à s'associer aux rythmes et aux « espaces » de la sensibilité comme fait la langue verbale pour les espaces de la voix, c'est tout de même à des figures muettes de mots, à des schèmes de langage qu'elle tend à ramener sa création. Elle dure, et, dans tous les sens de ce mot, s'enchaîne. Sans doute, d'un art repuisé aux racines de l'homme, elle interroge et trouble les cautions, intellectuelles et verbales, des choses humaines ; mais déjà, par cela même, sa liberté se borne. Elle peut encore accuser, confondre l'impropriété des mots, des abstraits, des « choses » même, elle renonce à les supprimer. Bref, le retour offensif, ou la présence inexpugnable du *logos* représente, comme on pouvait bien s'y attendre, le repère le plus profond de l'habitude du Moi humain dans l'imbrication du réel absolu, de la fiction, et de la réalité quotidienne. C'est par l'essence du langage que cette essence de récréation devrait être définitivement altérée.

Si le Dieu de Nietzsche, en effet, se voit attribuer une

raison discursive quelconque (c'est-à-dire, avec le sentiment de sa durée, une expérience et des majeures de raisonnement), il est prêt à parler — au moins avec soi-même — et cesse d'être libre, ayant cessé d'être seul. D'un passé innombrable tirant l'économie, de l'avenir une prévision — déjà une prudence — venant à distinguer ce qu'il sait de ce qu'il ignore, il fait sa croyance de ce qu'il sait et prépare une mystique pour ce qu'il ignore dans le prolongement de cette croyance. Il invente la vérité, et du même coup la question, la réponse exacte et l'erreur, la routine et la maladresse, la persuasion et la colère, l'orgueil, la paresse. Ayant découvert la pluralité psychique et le Moi, il n'est plus que le centre de l'Univers. Il peut supposer à bon droit que Chronos a créé le monde.

Habitude du moi l'aspect du dualisme de l'homme qui consiste, à l'intérieur de ce monde, à en maintenir le centre. « Je pense, donc je suis », fondement de l'édifice verbal où l'esprit s'enferme et par conséquent se différencie. Il en faut sortir. C'est tantôt pour faire la guerre de la communication et de la vérité, au moyen du mot qui est une arme d'annexion, tantôt pour établir des sortes d'accords et une mise en commun de cette arme secrète. Les esprits se groupent, se concertent, s'emploient à un édifice commun; réalisent le compromis de leur cohabitation pour échapper, dans une certaine mesure, au conflit de leur coexistence. L'évasion, de son côté, prend son sens. On conçoit que, pour échapper à *l'individualité* qui repose sur des dispositions accidentelles mais « quotidiennes », d'abord elle veuille être muette et à l'écart des conditions ordinaires de la vie. L'individu y renonce aux cautions normales de la croyance, pour en retrouver la source naïve, la figure personnelle.

On comprend de même que l'homme, lorsqu'il est resaisi par l'action et ramené de cette fugue, conserve d'une toute-puissance passagère, de l'épreuve un instant victorieuse de sa propre sincérité, bref de ce qui fait la révélation de soi-même à soi-même, quelque souvenir et un certain esprit de révolte. (Aspect que prend parfois

chez l'enfant, au delà du premier dressage, le retentissement de la récréation terminée ; crises, dans l'adolescence, que provoque la redécouverte du sentiment personnel ; problèmes en général de l'originalité ; conflits de tous les états aigus dont il arrive qu'un esprit soit troublé, lorsqu'il lui faut concilier inconsciemment Bergson ou Freud, si l'on veut, avec Descartes.)

Sur quoi il ne reste plus à l'éducation, synthèse de l'individualité collective, qu'à réassurer sa discipline et la valeur de son langage. Objet de persuasion. Je persuade, donc je suis, on peut ainsi exprimer à la fois l'essence des « civilisations » et le fondement de l'individualité collective. L'art de l'éducation n'est que celui de persuader aux hommes que les habitudes qui leur sont transmises répondent bien à une vérité nécessaire.

Tel est, justement, sur le plan collectif, le rôle qu'on a toujours voulu attribuer au spectacle. Il a toujours paru qu'il y avait une sorte de parallélisme entre la façon dont il convient de traiter la jeunesse et les procédés qu'il faut employer pour atteindre utilement « le public ». L'amour des chaînes doit être fondé sur des émotions superstitieuses et, comme elles, environné de prestiges. « L'homme, en sa qualité d'être sensitif — écrivait Cabanis — est mené bien moins par des principes rigoureux, qui demandent de la méditation pour être saisi sous toutes leurs faces, que par des objets imposants, des images frappantes, de grands spectacles, des émotions profondes. Ces émotions lui rendent toujours son existence actuelle plus chère, en la lui faisant sentir plus vivement ; et par ce moyen, l'on pourrait le passionner pour une organisation sociale entièrement absurde, injuste, et même cruelle ; je dis plus, lui faire trouver du bonheur dans ce misérable état de choses... Ce n'est pas assez de lui montrer la vérité : le point capital est de le passionner pour elle ; c'est peu de le servir dans les objets de nécessité première, si l'on ne s'empare encore de son imagination. Il s'agit donc moins de le convaincre que de l'émouvoir ; moins de lui prouver l'excellence des lois qui le gouvernent, que de les lui faire aimer par des sensa-

tions affectueuses et vives, dont il voudrait vainement effacer les traces... »

On a su dans tous les temps, et l'on a dit dans toutes les langues, qu'il entre par le spectacle des idées dans les têtes. Ce curieux texte souligne seulement que dans l'esprit public — tel que le font les temps et les lieux, le chœur, et la passion fixe — chaque idée peut devenir, dans toutes les têtes, source et fruit instantané des questions et des réponses individuelles, d'un nombre infini de conflits inconscients ou secrets ; mais que dans le spectacle *localisé*, confiné dans l'espace d'une culture, les conflits — si l'on peut ainsi nommer les entrelacs de la trame avec la chaîne — finissent toujours par un agrégat assez unanime et par un faisceau passager. On sait aussi pourquoi : c'est que les *facteurs*, selon l'amphibologie du terme, sont ici plutôt des canaux que des sources. Cette transmission est le résultat, la confirmation d'une communauté, bien plus que la découverte ou l'invention d'une communion originale. De l'éclat, cependant, que prend cette unification quand elle se manifeste à l'écart de la lutte pour vivre, l'opinion ne peut manquer d'être frappée. Elle en retient quelque chose, comme d'une conquête de l'activité spirituelle, des nuances de sentiment, des formules, un enrichissement des mots. La répétition fait de cette fortune, à la longue, une partie intégrante de la vie intérieure des collectivités qui l'ont conquise. Ainsi se consolident, et parfois s'étendent naturellement, sur l'univers de la pensée, les « pays » de l'intelligence.

Il est clair, en effet, que les acquisitions collectives de cette nature, qui se logent d'abord dans les têtes ou qui en viennent, ne reposent qu'à moitié sur leur valeur humaine fondamentale. Relevant de l'activité spirituelle, elles ne sont jamais tout à fait dépourvues de cette valeur ; elles peuvent même la posséder tout entière ; une certaine universalité des chefs-d'œuvre le montre bien. Mais les chefs-d'œuvre ne sont pas la meilleure référence, lorsqu'il s'agit de comparer le cinéma aux spectacles millénaires, aux œuvres en général des lettres et des arts, et aux langues

elles-mêmes. Pour caractériser les « courants de la pensée », suivant les groupes humains et à travers leurs délimitations, observe en substance Léon Brunschvicg, et pour discerner ce qui rapproche ou distingue ces courants les uns des autres, il faut non seulement une étude qui s'étende à tous les terrains, mais aussi « il faut opérer une sorte de renversement dans la sélection des œuvres à considérer ». « Les plus notables ne sont pas celles qui renferment les meilleurs modèles... mais celles qui laissent pénétrer le plus avant dans l'esprit d'un (moment) ou d'un groupe », qui ont ouvert des voies où le groupe, effectivement, s'engageait, ou bien, au contraire, qui ont « défini avec le plus de netteté l'attitude d'une tradition ». Les belles œuvres, « le beau langage », à part d'une pensée qui les approprie au groupe ou au moment, « on irait jusqu'à dire (qu'elles sont) quelque chose d'encore abstrait, comme un système de métaphysique ou comme une discipline technique. L'intérêt devra se porter avant tout sur ce qui remplit *l'entre-deux* ». De même, c'est au langage relativement pauvre, mais réellement parlé, de la partie la plus nombreuse d'un groupe qu'il faut demander, avant tout, son contenu.

Au demeurant, qu'il s'agisse de la masse ou de « l'élite », c'est rarement sur l'autorité intrinsèque des choses que *l'opinion* s'appuie. Son système de croyances, au contraire, veut une caution plus accessible, et plutôt cette sorte de garantie que les banquiers appellent couverture. L'habitude et la tradition pour l'essentiel, la mode et l'exemple pour la forme. Quand l'opinion se construit ainsi sur soi-même, elle ne manque pas de s'élever, de se *cultiver* ; mais on trouve beaucoup d'esclavage et de moutonnerie, là où l'on voudrait chercher une convergence spontanée de pensées indépendantes. Evasion relative. Adhésion à une culture et à son mécanisme de signification. Prise de conscience ou adoption des qualités qui font telle culture déterminée. Nos spectacles correspondent bien à une *aire de civilisation*, à une *langue de civilisation*, aux types et aux genres qui coexistent dans ces cadres. Ils en subtilisent la routine mais ils la renferment.

« Une civilisation est un ensemble complexe de phénomènes sociaux, de nature transmissible, présentant un caractère religieux, moral, esthétique, technique ou scientifique, et commun à toutes les parties d'une vaste société, ou à plusieurs sociétés en relations. » C'est assez dire que dans une telle concentration progressive des idées et des croyances, chaque opinion tend, selon soi et selon ses propres signes, à se maintenir comme le centre de l'Univers. Transposition de l'habitude du Moi. On voit bien la place de l'ennui et de la colère. C'est seulement dans la mesure où les civilisations sont périssables, peuvent s'entre-détruire ou mourir de maladresse, que leur pensée sur elles-mêmes se différencie et accompagne leur destinée. Pas d'action commune sans langage, pas de langage sans pluralité, pas de pluralité sans haine.

C'est le cercle auquel le cinéma, dans son ordre actuel, prétend échapper. Il veut jouer, semble-t-il, vis-à-vis des civilisations, le rôle que tient le spectacle, dans chacune d'elles, vis-à-vis des sociétés et des individus qui les composent. Le film, d'ailleurs, procède moins par circulation, comme le spectacle ordinaire et le mouvement des idées, que par ubiquité immédiate et pour ainsi dire automatique. Cette particularité simplifiera en partie notre examen. On voit le fait cinématographique filtrer dans les conditions habituelles des existences, comme aucun jeu auparavant. Bien que nous ne soyons pas encore en mesure de saisir pleinement les répercussions de ce phénomène, on admet que la vie sociale tout entière s'en trouve affectée dans ses plus intimes replis. Interroger la persuasion et l'éducation à l'échelle de ce fait mondial, c'est considérer les notions d'évasion et de personnalité rapportées à des sociétés entières. Il faut savoir s'il existe pour les groupes humains des « qualités universelles, c'est-à-dire que tous pourraient développer en eux sans entrer en conflit par ce développement », et quelles parts de mystique ou de silence, de langage ou de raison affecte ces qualités. Puis, dans quelle mesure et par quels moyens le cinéma prétend, en effet, répondre à de tels équilibres ou échapper à ce dilemme, et maintenir, s'il le peut, sur le « fallacieux mirage de

l'homme universel », le caractère institutionnel de son propre message.

On se souviendra que les moyens seuls sont nouveaux — et on s'attachera aux moyens. Ce n'est pas le premier effort des civilisations pour communiquer par-dessus leurs limites, pour se constituer en vastes époques et tendre à l'universalité. L'homme, au contraire, a toujours cherché, comme d'instinct, à « communier », au delà et par le travers de ses propres spectacles ; mais précisément en créant des « conditions favorables » aux virtualités et aux profondeurs, par une *expression* dans l'architecture ou dans la musique ; presque toujours par des procédés plus propres au temple qu'au théâtre. Ce qu'on abandonnait ainsi d'égoïsme, et ce qu'on gagnait en sympathie, était perdu pour l'efficacité directe. On devait sacrifier au lyrisme et à une certaine extase ce que la vie active impose de logique et de croyance précise.

Voilà, au contraire, qu'il est question de chercher à la jonction du symbole et de l'acte, le secret d'une contagion universelle. Il y avait, en somme, une part surprenante d'anticipation dans le « cataclysme social » imaginé par M. Vendryès. De ce que les barrières qui existaient entre les groupes humains sont, *en effet*, renversées au spectacle, il résulte bien que les représentants de classes, de nationalités, de races différentes sont, en effet, confondus par une même tourmente. Si « notre civilisation séculaire » ne s'en trouve pas « anéantie pour faire place nette à une civilisation nouvelle établie sur d'autres bases », il n'en reste pas moins qu'une « mentalité mystique et concrète » devient assez puissante, et menace d'altérer le contenu de nos grandes langues communes.

**

Le film, en dernière analyse, propose à la *sympathie* une réalité objective, absolue, distincte des esprits qui étaient entrés par avance ou qui entreront en communication avec

elle. Le fait filmique représente un truchement entre une sorte moderne d'*Idée* platonicienne, et la matière des « idées » qui doivent lui correspondre — comme une classe de choses à un type exemplaire — dans les esprits humains. Désignée et signifiée sans étiquette verbale, une telle *expression* comporte naturellement un maximum de convenance à la diversité des esprits. Elle aurait à être et serait purement esthétique, si elle ne se construisait en discours et se tenait suffisamment à distance de la vie ordinaire. Il s'en faut de beaucoup. Ce que retient en effet cette graphie et ce qu'elle exprime, ce sont, à leur source même, des schèmes vivants. Pas de procédés pour figer une part de vérité comme font les mots ; pas de vérité, au sens où celle-ci n'est qu'un procédé pour figer une part d'évidence ; mais, tirées directement de l'évidence, « des représentations par lesquelles on anticipe sur l'avenir ou par lesquelles on prépare une action, soit intellectuelle, soit matérielle ».

Que l'essentiel de ce discours — formé de la signification naturelle des faits et de leurs éléments — relève de la logique, c'est dans la stricte mesure où celle-ci « fait partie du mécanisme humain au même titre que les bras et les jambes » ; et ses *démonstrations* reviennent d'autant mieux, suivant l'expression spinoziste, aux « yeux de l'âme ». Ce langage s'entend au sens, précisément, où *personne ne parle* « le » langage. L'esprit tend et consent suivant l'action. La croyance, « adhésion de l'esprit fondée sur des conditions purement subjectives », indépendante ici des cautions formulées et des tables de multiplications apprises, s'élargit, se nourrit, va chercher au plus profond d'elle-même toute l'étendue de sa propre signification. La volonté qui s'en mêle n'engage pas seulement la volition délibérée ; elle agite « tous les facteurs, selon W. James, de la croyance : espoir, crainte, passions, préjugés, esprit de secte, etc. ».

On retrouve alors, dans toutes les têtes, l'infini des conflits secrets, des questions et des réponses individuelles ; le trouble des idées suivant tous les étiages de la pensée,

les pays de l'intelligence, les groupes et les sous-groupes humains. Ce sont tantôt des victoires faciles. La signification de l'image tend aisément à meubler ou à transformer des représentations vides et mortes, déchets de dispositions affectives étioilées ou disparues. Mais lorsqu'il s'agit de heurts véritables contre des croyances bien établies, on ne peut douter que ce jeu de l'image qui s'appuie directement sur nos tendances naturelles, qui affecte nos mécanismes moteurs et nos ressources affectives jusque dans leurs éléments les plus déliés, n'intervienne pour assurer, dans la lutte, l'intensité *actuelle* de nos états de conscience. Cette réalité, le corps la reconnaît, refaisant de la croyance *une manière d'être* au pouvoir créateur et vivifiant.

Dans des conditions si favorables à l'enthousiasme, celui-ci peut bien retourner au mysticisme — « qui prétend se passer de la raison et reconnaître sans elle la vérité de la révélation, ou même substituer à la révélation traditionnelle une révélation individuelle et actuelle ». La certitude qui en résulte n'en est pas moins « éminemment, comme dit Renouvier, une assiette morale ». D'autant mieux qu'on ne peut échapper plus habilement qu'elle aux deux excès que dénonçait Pascal : « Exclure la raison, n'admettre que la raison ». On concevrait donc que cette intuition expansive pût devenir le meilleur garant de la fidélité des relations que la nature détermine, ou que les conventions naturelles établissent entre les hommes. Il suffit d'admettre qu'une coïncidence des sincérités soit possible ; qu'il est plus sûr d'éprouver dans tout son être la réalité substantielle d'un sentiment dont on ignore le nom — souvent noble — que de s'accorder sur une idée, fût-elle commune, au moyen des mots auxquels on ne donne jamais le même sens.

De sorte que ce jeu saurait satisfaire par une évasion en profondeur l'instinct inquiet qui entraîne l'homme hors de soi, le désir insatiable d'impressions et de significations nouvelles ; mais aussi, portant l'esprit de révolte au cœur du langage — dans la mesure où la routine élève une forteresse verbale — le cinéma, expression d'une *pensée visible*, tendrait à instituer du *logos* comme une expérience unifiée.

Bon moyen d'atteindre ce que les esprits ont de commun, d'identité profonde, que de les entraîner à poursuivre la similitude des pensées à travers l'identité des choses. L'autorité, déjà moins mystérieuse, du fait filmique ferait circuler les éléments d'une entente entre les esprits, d'autant plus valable qu'elle serait basée en partie hors de chacun d'eux. Est-ce ou non la promesse de faire désapprendre aux langages l'incompréhension du monde et de sa réalité vivante ? Verra-t-on le cinéma ranimer une existence intérieure que chacun croit une vie secrète alors qu'elle n'est que renfermée ? La question est bien de savoir si la portée institutionnelle de ce spectacle permettra de substituer, pour chacun, au culte superficiel et stérile d'un moi pauvre et figé, le goût des sources où s'alimente et se renouvelle l'amour de l'homme pour l'homme.

Imagine-t-on, en effet, que ce jeu demeurera dans l'ordre du divertissement et du subterfuge ? Ne doit-on pas se demander quel trouble profond cette essence de récréation sera capable de semer dans les esprits, par-dessus tant d'effervescence et de si gigantesques mélanges d'ombres ? Jamais et nulle part encore, il n'y a aucun risque à l'affirmer, l'expérience n'a montré, même de loin, une telle agitation de réalités psychologiques secouées de réalités nouvelles ou de fictions ; ni, par conséquent, un pareil branchement des voies de l'avenir sur un tel faisceau de révoltes, une telle concordance de libertés. Entendant de la sorte le fait cinématographique, suivant la définition que nous avons adoptée, on doit rechercher sous quelle forme s'exercera demain cette *pensée collective* ; dans quel équilibre elle installera notre monde « qui n'est autre chose que l'ombre projetée par les idéaux qu'elle construit ».

CONCLUSION

Cette enquête préliminaire ne s'était pas donné pour objet de considérer le film et le cinéma *hic et nunc*, mais d'essayer d'en former une idée plus générale. On voulait se représenter des « effets imaginables, pouvant avoir un intérêt pratique quelconque, que nous attribuons à cet objet ». Il s'agissait de rechercher un problème *filmologique*, et seulement afin de s'assurer qu'on est en droit de le poser.

On tiendra pour acquis que le spectacle cinématographique et les procédés de la filmographie ne sont pas uniquement cette matière à réflexions toutes subjectives et flottantes, chère aux jeunes gens et aux « artistes » parce qu'on peut en discuter sans autre forme de procès. Il reste donc à se pencher méthodiquement sur le cinéma, du triple point de vue qui caractérise tout objet d'étude : philosophique, scientifique et pratique.

Du point de vue philosophique, la chose ne soulève guère d'objection. Le cinéma, de quelque façon qu'on le juge, ouvre assez d'inquiétudes et d'égarements nouveaux pour enrichir sur quelques points essentiels, la connaissance que nous croyons avoir de nous-mêmes.

Du point de vue pratique, au contraire, il est alarmant de voir comme le peu de technique et d'expérience dont le cinéma puisse se prévaloir, contribue plus souvent à entraver ses facultés qu'à les développer. Respecter cet ensemble puissamment armé ? Peut-on même faire autrement sans se heurter à d'inextricables difficultés ou engager d'autres aventures, aux contre-coups non moins imprévisibles que ceux qui nous étonnent déjà ? Abandonner le cinéma à l'anarchie, y attendre l'organisation d'une discipline spon-

tanée, renvoyer dans un avenir plus ou moins lointain l'effort que l'on fera pour en reprendre la maîtrise ? C'est ce qu'il conviendra d'examiner.

Mais la matière d'un *savoir* ne saurait être raisonnablement contestée. Qu'est-ce qu'une science ? Un « ensemble de connaissances et de recherches ayant un degré suffisant d'unité, de généralité, et susceptibles d'amener les hommes qui s'y consacrent à des conclusions concordantes, qui ne résultent ni de conventions arbitraires, ni des goûts ou des intérêts individuels qui leur sont communs, mais de relations objectives qu'on découvre graduellement, et que l'on confirme par des méthodes de vérifications définies ». On dira d'une filmologie comme de tout savoir organisé que « la reconnaissance de sa valeur et de ses droits, son admission définitive dans la société des sciences dépendent des progrès dont elle se montrera capable ». Mais d'abord, il faut y croire. Il faut essayer de décrire les choses au point de les provoquer. « Cela même, dit Léon Brunschvicg, définit l'être qui pense que sa nature et sa destinée se transforment par l'idée qu'il se fait de sa nature et de sa destinée. »

NOMENCLATURE
CINÉMATOGRAPHIQUE

Nomenclature Cinématographique

Cette nomenclature (1) n'a pas été conçue comme un dictionnaire. C'est un ensemble d'observations sur les principaux termes « de métier » utilisés par les praticiens du cinéma. Quelques-uns de ces mots se retrouvent couramment dans la langue du public, dans la critique écrite ou parlée. D'autres expressions n'appartiennent qu'au jargon professionnel, mais nous y avons cherché l'occasion d'évoquer quelques problèmes spéciaux posés par la réalisation et la fabrication des films. Les incertitudes d'un tel vocabulaire — tantôt emprunté à des terminologies plus anciennes, tantôt forgé pour des besoins nouveaux — sont souvent en relation avec de vastes difficultés théoriques qui ne sont ici que suggérées et qui devront être reprises par ailleurs. Les indications relevant de la physique, de la mécanique ou de la chimie ont été évitées. Par contre, nous avons noté, à l'occasion, quelques particularités susceptibles d'intéresser l'analyste ou l'expérimentateur en dehors des préoccupations cinématographiques.

ACCÉLÉRÉ. — L'un des procédés par lesquels le film peut restituer le mouvement sous un aspect différent de la réalité. (V. CADENCE.)

ACCESSOIRES. — « *Meubles et accessoires* », constituant le monde des objets qui prend au cinéma l'importance que l'on sait. Le nombre et la diversité considérable de ces objets, leur réalité concrète et *praticable*, la tâche difficile de les rendre exacts, appropriés, « vivants », etc. posent un grand nombre de problèmes ; auxquels s'ajoute la difficulté technique de maintenir aux choses banales un rang et un aspect naturel malgré les conditions d'ÉCLAIRAGE (V. ce mot) qui les transforment. Par ailleurs, le débat du « vrai » et du « semblant » devant la caméra n'a été, semble-t-il, ni tranché par l'expérience pratique, ni méthodiquement étudié. Le « besoin » d'un *vrai* tableau de maître, par exemple, ou de tel autre accessoire énorme, cache sans doute un certain imbroglio d'incertitudes techniques justifiées et d'exigences factices, mais aussi quelques problèmes essentiels de *l'univers filmique*.

ACTEUR. — On notera l'emploi nuancé de ce mot, notamment dans la langue du public, pour désigner les « acteurs de cinéma » ou « artistes de cinéma ». La notion d'INTERPRÈTE, plus équivoque, paraît mieux adaptée aux servitudes cinématographiques.

ACTION. — Indépendamment du sens usuel visant l'action dramatique, ce mot sert à désigner les actes et l'intervention des personnages par rapport aux autres éléments « réglés » de la PRISE DE VUE. Après la mise en place d'une scène dans son

(1) *Etablie avec le concours de Pierre BOURSAUS.*

cadre (décors et accessoires) et le réglage des lumières (V. ÉCLAIRAGE) pour un PLAN, le réalisateur ordonne le déclenchement de la caméra (« Moteur ! ») puis le « départ » des interprètes (« Partez ! » ou « Action ! »). Le détail prévu de l'action est indiqué dans la « colonne de gauche » du DÉCOUPAGE TECHNIQUE (V. ce mot).

« ACTUALITÉS ». — V. PRESSE (« Presse filmée »).

ADAPTATION. — Cette « appropriation » ambiguë, appelée aussi *traitement*, s'applique d'une part à une œuvre qui n'était pas destinée au cinéma (roman, pièce de théâtre, etc.) et que l'on tente de transposer pour une réalisation cinématographique ; d'autre part, au développement d'un sujet original choisi pour un film sur une présentation sommaire (*synopsis*). L'adaptateur est en général un spécialiste qui ne se confond pas plus avec l'auteur du synopsis qu'avec celui d'une œuvre littéraire achevée. (V. SCÉNARIO.)

AFFICHES. — L'un des éléments de l'énorme appareil publicitaire du cinéma (pour le « lancement » et pour l'*exploitation* des films) dont les implications sociologiques mériteront d'être étudiées. (V. PUBLICITÉ.)

« AMBIANCES ». — Jargon pour désigner des réflecteurs spéciaux dits *boîtes d'ambiance*. (« Placer des ambiances ».) (V. ÉCLAIRAGE.)

AMORCE. — Au commencement d'une BOBINE, une certaine longueur de pellicule qui doit précéder les premières images pour permettre le chargement convenable des appareils de prise de vue ou de projection. (L'*amorcer standard* est d'une longueur calculée, en fonction de normes techniques, pour la projection commerciale.) Par extension, toute partie de pellicule (vierge, voilée, noire, dépolie, transparente, opale) employée à diverses fins techniques. D'un point de vue extra-cinématographique, on notera que l'*amorcer opale* produit à la projection un effet de scintillement particulier.

« AMORCE ». — (*Avec amorcer, en amorcer*). Le CADRAGE *avec amorcer* comporte au tout premier plan photographique un personnage (ou un objet) dont on ne voit généralement qu'une partie. Ce personnage est *en amorcer*. Utilisée quelquefois pour masquer un secteur de l'image, l'« amorcer » sert plus normalement à maintenir la *présence* d'un élément important de la prise de vue lorsqu'on passe d'un ANGLE à un autre. Dans une prise de vue en *champ - contre-champ*, on tourne sans ou « avec amorcer » selon des exigences mal définies (pour « justifier » des directions de regard, etc.).

ANGLE. — Terme vague pour désigner à la fois l'orientation de l'*axe* optique de la caméra, l'espace saisi par l'OBJECTIF et la « vision perspective » qui en résulte. Utilisé par extension,

dans la langue critique, pour signifier le « point de vue » de la caméra ou du réalisateur, la vision *sous un certain angle*, etc. (V. CADRAGE et CHAMP.)

ANIMATION. — Un artifice technique, la *prise de vue image par image* (V. CADENCE) permet, entre autres effets, de *filmer* des éléments immobiles (objets, dessins, marionnettes, etc.) pour les faire paraître « animés » à la projection. Grâce à l'interruption entre chaque image, toutes les transformations ou mutations sont possibles.

« APPAREIL ». — Usuel *sur le plateau* pour désigner la CAMÉRA.

ARCHITECTE-DÉCORATEUR. — Le décorateur du film est un architecte ou doit avoir des notions poussées d'architecture et de construction des bâtiments. Les « décors », parfois très considérables, comportent des éléments d'édifices *praticables*, exécutés d'après des plans minutieux, et pour lesquels le choix des matériaux et des techniques ne va pas sans de lourdes responsabilités. La compétence professionnelle de l'architecte-décorateur doit être complétée par une expérience des problèmes cinématographiques, non seulement afin d'éviter certains excès techniques, mais aussi pour prévoir les servitudes du *tournage* (démontages et remontages rapides des décors au cours des prises de vue, caractéristiques des « accessoires », etc.). (V. « FEUILLES » et COMPLEXE.)

ARRÊT SUR L'IMAGE. — Certains projecteurs de films en format réduit permettent d'arrêter le « défilement » de la pellicule pour examiner un *photogramme* sur l'écran.

ARTISTE. — Dans la langue du public, les *artistes de cinéma* sont toujours des acteurs. Les praticiens de l'art cinématographique s'appellent CINÉASTES.

ASSURANCES. — La diversité et la particularité des risques que comporte une entreprise cinématographique a donné lieu à une organisation particulière d'assurances. « *Le négatif* », unique et fragile, est en effet au cours de la production-réalisation, comme après la terminaison du film, tout ce qui reste d'une somme considérable d'efforts artistiques et techniques et d'investissements matériels. C'est pourquoi il arrive que certains « sinistres » ne soient pas sans effet sur la réalisation et sur la « création » elle-même. (V. RAYURE et SINISTRE.)

AUDITORIUM. — C'est dans un auditorium spécialement équipé d'appareils de projection et d'enregistrement que sont façonnés les sons dosés ou falsifiés, *bruits, play-back, doublage, mixages*, etc. (V. ces mots), qui constituent l'univers sonore particulier et factice du cinéma.

AUTEUR. — En raison de la complexité des matériaux, des décisions et des interventions dont un film dépend (avant, pendant

et après son *tournage*), et par conséquent des responsabilités partagées dans les initiatives et dans le résultat final, la question de savoir qui est l'auteur d'un film est très controversée. Le langage hyperbolique du cinéma fait souvent appel à l'idée de « symphonie » mais aussi à celle de « cathédrale » pour parler idéalement de l'élaboration d'un film, aux noms de « maître d'œuvre » ou de « chef d'orchestre » pour parler du réalisateur, etc. La notion d'*auteur*, mal adaptée en tout cas, reflète ces conceptions hybrides. Pratiquement, des réglementations ont été adoptées sur le plan juridique, concernant tantôt le *droit d'auteur* (droit moral), tantôt les *droits* (redevances) d'auteurs ou de co-auteurs ; mais le problème fondamental reste entier. On notera, par exemple, que le *producteur* garde le « droit » d'effectuer des COUPURES (à son gré, ou sur recommandation de la CENSURE, ou pour toute autre raison pratique) et que le *réalisateur*, s'il juge excessives de telles interventions ou les modifications qui en résultent, ne peut user que du droit de « faire retirer son nom du *générique* ». (V. RÉALISATEUR — V. aussi « REMAKE »).

AXE. — Axe de visée. Direction de l'axe optique de l'objectif et par conséquent de la caméra.

BANDE. — (S'emploie dans divers composés : double bande, bande son, bande image, bande amorce (V. AMORCE), bande internationale, « bande rythmo », bande annonce.) La bande *standard* est celle qui comporte ensemble les images et le son dans leur état définitif pour l'*exploitation* normale (*copie standard*). Dans cette présentation, la « bande sonore » est une piste sonore.

— *Double bande* : état du film (RUSHES ou copie de travail) alors que l'image et le son se présentent encore sur deux rouleaux de pellicule différents ; doit être projetée sur un appareil spécial assurant le défilement synchrone de la *bande image* et de la *bande son*.

— *Bande internationale* : bande sonore d'un film ne comportant que *musique* et *bruits*, à l'exclusion des paroles (dialogues ou commentaires), servant au DOUBLAGE du film.

— *Bande rythmo* : pellicule portant des indications techniques (temps en secondes, etc.), instrument de travail, utilisé en auditorium, pour les doublages, mixages, enregistrements annexes.

— *Bande annonce* (ou *film annonce*) : Court *montage* spécial destiné à la publicité d'*exploitation*, qui permet de montrer, pendant quelques minutes, au cours de chaque *séance* d'une semaine, des extraits du film « *programmé* » pour la semaine suivante (V. PROGRAMMER). Pour allécher le spectateur on choisit quelques plans principaux du film ou quelques détails particuliers assemblés par des CARTONS (images de textes écrits) ou accompagnés d'un boniment. L'ensemble est souvent dénaturé

par un désordre intentionnel ou par des coupures très diversement inspirées (ne pas laisser deviner une suite à effet mise en « suspens », laisser supposer au contraire une « suite » qui n'est pas montrée davantage dans le film lui-même, etc.). On utilise généralement pour le montage de la bande annonce les meilleurs *doubles* (V. « PRISES ») des plans choisis. Il arrive aussi que l'on insère dans ce montage des plans qui ont été totalement abandonnés au montage normal (V. COUPURES). Il s'agit en tout cas de créer, en quelques minutes, un climat dramatique ou comique (révélateur, en principe, de la qualité du film annoncé) pour servir à l'avance la *publicité parlée*. (V. PUBLICITÉ.)

BOBINE. — De forme spéciale, comporte sur un noyau cylindrique deux *joues* destinées à contenir et à protéger l'enroulement de la pellicule. Les bobines usuelles de projection sont de 300 m. environ pour les films de 35 m/m (V. FORMATS), de 600, 300, 120, 30 m. pour les films de 16 m/m. L'indication de la longueur ou de la DURÉE (V. ce mot) d'un film en « bobines » n'est usuelle que pour les films en 35 m/m.

BOUCLE. — Bande (image, son ou standard) dont les deux extrémités sont collées l'une sur l'autre, permettant ainsi (pour divers examens ou pour des usages techniques) le défilement ininterrompu du même fragment de film.

BOUCLES. — Deux parties du circuit de la pellicule dans une caméra ou un appareil de projection sont aménagées en boucles souples de part et d'autre du COULOIR afin de permettre au système d'entraînement intermittent de n'exercer sa traction que sur la faible masse du film comprise entre ces deux boucles.

« **BOURRAGE** ». — Incident technique à la prise de vue. La pellicule dont le *défilement* ne s'est pas fait de façon correcte se trouve « bourrée » (et détériorée) dans une cavité de l'appareil.

BOUT A BOUT. — Premier état d'un MONTAGE, où les plans sont collés bout à bout dans leur ordre de succession prévue par le découpage, mais provisoirement sans recherche des RACCORDS.

BOUT D'ESSAI. — Élément de contrôle technique de la prise de vue et tirage. (V. ESSAI.)

BOUTS. — Le jargon semble imposer le terme anglo-saxon « RUSHES » pour désigner les PRISES tirées. (V. TIRAGES et CHOIX.)

BRUITS. — Ce sont, dans un film, tous les éléments sonores à l'exclusion des paroles (*dialogues* ou *commentaire*) et de la *musique*. On notera que le « silence » est réalisé techniquement parmi les bruits, un lieu de tournage n'étant jamais tout à fait silencieux et, d'autre part, « l'écoute » d'une bande vierge étant différente en projection de celle d'une bande sonore ayant

« enregistré le silence ». On utilise donc, au montage sonore, des *longueurs de silence* que l'on place sur les plans muets. Par ailleurs, on remplace souvent au micro des bruits réels par des bruits factices, soit en raison des « bruits » parasites *au tournage*, soit parce que les résultats artificiels « font plus vrai ».

CABINE. — Désigne en général la cabine de *projection*.

CADENCE. — La cadence de « défilement » ou de « passage » des films se compte en images-seconde (nombre d'arrêts de la pellicule derrière la fenêtre de la caméra ou du projecteur). La cadence du cinéma professionnel *muét* était à l'origine de 16 images-seconde en 35 m/m (FORMAT). La cadence actuelle de 24 images s'est imposée pour des raisons techniques concernant le bon enregistrement et la reproduction du son. Les films en 16 m/m *muét* et la plupart des travaux d'amateurs sont « pris » et « passent » généralement à 16 images. Pour restituer correctement le mouvement, l'essentiel est que les cadences de prise de vue et de projection soient identiques. (Si la cadence de prise de vue est inférieure à la cadence de projection, le mouvement « analysé » en plus d'une seconde et reproduit en une seconde sera *accélééré*. Dans le cas inverse, le mouvement enregistré en moins d'une seconde sera *ralenti* par la projection en une seconde.) Le procédé particulier de la *prise de vue image par image* permet de projeter en « défilement » normal des images « filmées » successivement une à une, à intervalles plus ou moins rapprochés (par exemple à des moments choisis d'un processus naturel : éclosion, etc.) ou pour obtenir un film d'ANIMATION. Il existe enfin des problèmes particuliers de la cinématographie à haute fréquence (cinéma stroboscopique, cinématographie ultra-rapide) qui permet de filmer non plus 100 à 250 images par seconde (limite des systèmes usuels) mais, au moyen d'obturateurs tournants ou d'appareils à étincelles, 25.000 images à la seconde, et davantage.

CADRAGE. — Acte de cadrer (au *tournage*) et son résultat, le « cadre » étant défini matériellement par la *fenêtre* de la caméra. C'est le *caméraman* ou *cadreur* (V. ÉQUIPE TECHNIQUE) qui, suivant les indications reçues (choix de l'*objectif*, désignation de l'*angle* ou du *champ*, commentaire de l'*action*, répétition, etc.) dirige la caméra en visant à travers l'*objectif*, pour enregistrer l'objet de la prise de vue tout en l'inscrivant convenablement dans le cadre qui découpe les images. Le cadrage ne concerne en principe qu'une délimitation de surface, mais on y inclut par extension tout ce qui est compris en profondeur dans le *champ*. Indépendamment de l'exactitude fondamentale de la prise de vue, le cadrage détermine pour une part importante l'aspect plastique et l'équilibre des images. Opération d'autant plus délicate — et, dans un certain sens, hasardeuse — que la caméra, le plus souvent utilisée elle-même en mouvement (V. MOUVEMENTS D'APPAREIL) reste soumise au mouvement de l'*action* qu'elle suit.

D'un point de vue technique, un certain nombre de *cadrages* constituent les différents types d'images les plus usuels et la *gamme des plans* (V. PLANS).

CAMERA (OU CAMÉRA). — L'appareil de prise de vue comprend notamment deux *magasins* (débitant et recevant la pellicule) et un *mécanisme d'entraînement* qui assure le « défilement » du film (V. COULOIR et GRIFFES). On connaît les caméras d'amateur (de FORMATS réduits) généralement légères et de petit encombrement. Les caméras « 16 m/m », plus lourdes, sont de type « semi-professionnel ». Mais les appareils de studio, pour des raisons techniques évidentes (insonorisation, grande capacité des magasins, stabilité, etc.) sont beaucoup plus importants. Une caméra professionnelle « 35 m/m », d'un encombrement moyen de 50×50×75 cm, pèse une soixantaine de kilogs. Elle est montée par conséquent sur un volumineux « pied boules » (les trois roues orientables avec un système de blocage sont recouvertes d'une demi-sphère) qui doit permettre de mouvoir la caméra dans toutes les directions et de la fixer à chaque « mise en place ». Certains appareils professionnels plus légers (une dizaine de kilogs), non insonorisés, servent au reportage et à des prises de vue « muettes » ou « post-synchronisées ». — Les accessoires de caméra (boîtes à magasins, valise d'objectifs, etc.) sont également un volumineux bagage. — Les servants de la caméra sont une équipe de trois ou quatre techniciens.

CAMERAMAN (« Cadreur ou Opérateur). — Premier collaborateur du *Directeur de la photographie* (ou *Chef-opérateur*), le cameraman assure matériellement le maniement de la caméra et l'enregistrement des images en effectuant la *visée* et le CADRAGE (V. ce mot). Il est ainsi amené à partager à la fois les responsabilités du *Chef-opérateur* et les intentions du *Réalisateur*.

CARTON. — Mentions écrites ou dessinées sur un « carton » pour être *filmées*, puis le résultat de cette opération. (Les interprètes et les techniciens d'un film ne manquent jamais de faire préciser, par contrat, si leur nom sera cité « au générique » en « *carton seul* » ou selon diverses conditions hiérarchiques.)

CASCADEUR. — Spécialiste, généralement sportif, qui se substitue à un *interprète* lors des prises de vue à caractère périlleux : chute de cheval, accident de voiture, bagarre, exploits sportifs, etc.

« **CASSEROLES** » (OU « *gamelles* »). — Jargon pour désigner les projecteurs de studio (V. ÉCLAIRAGE). On observera à ce propos que le mot *sunlight*, souvent employé dans la langue du public, n'est pas utilisé par les praticiens.

CENSURE. — Un film ne peut être exploité commercialement ni projeté en public sans avoir obtenu un *visa de censure* dont la mention est faite au *générique*. Ce visa est délivré par un orga-

nisme officiel (*Commission de contrôle cinématographique*) auquel il arrive de faire dépendre son assentiment de COUPURES qu'il « recommande » ou que ses réserves provoquent. Il ne semble pas que les problèmes propres de la censure appliquée au cinéma aient jamais été étudiés méthodiquement.

CHAMP. — Dans la mesure où l'on veut distinguer le *champ* de l'ANGLE et du CADRAGE (V. ces mots) on devrait sans doute considérer une différence d'usage : on parlerait d'*angle* par référence technique au choix de l'*objectif*, à la perspective et à la « grosseur du plan » (V. aussi PROFONDEUR DE CHAMP) ; le *cadrage* se rapporterait à la morphologie générale de l'image et à ses proportions ; tandis que le *champ* serait celui de l'ACTION. Tel personnage (ou tel objet quelconque) « joue » ou « ne joue pas », selon qu'il est ou n'est pas « dans le champ ». (Les interventions de personnages « hors champ » (« off ») sont prévues pour la bande sonore : *voix off*). On dit d'un personnage ou d'un objet qu'il « entre dans le champ » ou qu'il « sort du champ » (à tel ou tel moment, par la droite ou par la gauche, etc.), soit que le personnage ou l'objet se meuve réellement, soit que l'*entrée* ou la *sortie de champ* soient l'effet des MOUVEMENTS D'APPAREIL. — Une règle d'usage veut que l'entrée de *champ* se fasse du côté opposé à la sortie précédente si un personnage effectue un déplacement pendant la coupe entre les deux plans ; les prises de vue de « poursuite » notamment se font toujours dans ce sens, faute de quoi les personnages semblent revenir sur leurs pas. Cette « règle » permet d'évoquer les problèmes de l'*espace dans l'univers filmique* (et de ses rapports avec la vision ou l'adaptation du spectateur) dont les implications complexes sont loin d'être tirées au clair. (V. aussi « REcul ».)

CHAMP - CONTRE-CHAMP. — Le *champ* étant la perspective cadrée saisie par l'*objectif* de la caméra, le *contre-champ* sera, pour le même lieu ou la même action, l'image obtenue en faisant pivoter la caméra sur son axe (180° environ). Procédé usuel notamment au cours d'un dialogue entre deux personnages pour présenter de réplique en réplique l'un ou l'autre interlocuteur, parlant ou écoutant (avec ou sans « AMORCE »).

CHARGEMENT. — Mise en place d'une bobine de pellicule dans un appareil de *prise de vue* ou de *projection*.

« CHARGING-BAG ». — C'est au moyen de ce sac en tissu noir épais (parfois une caisse hermétique) muni de manchons, qu'il est possible de charger ou décharger les magasins de caméra et de développer sur le champ les bouts d'ESSAI, lorsqu'on ne peut disposer d'une chambre noire normale (tournage en décors naturels, en extérieurs, etc.).

CHARIOT. — V. MOUVEMENTS D'APPAREIL.

CHOIX. — Chaque *plan* faisant l'objet de plusieurs prises de vues

(pour les raisons techniques, V. PRISES, ou pour « couvrir » une scène, V. COUVRIR) la sélection destinée au montage donne lieu à diverses interventions. Quotidiennement, pendant la *période de tournage*, « on va à la projection ». Les prises de vues de la veille (RUSHES) sont « visionnées » par le producteur et le réalisateur assistés des principaux responsables de l'équipe technique. On donne alors au *monteur* l'indication d'un premier choix (*plans* ou *fragments de plans*) pour constituer le BOUT A BOUT. — Les « vedettes » du film font souvent préciser, par contrat, qu'elles pourront assister à cette sélection et se réservent, plus ou moins formellement, un droit de regard en ce qui les concerne. Inversement, certains réalisateurs, redoutant les inconvénients d'une auto-critique quotidienne, obtiennent par contrat que les vedettes soient exclues de la projection des *rushes*. — Un « choix » s'exerce aussi pour les « photos » destinées à la publicité du film.

CHUTE. — Tout fragment de film ou de pellicule détaché d'un ensemble, et notamment les morceaux mis de côté à la suite d'une manipulation technique ou d'une COUPURE. Les chutes de pellicule vierge sont les restes des bobines chargées dans la caméra et trop courts pour être normalement utilisés. Les chutes de montage sont des éléments parasites de plans (claquettes, fin) ou des éléments coupés à l'intérieur d'un plan pour être remplacés par d'autres. — Les chutes d'un film sont des plans non utilisés ou réservés (doubles des « prises », « longueurs », *coupures*, etc.).

CINÉASTE. — Ce nom paraît avoir été adopté principalement par diverses administrations pour englober des professions très variées — et plus ou moins distinctes — se rapportant au cinéma (à l'exclusion des acteurs). Les techniciens, à partir d'une certaine qualification, se désignent plus volontiers par leur spécialité.

CLAQUETTE. — Petit tableau noir portant diverses indications techniques, mais notamment le NUMÉRO du plan et celui de la PRISE. Muni d'un bras mobile sur une charnière, que l'on « clique » devant la caméra au début du *tournage* de chaque plan. La fermeture de la claquette visible sur la bande image et le bruit sec facilement reconnaissable sur la bande son permettent de synchroniser les deux bandes avec exactitude (à moins d'une image près). Indications et numéros sont destinés au laboratoire et au montage qui doivent repérer, traiter et classer les plans.

COLLURE. — Soudage de deux morceaux de pellicule (au moyen d'une « colle » spéciale et suivant une technique particulière) au MONTAGE du film (positif ou négatif), pour la réparation d'une COPIE, etc.

COMMENTAIRE. — La notion de « remarques sur un texte » est ici tout à fait dépassée. Il s'agit d'abord de distinguer un discours

explicatif juxtaposé aux images (images « commentées ») des propos inhérents à l'action (enregistrés « en direct »). Dans les films d'information (documentaires, « actualités », etc.) où sont mêlés généralement les sons « directs », les *doublages* et les propos annexes, c'est ce mélange qui devient « le commentaire » ; lequel change encore de nature lorsqu'il est utilisé dans les films de fiction comme effet de style (narrateur) ou de « chœur antique ». Enfin, le *commentaire* doit être distingué du procédé dit « voix intérieure » ou « voix de conscience » employé lorsqu'un personnage se parle à lui-même.

COMMERCIAL - NON COMMERCIAL. — Cette distinction concerne moins la nature des films que leur type d'*exploitation*.

COMPLÉMENT. — *Complément de programme, film de complément*, ces désignations marquent la différence faite par l'industrie — et bien souvent par le public — entre « le grand film » et les *courts-métrages*, « documentaires » notamment, longtemps considérés comme un remplissage de la *séance* de cinéma. Le complément de programme comprend aussi les « Actualités » (« Journal filmé »), certains « dessins animés », etc.

COMPLEXE. — Les praticiens appellent « un complexe » le montage, sur un même espace, d'un *décor complexe* se composant de plusieurs lieux de tournage (pièces d'un appartement, dépendances diverses, qui sont autant de décors distincts) accessibles à la caméra au cours d'un même *mouvement d'appareil* (TRAVELLING OU GRUE). L'utilisation de la grue dans un complexe permet un enchaînement souple et continu de certains moments de l'*action*. Mais la construction d'un complexe (où les bras de grue notamment puissent se mouvoir) pose des problèmes de dimensions ; d'autre part, l'emploi de la grue et du travelling est souvent rendu hasardeux par les méthodes ordinaires de modification des décors pendant le tournage : le démontage des « FEUILLES » au sol pour le passage des rails ou des chariots comporte de nombreuses servitudes (V. « FEUILLES »).

CONTINUITÉ. — V. SCÉNARIO. « *Première continuité* », V. MONTAGE.

CONTRE-CHAMP. — V. CHAMP - CONTRE-CHAMP.

CONTRE-PLONGÉE. — V. PLONGÉE - CONTRE-PLONGÉE.

CONTRÔLE. — V. CENSURE.

COPIES. — V. TIRAGES.

COULOIR. — Partie essentielle du mécanisme de *défilement* dans la caméra ou dans le projecteur. Composé de deux parois chromées et polies, le couloir laisse « défiler » le film lorsqu'il est entraîné par les *griffes* agissant sur les *perforations* et le maintient en place (par pression) pendant la remontée des griffes.

COUPE (*franche*). — On appelle *coupe franche* le procédé de *montage* qui consiste à passer directement d'un plan à un autre par simple collure. C'est l'enchaînement le plus simple, indiqué dans le *découpage technique* par la mention : « *On coupe sur* » notée entre deux NUMÉROS.

COUPER. — On coupe au tournage (« Coupez ! ») lorsqu'on arrête la prise de vue d'un plan terminé (ou interrompu pour une raison technique quelconque). On coupe, au *montage* — et aux stades ultérieurs — lorsqu'on fait des COUPURES.

COUPURES. — Suppression d'un ou plusieurs éléments d'un film : images, fragments de plan, plan, partie de séquence, etc. — Au *montage*, une première série de « coupures » consiste à élaguer les RUSHES (on supprime les débuts de plans portant la *claquette*, les fins de plans trop prolongées, des restes de bouts d'essai, etc.). — Le montage proprement dit consistant à ajuster les prises de vue, à combiner entre eux les différents *angles* d'une même action, à doser l'insistance des plans, etc..., toutes ces opérations se font, et se retouchent, en un long travail de coupures et de collures. — Au stade du film monté, on « fait des coupures » pour des raisons et dans des conditions très diverses : retouches importantes du réalisateur dont il prend lui-même l'initiative ou qui lui sont suggérées et quelquefois imposées ; coupures du *producteur*, soit pour faire prévaloir une conception personnelle, soit pour obéir à des « impératifs » d'ordre psychologique ou moral (auto-censure, CENSURE, etc.) ou d'ordre commercial (longueur du film et problèmes d'exploitation, etc.). — Lorsque le film est livré à l'EXPLOITATION, les coupures ne peuvent plus être qu'accidentelles (par suite d'une détérioration de la pellicule), ou parfois frauduleuses lorsque l'*exploitant*, de son propre chef, décide d'éliminer, à la projection, quelque partie du film.

« COUVRIR ». — (On couvre une scène). Ce terme du jargon de métier souligne à la fois le besoin de se garantir (au sens de « couvert par une assurance ») contre les incertitudes des procédés d'expression prévus par le *découpage technique*, et de compenser les aléas de la prise de vue. « On couvre la scène » en *tournant* plusieurs fois la même ACTION menée de façon identique, mais sous différents ANGLES, en faisant varier la grosseur des PLANS (par changement d'*objectif* ou déplacement de l'*appareil*) pour permettre ultérieurement des CHOIX fragmentaires, des RACCORDS, et des combinaisons de MONTAGE.

DÉCOR. — V. STUDIO.

DÉCOUPAGE TECHNIQUE. — Etat du SCÉNARIO (appelé aussi « script » ou *scénario définitif*) présenté en vue du tournage sous une forme spéciale. A partir de la *continuité dialoguée*, les scènes sont divisées, par le réalisateur, en *plans* numérotés (ou NUMÉROS) correspondant au *découpage* de l'action. Pour chaque *numéro* se trouve indiqué (dans une colonne placée conven-

tionnellement à gauche de la page) des prévisions techniques : grosseur du plan (V. PLANS), ANGLE, MOUVEMENTS D'APPAREIL, ACTION des interprètes. Dans la « *colonne de droite* » se trouve le texte des *dialogues* ou du commentaire, et les indications de *bruits* et de musique.

DÉCOUVERTE. — Partie lointaine du *décor*, vue à travers une ouverture (fenêtre, porte, etc.) et formant l'arrière-plan du champ. Une *découverte* peut être naturelle ou truquée. Elle est le plus souvent constituée par un agrandissement photographique de grande surface (plusieur mètres carrés) lorsque le complément de décor représenté ne comporte pas d'éléments en mouvement. (Dans le cas contraire, on substitue à la découverte une projection animée. V. TRANSPARENCE). On complète parfois une découverte photographique en la « meublant », à l'échelle voulue, d'accessoires réels (voitures, par exemple, dans le cas d'une rue) et de « passages » de figurants à la distance convenable. Divers procédés, permettant de « tricher » avec les dispositions du décor et de la lumière, peuvent rendre la découverte difficilement discernable à l'œil malgré quelques entorses à la « réalité ».

« DÉFILEMENT ». — Jargon pour désigner le passage correct de la pellicule dans le couloir du projecteur ou de la caméra (V. FILAGE et BOURRAGE) tout en évoquant, probablement, le passage « à la file » des images du film (V. aussi OBTURATION).

« DÉFINITION ». — La définition est une qualité technique de l'image (finesse de reproduction) liée à des caractéristiques de l'émulsion et de l'objectif. Mais ce sens précis est souvent méconnu par les cinéastes non techniciens ; le mot passe alors au jargon dans un usage plus vague.

DÉPOUILLEMENT. — Avant le début du TOURNAGE, les techniciens procèdent au *dépouillement* du DÉCOUPAGE TECHNIQUE terminé. Il s'agit de regrouper les différentes scènes du film en fonction des différents *décors* ou « complexes », qui seront construits et démolis (et donc « meublés ») les uns après les autres. L'ordre des plans ou « numéros » ne sera pas respecté à la prise de vue, le même décor pouvant être le lieu de la première et de la dernière scène du film. Ce désordre chronologique suppose un très grand nombre de « prévisions » pratiques concernant les acteurs, les costumes et accessoires, les RACCORDS, etc., pour chaque *journée de tournage*. Le dépouillement fait apparaître également certains besoins de documentation, voire de recherches, pour satisfaire avec une exactitude suffisante aux exigences (historiques ou folkloriques par exemple) de telle ou telle scène du film. (V. ACCESSOIRES.)

DEVIS. — Cette estimation du prix de revient d'un film, dont le montant global se chiffre assez souvent en centaines de millions de francs, se décompose en une douzaine de rubriques comportant chacune des dépenses très diverses. Le poste MANUS-

CRIT (le seul dont les prévisions ne soient pas liées aux vicissitudes du TOURNAGE) peut varier entre 5 et 15 millions de francs, pour des devis compris entre moins de 100 millions et près de 200 millions de francs. Il doit couvrir l'achat du sujet (1 à 5), l'adaptation (1 à 3), les dialogues (1 à 3), l'intervention du réalisateur au stade de la préparation (1 à 3) et des frais divers (copie, etc.). On peut considérer, par ailleurs, les répartitions suivantes en millions de francs (dépenses effectuées presque entièrement en 7 à 9 semaines de tournage) :

Manuscrit : 5 à 15	Interprétation : 15 à 40
Equipe technique : 20 à 25	Studio et décors : 15 à 30
Pellicule et laboratoire : 5 à 8	Déplacements-Extérieurs : 5 à 8
Régie et divers : 5 à 10	Assurances : 5 à 10
Charges sociales : 5 à 10	Frais généraux : 5 à 10

pour un total de 75 à 150 millions de francs environ ; à quoi s'ajoute, suivant un usage professionnel adopté par les organismes de crédit, le poste « Imprévu : 10 % » dont les réserves, au demeurant, sont souvent absorbées en « dépassements » d'origines diverses.

DIALOGUES. — V. SCÉNARIO. Il est très rare, semble-t-il, que le style des « dialogues » écrits pour le théâtre puisse être conservé tel quel au cinéma. Il arrive, par contre, que des *dialoguistes* de film, parmi les meilleurs, ne soient pas des « auteurs dramatiques » établis au théâtre.

DIAPHRAGME. — La prise de vue cinématographique ne permettant pas de jouer sur le temps d'exposition, l'emploi des variations de diaphragme y est plus fréquent et plus complexe que dans l'usage photographique ordinaire (changements de « profondeur de champ », et variations de caractéristiques d'un même objectif à différentes ouvertures).

DISTRIBUTION. — *Distribution des rôles et liste des interprètes.*

« DISTRIBUTION ». — La « distribution des films » est une entreprise commerciale de type très particulier. Son objet est, en principe, la mise en circulation des films qui lui sont confiés suivant un mode spécial de « location » et de « placement » des *copies* et des *droits* d'exploitation. En réalité, la fonction du « Distributeur » (appellation professionnelle) s'est considérablement étendue par son intervention directe (« *participation* ») ou indirecte (engagements financiers, avances, garanties, etc.) dans la production elle-même. De simple mandataire qu'il était à l'origine le *distributeur* est devenu le client et souvent l'associé du producteur. Intermédiaire à double sens, ses recommandations ou ses exigences en vue de faciliter le *placement* qui lui incombe des films « traités » par lui ont une influence sur un grand nombre de décisions capitales : projets retenus, vedettes engagées, etc. (V. RÉALISATEUR.)

DOUBLAGE. — (Post-synchronisation). Enregistrement d'une bande

sonore spéciale pour le texte parlé d'un film, soit qu'on veuille remplacer entièrement la bande originale (modifications techniques ou artistiques, « doublage » après traduction du texte parlé d'une langue dans une autre, etc.), soit pour retranscrire, d'après une bande de *son témoin*, des dialogues enregistrés *en direct* dans de mauvaises conditions (en extérieur par exemple, ou au milieu de bruits parasites). (V. aussi PLAY-BACK.)

Le *doublage d'un film* se fait au moyen de la BANDE INTERNATIONALE et du nouveau texte parlé, sans difficulté spéciale pour un commentaire, mais en posant de délicats problèmes de transposition verbale, de voix, de *synchronisme*, et de « mouvement » pour les *dialogues*.

DOUBLES. — Ce sont les « *prises* » techniquement bonnes qui n'ont pas été retenues lors du premier choix (V. ce mot). Elles sont réservées pour une substitution éventuelle au plan choisi, ou pour un usage annexe (bande annonce, par exemple). V. CHUTE.

DOUBLURE. — Pour éviter la fatigue et l'assujettissement imposés par le réglage des lumières de chaque plan (V. ÉCLAIRAGE), certains acteurs principaux sont remplacés au cours de cette préparation technique par une « *doublure* » (même taille, même couleur de cheveux, même maquillage, etc.). Le mot est employé pour cette « *doublure lumières* », mais aussi pour les spécialistes qui se substituent parfois réellement aux interprètes pour la prise de vue elle-même (V. CASCADEUR).

DRAPEAU. — V. ÉCLAIRAGE.

DURÉES. — La durée de projection d'un film est liée à la cadence de DÉFILEMENT des images qui est, dans les conditions usuelles : — de 24 images par seconde pour les films en 35 m/m et en 16 m/m commercial avec son optique ; — de 16 images par seconde pour les films d'amateurs en 16 m/m, 9 m/m 5 et 8 m/m, muets (ou munis d'une bande sonore magnétique surimposée). Il faut entendre que 24 et 16 images par seconde indiquent les arrêts du film derrière la fenêtre du projecteur. L'intervention de l'obturateur dans certains projecteurs multiplie ces images sur l'écran. (V. OBTURATION.)

— Films en 35 m/m (0,45 m. = 24 images = 1 seconde)
 120 m. = 4 minutes 30 secondes
 300 m. = 11 minutes

(Pour les films en 35 m/m, on exprime souvent la durée et la longueur d'un film par le nombre de bobines : de 300 m. et de 11 minutes chacune.)

— Films en 16 m/m (0,18 m. = 24 images = 1 seconde)
 30 m. = 2 minutes 40 secondes
 120 m. = 10 minutes 50 secondes
 300 m. = 27 minutes

— Films en 16 m/m (0,12 = 16 images = 1 seconde)
 30 m. = 4 minutes 6 secondes

120 m. = 16 minutes 24 secondes

300 m. = 41 minutes

— Soit en 35 m/m (1 seconde = 24 images = 0,45)

1 minute = 27 mètres

15 minutes = 408 mètres

20 minutes = 544 mètres

— En 16 m/m - 24 images (1 seconde = 24 images = 0,18 m.)

1 minute = 10 m. 97

5 minutes = 54 m. 85

30 minutes = 329 m. 10

— En 16 m/m - 16 images (1 seconde = 16 images = 0,12)

1 minute = 7 m. 30

5 minutes = 36 m. 57

30 minutes = 219 m. 40

(Il faut noter que les bobines usuelles de 16 m/m sont d'une contenance de 100 *pieds*, soit 30 m. 48 pour 4.000 images.)

ÉCLAIRAGE. — Opération majeure de la prise de vue, assumée par le *chef-opérateur* (V. ÉQUIPE TECHNIQUE). Cet artisan responsable de la qualité technique et artistique de la *bande-image*, n'effectue pratiquement jamais, par lui-même, le maniement de la caméra (confiée au *caméraman* ou *cadreur* (V. CADRAGE). Le chef-opérateur *règle l'éclairage* (ou les *éclairages*). On se fera une idée de son rôle et en même temps du jeu de réalités et d'artifices qui conditionnent l'aspect de l'image cinématographique, en considérant l'arsenal des moyens employés aussi bien « en extérieurs » qu'au studio.

En *extérieur de jour*, l'opérateur doit faire face à des difficultés naturelles (conditions lumineuses très variables, notamment) pour obtenir une qualité d'image voulue, ou relativement stable. La gamme d'accessoires qui lui permet de « corriger » la lumière du jour comprend des *filtres, colorés* qui modifient le rendu des couleurs ou des valeurs, *neutres* qui modifient la quantité de lumière quand le diaphragme n'y suffit pas (V. DIAPHRAGME) ; des *trames* et *tulles* (*diffuseurs*) interposés entre la lumière et le visage des acteurs pour atténuer l'effet directionnel des rayons lumineux et rendre l'éclairage plus « ambiant » ; des *écrans réflecteurs*, remplaçant des projecteurs directionnels ou modifiant leur portée ; la *lumière artificielle* d'appoint (V. GROUPES) utilisée au moyen de puissants projecteurs, soit effectivement en appoint, soit pour tourner sur un fond « réel » une scène en plan rapproché (les acteurs placés sous un vélum noir étant alors « isolés » de la lumière naturelle et ramenés aux conditions de studio), etc.

Au studio, l'opérateur dispose de la lumière fournie par des projecteurs (« casseroles » ou « gamelles ») dont le nombre varie, selon les scènes et les plans, entre 20 et 50 sources lumineuses ou davantage, et dont la puissance varie, par projecteur de 100 watts à 10 kilowatts (*un « dix kilos »*) pour un ensemble calculé en centaines de kilowatts pour chaque prise de vue. Les projecteurs (orientables sur des *passerelles* fixes à

6 m. du sol, ou montés sur des pieds mobiles) sont munis d'un réglage qui permet de modifier l'ouverture de leur faisceau lumineux. Les *diffuseurs* (tulle), les *résistances variables*, les *volets* (sur bras articulés fixés au projecteur permettant de masquer une partie du faisceau lumineux), les « *mama* » (volets de tulle servant de *diffuseurs* sur une partie seulement du faisceau d'un projecteur), les *nègres* (volets de grandes dimensions, sur pieds, que l'on place loin des projecteurs pour en couper le faisceau), les *drapeaux* (nègres comportant une partie mobile articulée sur un axe), etc. servent à maîtriser par retouches successives un dispositif complexe de « lumières » dont les problèmes et les effets sont encore loin d'une technique formulable. (V. ÉTALONNAGE et LATENSIFICATION. V. aussi TOURNAGE.)

ÉCRAN. — Les films en 16 m/m sont généralement projetés soit sur écran « perlé » qui réfléchit 75 % de la lumière mais dont le rendement tombe à 25 % pour une position du spectateur à 15° de l'axe optique, soit sur un écran métallisé réfléchissant à 60 % dont le rendement tombe à 30 % à 30° de l'axe optique. Les salles commerciales utilisent naturellement des écrans non directionnels, mais la puissance des sources lumineuses à arc compense la perte de réflexion. On estime toutefois que la largeur de base de l'écran doit être égale au moins au tiers de la largeur de la salle. — Les écrans de salles commerciales sont souvent une surface finement perforée pour permettre un meilleur passage du son des haut-parleurs.

« ÉCRANS ». — A la prise de vue se dit aussi des filtres et, d'autre part, des réflecteurs (V. ÉCLAIRAGE).

EFFETS. — On sait que certains *effets* (de brouillard, de fumée, de vapeur, de pluie, etc.) sont obtenus au moyen d'artifices pyrotechniques ou chimiques et de trucs de mise en scène. D'autres effets (de nuit, de « *cache* », de *surimpression*, etc.) relèvent de la technique photographique et de l'ingéniosité. Les *effets spéciaux*, propres au cinéma, sont ceux qui constituent en quelque sorte des trucages au second degré (V. DÉCOUVERTE, MAQUETTE, TRANSPARENCE), et d'autres, plus complexes permettant, par exemple, d'intégrer l'une à l'autre deux « réalités » aussi dissemblables qu'une carte postale (représentant un lieu de l'action) et l'action elle-même vécue dans ce « décor » par des interprètes réels. — On notera que la langue de métier appelle « effets spéciaux » les procédés eux-mêmes qui sont les moyens d'obtenir ces effets.

ENCHAINÉ. — Pour *fondus enchaînés* (V. FONDU), procédé technique pour relier deux plans entre eux. A la projection, la fin d'un plan disparaît et semble se fondre tandis que le plan suivant apparaît en surimpression et se précise progressivement. Survivance du cinéma muet, qui faisait grand usage des effets plastiques truqués, le fondu enchaîné s'est maintenu par une valeur d'expression qui tend à devenir conventionnelle : pour marquer

un déplacement dans l'espace ou dans le temps dont l'*ellipse* est en quelque sorte — et paradoxalement — *signifiée*.

ENCHAINER. — Faire un enchaîné, mais aussi plus généralement passer d'un plan à un autre. On parlera d'un *enchaînement* bon ou mauvais alors même que le mode de liaison entre deux scènes n'est pas un fondu enchaîné.

ENREGISTREMENT. — V. SON.

ÉQUIPES TECHNIQUES. — L'ensemble des techniciens qui participent au *tournage* comprend six groupes principaux : *production, réalisation, prise de vue, son, décoration, montage* ; soit une trentaine de spécialistes, engagés et réunis à l'occasion de chaque film pour une durée de quelques semaines. On leur adjoint deux équipes d'*ouvriers de tournage* (« *machinistes* » et « *électriciens* » au nombre d'une vingtaine) également engagés pour chaque film.

« ÉQUIPE TECHNIQUE ». — Le nombre et la diversité des spécialistes associés pendant quelques semaines pour participer à la réalisation d'un film doit donner une idée des interventions de toutes sortes qui rendent cette réalisation parfois si hasardeuse et toujours marquée de tant de « traces » indiscernables les unes des autres. Pourtant, la répartition des tâches et des responsabilités fait l'objet de prévisions théoriques minutieuses. En France, un texte de *Conventions collectives* les détermine et fournit, au surplus, la « *définition des qualifications* » qui s'appliquent aux Techniciens de la Production cinématographique. Quelques extraits de ce texte peuvent suggérer à la fois une vue générale des problèmes du « plateau » et diverses analyses des conditions de « création ».

— Le titre VII de ces Conventions prévoit la constitution des « *Equipes minima* » sous l'article 47 ainsi conçu :

« *Spécification des Equipes Minima*. — Pour tout film de fiction d'un métrage supérieur à 1.800 mètres, l'équipe minimum sera composée comme suit :

- 1 réalisateur de film,
- 1 directeur de production,
- 1 premier assistant réalisateur,
- 1 script girl,
- 1 directeur de la photographie,
- 1 cameraman,
- 1 premier assistant opérateur adjoint,
- 1 deuxième assistant opérateur adjoint,
- 1 photographe,
- 1 architecte décorateur chef,
- 1 architecte décorateur adjoint,
- 1 assistant décorateur,
- 1 ensemblier (s'il y a lieu suivant scénario et après avis du décorateur chef),
- 1 tapissier décorateur (s'il y a lieu suivant scénario et après avis du décorateur chef),

- 1 chef opérateur du son (si indépendant),
- 2 assistants du son (si indépendants),
- 1 régisseur général,
- 1 secrétaire de production,
- 1 régisseur adjoint (s'il y a lieu),
- 1 régisseur d'extérieur,
- 1 accessoiriste de plateau,
- 1 accessoiriste de décor (s'il y a lieu suivant scénario et après avis du décorateur chef),
- 1 créateur de costumes (s'il y a lieu suivant scénario et après avis du réalisateur),
- 1 chef costumier (s'il y a lieu suivant scénario et après avis du réalisateur),
- 1 habilleuse,
- 1 chef maquilleur,
- 1 maquilleur adjoint (s'il y a lieu),
- 1 coiffeur perruquier (s'il y a lieu suivant scénario et après avis du réalisateur),
- 1 chef monteur,
- 1 monteur adjoint.

« Toutefois cette équipe minimum pourra être modifiée en raison de la nature particulière du sujet et selon les exigences du scénario et du plan de travail, toute dérogation devant être notifiée par le Producteur douze jours ouvrables avant le début prévu pour le tournage au Syndicat des Producteurs, et étant appliquée après accord conclu entre celui-ci et le Syndicat des Techniciens pour le film intéressé. En outre, et dans les mêmes conditions, des modifications pourront être apportées à l'équipe minimum pour la période des extérieurs d'un film, la non participation aux extérieurs devant être spécifiée dans les contrats des techniciens intéressés.

« Au cas où l'accord amiable prévu au paragraphe précédent ne pourrait être réalisé dans un délai de trois jours, le différend serait soumis à la décision du surarbitre. Les arbitrages seront rendus alternativement par le Président du Syndicat des Producteurs et le Président du Syndicat des Techniciens, dans un délai de 48 heures. »

— De l'article 6 qui définit quels sont les salariés « considérés comme Techniciens de la production » on retiendra les formules de *qualification*.

« LE RÉALISATEUR, collaborateur engagé par le Producteur. Son activité commence généralement par une collaboration s'exerçant au moins sur le plan artistique et technique en vue de l'adaptation cinématographique d'un sujet, et continue par l'élaboration du découpage technique. Il aura la responsabilité des prises de vues et de son, du montage et de la sonorisation du film, cela conformément au découpage et au plan de travail établis d'un commun accord entre le producteur et lui-même.

« LE 1^{er} ASSISTANT RÉALISATEUR seconde le réalisateur dans la préparation et la réalisation artistique du film. Dépend directement du réalisateur.

« LE 2^e ASSISTANT RÉALISATEUR aide le premier assistant dans toutes ses fonctions.

« LA SCRIPT-GIRL, auxiliaire du réalisateur et du directeur de production. Elle veille à la continuité du film et établit, pour tout ce qui concerne le travail exécuté sur le plateau, les rapports journaliers artistiques et administratifs.

« LE DIRECTEUR DE PRODUCTION, délégué du producteur ou de la Société de production, pour la préparation et l'exécution du film. Il assume la direction générale du travail.

« L'ADMINISTRATEUR DE PRODUCTION est chargé de toute la partie administrative du film en particulier, il doit établir le devis définitif et les prévisions de trésorerie, suivre l'application et l'exécution des contrats de toute nature, contrôler les dépenses de la production.

« LE RÉGISSEUR GÉNÉRAL, collaborateur direct du directeur de production, procède au dépouillement du découpage, collabore à l'établissement du plan de travail. Il est responsable de la bonne marche des services de régie pendant le tournage, en accord avec le réalisateur du film ou son assistant.

« LA SECRÉTAIRE DE PRODUCTION, secrétaire du directeur de production et du régisseur général. Collabore éventuellement au découpage du scénario. Est chargée de toute la correspondance de la production et de tous les travaux de secrétariat.

« LE RÉGISSEUR ADJOINT, assistant du régisseur général. Aide celui-ci dans ses fonctions.

« LE DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE a la responsabilité de la technique photographique des vues et de la qualité artistique de la photographie du film, tant en studio qu'en extérieurs :

- a) Eclairage des décors ;
- b) Cadrage et composition des images suivant les directives du réalisateur et conformément au découpage technique ;
- c) Surveillance du développement et du tirage y compris la copie standard de présentation.

« L'OPÉRATEUR ADJOINT OU CAMERAMAN a la responsabilité du cadrage de l'image et de l'harmonie des mouvements de l'appareil de prises de vues, suivant les directives du réalisateur, sous le contrôle du directeur de la photographie dont il est le collaborateur direct.

« LE PREMIER ASSISTANT OPÉRATEUR ADJOINT a la responsabilité de la mise au point de l'objectif, en fonction des déplacements des acteurs et de l'appareil de prises de vues pour tous les plans du film. Il réceptionne les appareils de prises de vues et leurs accessoires avant le tournage et en surveille le bon fonctionnement pendant toute la durée du film. En extérieurs, tous les déplacements du matériel de prise des vues sont faits sous son contrôle et sa responsabilité.

« LE DEUXIÈME ASSISTANT OPÉRATEUR ADJOINT est responsable du bon chargement de la pellicule vierge dans les magasins ainsi que du chargement de la pellicule impressionnée et de son emballage pour l'expédition au laboratoire.

« Il procède au développement des bouts d'essai demandés par le directeur de la photographie.

« Il est responsable de la pellicule négative qui lui est confiée. A ce titre, il surveille en particulier les conditions de transport et de conservation de la pellicule en extérieurs.

« L'AGENT TECHNIQUE DE LA PRODUCTION, spécialiste de la sensitométrie particulièrement affecté à une production, chargé de la liaison entre le chef opérateur, l'ingénieur du son et le laboratoire, contrôle les conditions de développement et de tirage des négatifs et positifs depuis le début du tournage jusqu'aux copies de la présentation.

« LE CHEF ARCHITECTE DÉCORATEUR DE FILMS est chargé par le producteur, en accord avec le réalisateur, de l'exécution des décors, conformément au scénario, au plan de travail et au devis établi par lui avec la participation du producteur, du directeur de production et du réalisateur. L'exécution en est assurée sous sa responsabilité et avec l'aide des collaborateurs choisis par lui, en accord avec le producteur et avec celle des différents techniciens mis à sa disposition.

« L'ARCHITECTE DÉCORATEUR ADJOINT seconde l'architecte décorateur chef et s'occupe particulièrement, sous les directives de celui-ci, de la partie technique du décor. Il doit pouvoir le remplacer en cas d'absence temporaire, justifiée par les besoins de la production. Il s'occupe de la mise au point des plans d'exécution et de la construction des éléments dans les différents ateliers, sous la direction de l'architecte décorateur chef.

« L'ASSISTANT DÉCORATEUR exécute les plans et détails nécessaires à la réalisation des décors sous la direction des architectes décorateurs.

« L'ENSEMBLIER est un assistant de l'architecte décorateur chef, chargé, sur ses directives, de rechercher et de choisir les meubles et objets d'art nécessaires à l'installation des décors, d'en assurer la livraison et les rendus, en temps utile, et de procéder à leur mise en place sur le décor.

« LE RÉGISSEUR EXTÉRIEUR est chargé de la recherche, de la fourniture en temps utile et de la restitution aux fournisseurs de tous les accessoires non décoratifs (animaux, voitures, matériel électrique, etc...) nécessaires à la réalisation d'un film. Il peut arrêter et exécuter toutes dépenses inhérentes à son poste, sous le contrôle du directeur de production. Il est, éventuellement, l'adjoind de l'ensemblier.

« L'AIDE RÉGISSEUR EXTÉRIEUR seconde le régisseur d'extérieurs dans toutes ses recherches.

« L'ACCESSOIRISTE DE PLATEAU assure la surveillance et l'emploi de tous les accessoires et meubles figurant dans le décor, veille à l'entretien et à la conservation de ceux-ci, assure les raccords de scène et l'utilisation des artifices.

« L'ACCESSOIRISTE DE DÉCOR reçoit les meubles et les accessoires livrés par le régisseur d'extérieur, meuble les décors et

les démeuble. Il contrôle l'identité, l'état et la conservation des objets reçus et rendus.

« LE TAPISSIER DÉCORATEUR dépend de l'architecte-décorateur chef. Est capable d'exécuter une esquisse, d'en arrêter graphiquement les coupes, d'accomplir tous travaux d'après dessins et documents d'époque. Est capable de réaliser de sa propre initiative des ensembles décoratifs.

« LE TAPISSIER dépend du tapissier décorateur ou, à défaut, de l'architecte décorateur. Exécute tous ouvrages de couture nécessités pour les travaux de tapisserie.

« LE CRÉATEUR DE COSTUMES est chargé par le producteur, en accord avec le réalisateur et l'architecte décorateur chef, de la création artistique des costumes, des perruques, des accessoires vestimentaires et, en général, de la composition extérieure des personnages. Il surveille, en accord avec le directeur de la photographie, le choix des tissus employés dans l'exécution des costumes, assiste aux essayages des costumes, des perruques et aux essais de maquillage et choisit les costumes en location. Il est responsable de la bonne tenue des costumes de tous les artistes du film.

« LE CHEF COSTUMIER assiste, s'il y a lieu, le créateur de costumes dans la recherche et l'exécution des toilettes, est présent aux essayages et assure tout au long du film une liaison entre les fournisseurs, la direction de production et la régie pour la livraison, en temps utile, des costumes ; il doit en assurer la conservation.

« L'AIDE COSTUMIER, auxiliaire du chef costumier.

« L'HABILLEUSE aide les artistes dans leur habillage. Elle a la responsabilité de l'entretien des costumes. Elle doit pouvoir suppléer, le cas échéant, l'aide costumier en cas d'absence de celui-ci. Elle doit suivre les acteurs sur le plateau et se tenir prête à opérer toutes les transformations et modifications nécessaires demandées par le réalisateur et tenir compte des raccords possibles.

« LE CHEF MAQUILLEUR assure le maquillage de composition des principaux acteurs du film, selon la technique du moment et la nature de la pellicule. Il doit suivre les directives du directeur de la photographie en accord avec le réalisateur. Il est responsable des travaux exécutés par ses seconds et par les coiffeurs perruquiers. Il doit prendre l'avis du créateur de costumes en cas de composition spéciale créée par celui-ci.

« LE SECOND MAQUILLEUR exécute maquillage et services suivant les indications de son chef. Il surveille l'état du maquillage des artistes sur le plateau.

« LE COIFFEUR PERRUQUIER est chargé, suivant les directives du réalisateur et du chef maquilleur, de la confection des perruques postiches et de l'exécution de toutes coiffures d'époque ou modernes. Il doit assurer, tout au long du film, avec exactitude et méthode, la forme initiale de chaque coiffure en accord avec les maquettes du créateur de costumes.

« LE CHEF MONTEUR procède, dans l'esprit du scénario, à l'assemblage artistique et technique des images et des sons, donne au film le rythme et monte la participation musicale et les effets sonores.

« LE MONTEUR ADJOINT est chargé des travaux préparatoires et consécutifs du montage. Il effectue la synchronisation, le repérage, le classement et tous ouvrages dont peut le charger le chef monteur. Il est responsable de ces travaux devant le chef monteur.

« L'ASSISTANT MONTEUR ADJOINT est éventuellement chargé du dédoubleage ou numérotage du collage et du maquillage des colures du film.

« Les TROIS DÉFINITIONS suivantes concernent les techniciens du son indépendants :

« LE CHEF OPÉRATEUR DU SON, responsable de la technique et de la qualité artistique des enregistrements sonores relatifs à un film en studio ou en extérieurs, y compris les mélanges.

« LE CHEF ASSISTANT DU SON, collaborateur direct du chef opérateur du son, capable entre autre d'assurer le fonctionnement de la caméra sonore, le placement des microphones et le fonctionnement des têtes sonores de mélange.

« L'ASSISTANT DU SON, technicien du son qui, en plus de sa qualification d'assistant (voir ci-dessus), est responsable du stock de pellicule son et matériel de plateau.

« LE PHOTOGRAPHE exécute, en accord avec le réalisateur, le directeur de production et le directeur de la photographie, les photos du film, tant pour la production qu'en vue de l'exploitation. Il est le seul responsable de leurs qualités artistiques et techniques, et tient la comptabilité des négatifs et des épreuves tirées. »

ESSAI TECHNIQUE (*Essai - Bout d'essai*). — Courte prise de vue prélevée (ou effectuée complémentirement) à la fin de chaque plan. Développé sur le champ, permet diverses vérifications techniques (éclairage, point, bonne marche de la caméra, etc.) et des corrections immédiates. Ce « témoin » est également valable à l'égard du *laboratoire* qui va en développer à son tour une partie et accordera son exécution aux indications du chef-opérateur responsable. — Subsidièrement, précieux aide-mémoire numéroté et classé, pour effectuer, dans la suite du film, des RACCORDS de lumière ou de décors et accessoires.

ESSAIS. — Prises de vues faites avant le début du *tournage* d'un film et portant sur divers éléments techniques ou artistiques : essais de caméra, d'objectif et de pellicule qui sont faits par l'équipe de prise de vue pour connaître les caractéristiques des appareils et des matériaux qu'elle aura à employer (et qui changent d'un film à l'autre); essais d'*interprètes*, de maquillage, de costumes, de « jeu », permettant de fixer le choix d'un type d'interprétation pour un personnage ; essais d'acteurs « dans un rôle » ou de débutants « pour un rôle ».

ÉTALONNAGE. — Opération technique qui permet, en *laboratoire*, de rétablir une valeur homogène de la photographie pour l'ensemble d'une *séquence* (ou du film), malgré les conditions anarchiques de l'**ÉCLAIRAGE** des différents *plans* à la prise de vue.

EXPLOITANT - EXPLOITATION. — Ce sont les termes adoptés par les professionnels pour désigner le Directeur (ou propriétaire) de Salle de Cinéma (Exploitant) et l'ensemble des salles commerciales de projection publique où se fait la « carrière » (Exploitation) d'un film (ou des films). Puis, *exploitation non-commerciale*, pour parler de l'ensemble des lieux de projection où les films sont utilisés en public (écoles, clubs, etc.) dont les responsables ne sont pas des *exploitants*. — L'exploitation en *format réduit* est courante dans les campagnes où des exploitants nomades (« *Tourneurs* ») emploient un matériel de 16 m/m plus maniable que le « standard » (V. **FORMATS**). — L'implantation des salles et leur répartition géographique, leur « programmation » et leur catégorie (V. **VISION**), la nature des séances (V. **PÉMANENT**), le prix des places et la fréquentation, la publicité (Presse, Affichage, « Photos », etc.) font une masse de problèmes socio-économiques et psycho-sociologiques dont l'importance est encore relativement méconnue.

EXTÉRIEURS. — Le même mot désigne les scènes se passant en plein air (prises de vues d'extérieurs) et tout ce qui se tourne à l'extérieur du **PLATEAU** (prises de vues « en extérieur ») y compris les scènes réalisées dans un intérieur *réel* dit « décor naturel » (une usine, un château historique, etc.) V. **STUDIO**.

« **FEUILLE** ».— Cadre de bois recouvert de toile ou de contreplaqué (élément de base pour le montage des décors en studio), les *feuilles* (murs, etc.) sont « démontées » et remontées selon les besoins de la prise de vue pour permettre des éclairages ou des « reculs » qui appartiennent à l'espace irréel de l'univers filmique.

FIGURANT (FIGURATION). — Personnage accessoire et muet, généralement englobé dans l'ensemble d'une *figuration* ou d'un plan « avec figuration » ; devient une *silhouette* lorsqu'il intervient de façon moins indistincte ou pour un aspect physique particulier.

FILAGE. — Incident technique à la projection. L'image cesse d'être fixe et « lisible » et semble « filer ». Il s'agit en général d'un dérèglement des griffes du projecteur, d'un mauvais chargement, ou d'un passage sur des perforations défectueuses.

« **FILAGE** ». — Procédé technique et effet obtenu au moyen d'un *panoramique* rapide : le mouvement trop vif de la caméra produit des images « bougées ». Utilisé parfois comme **VOLET** de transition dans un film, mais couramment dans les montages d'*actualités* pour marquer un changement de lieu ou de séquence à défaut d'autre liaison.

FILM ANNONCE. — V. BANDE ANNONCE.

FILMER. — Usuel pour le cinéma d'amateur (on « filme » ses enfants) ou pour la prise de vue de réalités non *jouées* (on filme un événement ou un paysage, un CARTON ou un INSERT — V. ces mots). V. aussi TOURNAGE.

FILTRE. — V. ÉCLAIRAGE.

FLASH. — Plan très court (ou fraction de plan) inséré dans le *montage* pour obtenir une impression brusque et rapide. Se dit aussi de la prise de vue elle-même réalisée en vue de ce prélèvement qui sera « monté en flash ». L'objet en est le plus souvent un détail caractéristique qui puisse produire un effet en une brève apparition.

FLASH-BACK - « *Retour en arrière* ». — Présentation d'événements ayant appartenu au passé de l'action dramatique, placée en manière d'incise dans le déroulement du film. Le flash-back, constitué de quelques *plans* ou de *séquences*, peut accompagner par exemple un « récit parlé » dont il est tantôt une illustration, tantôt une sorte de contrepoint ; les images du « retour en arrière » peuvent aussi se substituer entièrement à la parole récitante. L'expérience montre que cette dernière forme du procédé est difficile à manier : elle met en conflit le caractère *présent* de la réalité filmique et la convention de son appartenance au passé ; le passage sensible des *enchaînés* du « film » et du « flash-back » souligne la fragilité de cette convention. Praticiens et experts sont très partagés sur les réactions qu'ils prêtent au public en pareil cas.

FONDU. — Trucage qui consiste à faire varier progressivement les images de la fin d'un plan jusqu'au noir total (*fermeture en fondu*) ou depuis le noir total, en début d'un plan, jusqu'à une intensité lumineuse normale (*ouverture en fondu*). Les cinéastes amateurs peuvent réaliser leurs fondus pendant ou après la prise de vue, par divers procédés. Les professionnels font réaliser leurs fondus au laboratoire. Il en va de même pour le *fondu enchaîné* (V. ENCHAÎNÉ). Par analogie on parle aussi de *fondu sonore*.

FORMATS. — Concernent les différentes largeurs de pellicule (et par conséquent les dimensions correspondantes du *photogramme*) compte tenu de la *double perforation* ou des perforations et de la piste sonore. Les formats professionnels usuels sont de 35 m/m (dit *format standard*) et de 16 m/m (dit *format réduit* ou *substandard*). — De façon courante, les films en 35 m/m sont « réduits » (par transposition en laboratoire) pour l'*exploitation* dite *substandard* en 16 m/m. Inversement, mais dans des cas exceptionnels, il arrive qu'un film *tourné* en 16 m/m soit « agrandi » pour être projeté en 35 m/m.

(Les formats en 8 m/m et 9,5 sont exclusivement destinés aux emplois d'amateurs. Certaines techniques récentes utilisent

des formats particuliers : 65 m/m par exemple. Le format 17,5 appelé aussi « format rural » est aujourd'hui abandonné.)

FOYER. — Le « foyer » de l'objectif (caméra ou projecteur) correspond à la *distance focale* indiquée en millimètres. Lors de la prise de vue, l'ANGLE se détermine par la *position de l'appareil* (emplacement et AXE) et par le choix du *foyer*. Théoriquement, les foyers usuels au nombre d'une dizaine (du « 25 » au « 150 ») devraient permettre une grande variation d'angles pour une même position d'appareil. Pratiquement, les caractéristiques techniques de chaque *foyer* (luminosité, traduction de la perspective, etc.) interviennent pour offrir ou pour imposer un choix important de nuances et les méthodes qui leur conviennent. Celles-ci devraient être toujours dictées par le *réalisateur*, et elles le sont quelquefois.

GAG. — Effet comique indépendant du *scénario* proprement dit. Né de la trouvaille de théâtre (intervention ou répartie impromptu) rajoutée par un acteur, le gag fait l'objet au cinéma d'une recherche systématique. L'étude du scénario est souvent confiée à un *gagman* pour découvrir des situations ou des circonstances propres à l'introduction de gags.

GÉNÉRIQUE. — On sait que cette présentation du film (titre, techniciens, interprètes, mentions diverses) tient à la fois du programme de théâtre, de la fiche signalétique, et de l'enseigne artisanale. Son éventuel caractère d'introduction psychologique s'appuie surtout, jusqu'ici, sur des « valeurs » publicitaires.

GIRAFE. — V. SON.

GLACE. — V. TRANSPARENCE.

GRIFFES. — Petites pointes d'acier assurant l'entraînement de la pellicule par un double mouvement : engagement dans les *perforations* et descente, suivie (après chaque arrêt) d'un mouvement de retrait et de remontée.

« GROUPES ». — Des *groupes électrogènes* sont utilisés pour alimenter l'éclairage d'appoint en extérieurs (V. ÉCLAIRAGE). Ces groupes sont de puissance variable (de 150 à 2.000 ampères), mais le *chef-opérateur* utilise normalement de 600 à 1.000 ampères. (On notera que les groupes fournissent uniquement l'énergie nécessaire à l'éclairage. L'alimentation de la caméra en courant triphasé est assurée en extérieurs par le camion de son qui possède son autonomie grâce à une batterie d'accumulateurs.) Les moteurs à essence actionnant les groupes électrogènes sont un sérieux inconvénient pour les prises de vues sonores (V. doublage).

GRUE. — Appareil permettant de soulever la caméra et de la déplacer en mouvements combinés (déplacements verticaux et horizontaux) d'autant plus complexes que les *mouvements d'appa-*

reil ne sont pas exclus pour autant, et que la grue elle-même est souvent montée sur roues pour être utilisée en TRAVELLING. L'usage de la grue joue un certain rôle dans l'évolution du montage des films en raison des « enchaînements » directs qu'elle permet à la prise de vue à travers des lieux assez étendus (V. COMPLEXES).

INGÉNIEUR DU SON. — *Chef opérateur du son* (V. ÉQUIPE TECHNIQUE).

« INSERT ». — Vue, généralement fragmentaire, en « Très Gros Plan » (V. PLANS). Détail mis en évidence ou présentation d'objets (documents écrits notamment) qui peuvent, en effet, être filmés à part et insérés dans le montage.

INTERPRÉTATION. — Le sens large (liste des *interprètes* principaux correspond sans difficulté à la *distribution* du théâtre. Il n'en va pas de même pour l'interprétation proprement dite d'un personnage, d'un rôle, d'une scène, etc., devant la caméra : les servitudes techniques, les éléments d'« interprétation » déjà constitués par l'ÉCLAIRAGE et le CADRAGE, le morcellement des prises de vue sous la *direction* du réalisateur qui dispose, seul, d'une « vision » globale de l'action, le MONTAGE enfin qui ne laisse subsister que certains ANGLES (V. « COUVRIR ») et de ces « prises » même que certains moments alternés, bref tous les procédés de la *cinématographie* tendent à dépourvoir l'interprète de sa fonction classique. L'*interprétation* ne devient pas pour autant l'apanage du réalisateur qui ne peut en déterminer sciemment que certaines composantes, auxquelles il attribue plus ou moins d'importance selon son propre tempérament.

INTERPRÈTE. — V. INTERPRÉTATION. Chaque interprète s'en tient, le plus souvent, à *préparer* son « texte » (*colonne de droite* du DÉCOUPAGE TECHNIQUE) et à « se préparer », par un examen de la *colonne de gauche*, à saisir et à interpréter les « indications » du metteur en scène. Les VEDETTES, dont le rôle a toujours été étudié (par le réalisateur) pour convenir à leurs qualités et à leurs défauts, pèsent parfois d'un poids très lourd dans le gauchissement imprévu d'une ACTION (V. ce mot). Les interprètes de rôles *secondaires* ou de *petits rôles* sont plutôt choisis, quant à eux, pour convenir à l'action prévue et à la conception que s'en fait le réalisateur.

INVERSIBLE. — Type d'émulsion (pellicules sur formats réduits) qui permet d'obtenir en film positif projetable la bande même qui a servi à la prise de vue. Tire son nom du procédé d'*inversion* (au laboratoire) par lequel l'image négative obtenue après un premier développement est transformée en image positive. Permet d'éviter les frais de tirage lorsqu'un seul exemplaire du film est suffisant. On peut du reste faire exécuter aisément des copies d'inversible.

LABORATOIRE. — Les laboratoires de travaux cinématographiques sont d'importantes usines où l'on procède aux opérations de traitement technique de la pellicule et au *tirage* des films :

développement des négatifs et tirage des positifs *quotidiens* (RUSHES), truquages, *montage du négatif* final d'après la « copie » (positive) de travail, ÉTALONNAGE du négatif, tirage des diverses sortes de copies (V. TIRAGES), réduction ou agrandissement de FORMATS, etc.

LATENSIFICATION. — Traitement spécial, en laboratoire, de certaines prises de vue réalisées dans des conditions d'éclairage insuffisant (*extérieurs* de nuit, notamment, sans lumière d'appoint. V. GROUPES).

LUMIÈRES. — POUR ÉCLAIRAGE (« Régler les lumières »). — « Doublure lumières », V. DOUBLURE.

MACHINISTES. — Ce terme venu naturellement du théâtre désigne au cinéma deux importantes équipes de spécialistes et d'ouvriers ou de manœuvres spécialisés dont le rôle ne se borne pas à déplacer meubles et « décors ». Pendant le *tournage*, les « FEUILLES » et les accessoires de cinéma (excluant le trompe-l'œil sommaire) exigent des travaux de toutes sortes et d'importants raccords de menuiserie ou de peinture (*peintres de plateau*) ; la mise en place des rails de TRAVELLING et de GRUES, le maniement des *chariots* pendant la prise de vue (confié au *chef-machiniste*), soit aussi du ressort des *machinistes de tournage* toujours présents sur le plateau. D'autre part, les *machinistes de construction* qui bâtissent des décors étendus et complexes en éléments *praticables*, sont des artisans et compagnons de métier (charpentiers, menuisiers, serruriers, peintres, staffeurs, etc.).

MAGASINS. — Accessoires de la caméra : le *magasin débiteur* contient la pellicule vierge, le *magasin récepteur* reçoit la pellicule impressionnée. (Le nom de *carters* est plus couramment employé pour les magasins des appareils de projection.) Certains magasins de caméra font corps avec une partie du mécanisme d'entraînement : ce sont alors des *chargeurs*.

MAGNÉTIQUE. — L'enregistrement magnétique du son apporte une amélioration considérable aux conditions de *tournage*. Les « sons » peuvent être « écoutés » sur le champ, sans opération de laboratoire, et les défauts ou incidents sont immédiatement révélés et corrigés. D'autre part, l'enregistrement magnétique est exempt des « bruits de fond » que produisent sur une piste *optique* les défauts minuscules de la *photographie du son*. — La mise au point de l'enregistrement magnétique des images, délicate en raison des fréquences électriques nécessaires, infiniment plus élevées que pour le son, se poursuit lentement. Il va de soi qu'une normalisation de ce procédé ferait une révolution dans les méthodes du cinéma.

MAQUETTE. — Décor (ou portion de décor) construit en réduction à une échelle voulue, et filmé dans des conditions techniques appropriées, pour donner l'illusion d'un décor ou d'un « acces-

soire » réel (maquette de ville pour un incendie, de bateau pour un naufrage, etc.). A rapprocher de la DÉCOUVERTE, des EFFETS, de la TRANSPARENCE, etc. — Par ailleurs, les *maquettes* sont aussi des projets dessinés (plus rarement réalisés en réduction) de décors, de costumes, etc.

MÉLANGES. — V. MIXAGES.

METTEUR EN SCÈNE. — D'usage constant pour le « *metteur en scène de cinéma* » ou réalisateur. V. MISE EN SCÈNE.

MÉTRAGE. — Le métrage d'un film (correspondant à la longueur de la pellicule du début du *générique* au mot « fin » qui constitue la dernière image) sert souvent à indiquer le *temps de projection*. On mesure les séances commerciales, les « programmes complets » notamment, en *minutes* ou en *mètres* (V. DURÉES). Quel que soit le contenu d'un film — ou sa nature — on appelle « courts métrages » les films dont la longueur est inférieure à 900 m. (moins de 33 minutes, moins de 3 bobines, en 35 m/m), et « longs métrages » les films dépassant 2.400 m. (plus de 1 heure 28 minutes, plus de 8 bobines). Le « moyen métrage », de longueur intermédiaire, convient mal au commerce en raison de la composition usuelle des *séances* de cinéma. — Divers types d'appareils, et surtout de pellicules, étant d'origine anglo-saxonne portent des indications techniques en pieds (*footage*).

MISE AU POINT. — Compte tenu de l'ACTION dans le CHAMP, et des fréquents MOUVEMENTS D'APPAREIL, la mise au point doit être en permanence surveillée, et « rattrapée » par le POINTEUR.

MISE EN SCÈNE. — L'impropriété de cette expression ne l'empêche pas de subsister, soulignant peut-être l'importance donnée à la direction des acteurs, mais aussi la méconnaissance des autres éléments de la réalisation d'un film. Sur le *plateau*, lieu de tournage, on distingue la *mise en place* de la scène dans son décor et dans le déroulement général de l'action. La direction même des acteurs ne consiste que partiellement en une « mise en scène ». D'autre part, le MONTAGE, hors de toute scène, constitue une étape essentielle de la « *mise en film* ».

MIXAGES. — Opération majeure de la finition d'un film, c'est le regroupement (mélanges et dosages) de tous les éléments sonores (bruits, dialogues ou commentaires, passages « doublés », effets sonores, musique, *play-back*, etc.) primitivement enregistrés sur autant de bandes séparées. Reportés ensemble sur une seule bande, ces enregistrements seront ainsi reportés à nouveau sur la piste sonore du film définitif. Le *mixage* est généralement précédé de *pré-mixages* réduisant le nombre des enregistrements fragmentaires ou mineurs. Les mixages sont effectués en AUDITORIUM par l'*ingénieur du son*, sous le contrôle du réalisateur, souvent en présence du *compositeur* de la musique du film, suivant une technique complexe dont le *monteur* a préparé

des éléments essentiels (bandes de mixages, tableaux récapitulatifs « métrés », bandes rythmo, etc.).

MONTAGE. — C'est, matériellement, l'ensemble des opérations qui consistent à assembler les *plans tournés* (V. CHOIX) en les mettant dans l'ordre et dans l'enchaînement convenable, prévu par le DÉCOUPAGE TECHNIQUE. Mais c'est aussi une partie essentielle de la réalisation et, à proprement parler, de la « mise en film ». Tantôt effectués, tantôt exécutés par le chef-monteur, les travaux de montage se font en trois étapes : la mise en ordre technique et l'assemblage provisoire (V. BOUT A BOUT), le montage proprement dit (*première continuité*), et la finition du film (V. COUPURES). Au cours de ces opérations, le *montage* a toujours un double aspect d'exécution dirigée et d'intervention irréversible : il arrive que le *monteur* pèse plus que le *montage* et inversement. Au demeurant, les rapports techniques et psychologiques de la *création* et du montage restent très mal défini, même lorsque le montage est assuré par le réalisateur lui-même. Alors que la *photographie* porte incontestablement la marque du Chef-opérateur (« Directeur de la photographie ») et lui est attribuée (par la critique notamment) de même que la Décoration est rapportée à son « auteur », le montage, lui, s'intègre complètement à la réalisation même. — Opérant dans une *salle de montage*, généralement située dans une dépendance du studio, le *Chef-monteur*, ses *assistants* et *aides*, disposent d'un certain nombre d'instruments de travail, mais notamment d'une *colleuse* et d'une *visionneuse* spéciale : « *Moritone* » ou « *Moviola* ». Cet appareil réalise une projection du film (bande image sur un petit écran (verre grossissant ou dépoli), bande son par écouteurs ou haut-parleurs) et permet les manœuvres nécessaires d'arrêts sur l'image, de marche en avant ou en arrière, rapide ou lente, etc.

MORITONE. — V. MONTAGE.

MOUVEMENTS D'APPAREIL. — Les principaux *mouvements d'appareil* sont le *panoramique*, le *travelling* et la *grue*. Ces noms désignent indifféremment la manière de faire et son résultat. Le *panoramique* est l'image obtenue, le pied de l'appareil étant immobile, en faisant pivoter la caméra sur la rotule dont ce pied est équipé ; on peut ainsi obtenir un panoramique *vertical*, *horizontal*, ou combinant ces deux mouvements. — Dans le « *travelling* » la caméra est montée sur un « chariot » généralement guidé par des rails. Suivant les mouvements du chariot et l'emplacement des rails, le *travelling* peut être « *avant* », « *arrière* », ou « *latéral* ». Il va de soi que le mouvement de *travelling* et les mouvements de *panoramique* peuvent être combinés. — La *grue* permet de combiner les effets du *travelling* et ceux du *panoramique* avec les mouvements propre du bras de GRUE (V. ce mot). — On notera enfin qu'un pseudo-mouvement de *travelling* peut être obtenu avec un objectif à *distance focale variable*. — Ces divers mouvements permettent au spectateur d'« évoluer » à travers l'espace de l'univers filmique dans des

conditions psycho-physiologiques singulières (proprement inédites), ce qui ne laisse pas de poser quelques problèmes concernant la perception, le comportement, voire quelques régulations biologiques.

MOVIOLA. — V. MONTAGE.

NÈGRE. — V. ÉCLAIRAGE.

« NÈGRE ». — On utilise parfois la qualité de tableau noir des *nègres* servant en ÉCLAIRAGE pour y inscrire le texte des « répliques » qui échappent à la mémoire de tel ou tel interprète. Certains acteurs ont toujours besoin d'un « nègre ».

NUMÉRO. — V. DÉCOUPAGE TECHNIQUE et PRISE.

OBJECTIFS. — V. FOYERS.

OBTURATION. — Dans les caméras un obturateur rotatif répond aux besoins combinés du *défilement* et de l'exposition de la pellicule. Diverses caméras munies d'obturateurs à ouverture variable permettent d'effectuer à la prise de vue les ouvertures ou fermetures *en fondu* et les *fondus enchaînés*. — Les appareils de projection sont munis d'obturateurs à pales ou à boisseau interceptant le rayon lumineux pendant le temps de descente de la pellicule (occultation de l'image) mais également destinés à compenser le *scintillement* par une occultation supplémentaire (multiplie à l'écran le nombre des images projetées par rapport à la cadence mécanique de défilement).

« OFF » (Pour *off screen*) « *Hors champ* » (V. CHAMP). — *Voix off, son off*, correspondant sur la bande sonore à un élément de l'action extérieur à l'image. C'est aussi la cantonade du théâtre.

OPÉRATEUR. — V. CAMERAMAN. *Chef-opérateur*, V. ÉCLAIRAGE. *Opérateur-projectionniste*, V. PROJECTIONNISTE.

« OUBLIER ». — Dans le jargon du tournage, « on oublie », en le supprimant pour des raisons de commodité technique (*éclairagage*) ou artistique (*cadragage*) un objet (souvent un lustre, par exemple), voire un personnage qui, s'étant trouvé dans le CHAMP d'un ANGLE, devrait matériellement se retrouver dans l'image après un changement d'axe ou de foyer. Pratiquement, ces tricheries, plus fréquentes qu'on ne croirait, passent inaperçues en raison de la désorientation du spectateur dans l'univers filmique et de la concentration dirigée de son regard.

PANORAMIQUE (et « *panoramiquer* »). — V. MOUVEMENTS D'APPAREIL.

PELLICULE. — On notera que la quantité de *pellicule négative* utilisée au TOURNAGE est ordinairement de 15.000 à 20.000 mètres (et davantage) pour réaliser un film de 3.000 mètres environ. On en tire, pour les RUSHES, 10.000 mètres environ, le reste

ayant été éliminé dès la prise de vue (V. « PRISES »). Ces chiffres donnent une idée de l'importance du montage (CHOIX), de l'incertitude des procédés de création, des aléas de la prise de vue, et de la difficulté du « jeu », fragmentaire et *dirigé*, des interprètes.

PERCHE, PERCHMAN. — V. SON.

PERFORATIONS. — Situées des deux côtés de la pellicule, elles permettent à deux GRIFFES comprises dans le mécanisme d'entraînement (caméra ou projecteur) ou à des tambours dentés qui équipent divers appareils, de faire défiler les *bandes*, d'en régler la *cadence*, etc.

« PERMANENT ». — (« Spectacle permanent »). — Ce type d'*exploitation* qui permet au spectateur de pénétrer dans la salle de cinéma à n'importe quel moment d'une série continue de *séances* répétant le même film soulève un certain nombre de problèmes psychologiques et psycho-sociologiques.

PHOTOGÉNIE. — Des « effets chimiques de la lumière », on est passé aux réalités (sujets, visages, etc.) « dont le caractère ou la beauté sont accentués par la photographie ou par le film ». Toutefois la *photogénie* de la PRÉSENCE (V. ce mot), ou la « photogénie » des comportements, par exemple, mériteront d'autres analyses.

PHOTOGRAMME. — Une des images du *défilement* cinématographique considérée isolément et par conséquent figée.

PHOTOGRAPHE DE PLATEAU. — V. ÉQUIPE TECHNIQUE.

PHOTOGRAPHIE. — (V. ÉCLAIRAGE). La *photographie* concerne toujours les prises de vues du Chef-opérateur, « Directeur de la photographie ». Les images du *photographe de plateau* sont des « photos ».

« PHOTOS ». — Prises à la fin de chaque plan important dont elles tentent de saisir l'aspect le plus significatif, elles sont destinées aux agrandissements qui servent à la *publicité d'exploitation* et à la fabrication des *affiches*. Certains interprètes principaux se réservent, par contrat, un droit de regard sur le choix des photos qui les concernent.

« PIQUÉ ». — Jargon pour qualifier des images ayant en projection le maximum de netteté (conciliant DÉFINITION et PROFONDEUR DE CHAMP). L'objectif de qualité satisfaisante (« piquant bien ») doit être parfaitement *mis au point*. S'applique aussi à une bonne qualité de la projection.

PISTE. — Emplacement réservé à l'enregistrement du son sur la pellicule cinématographique : entre le bord de l'image et les perforations pour le 35 m/m, à la place d'une des deux rangées

de perforations pour le 16 m/m. Le mot s'applique aussi à l'endroit précis où sont enregistrées les modulations sur une bande magnétique.

PLAN. — C'est la « prise de vue » tout d'une pièce réalisée entre un déclenchement de la caméra et son arrêt. C'est ensuite la matière-image qui reste de ce « plan » après les *coupures techniques* (V. COUPURES). C'est enfin ce qui reste de cette matière dans le MONTAGE définitif ; seul aspect du PLAN connu du spectateur (V. aussi CHOIX et INTERPRÉTATION).

PLANS (Gamme des plans). — Pour faciliter les prévisions et les indications d'ANGLE et de CADRAGE (*colonne de gauche* du DÉCOUPAGE TECHNIQUE et directives du réalisateur aux *opérateurs* lors du tournage), le jargon et la technique cherchent à fixer une classification des types d'images les plus usuels. Le nombre, la définition, la désignation terminologique de ces plans « types » varient largement d'un groupe technique à un autre : *Plan d'ensemble*, *Plan lointain*, *Plan demi-ensemble* ou *Plan général*, *Plan moyen*, *Plan rapproché*, *Plan américain*, *Plan très rapproché*, *Gros Plan*, *Très Gros Plan*, ces appellations, ou d'autres semblables, souvent nuancées d'imprécisions supplémentaires (*Plan Moyen Large*, *Plan Américain Serré*, etc.) n'en sont pas moins comprises par à-peu-près. On notera que le Très Gros Plan « cadre » généralement la tête d'un personnage ou une portion du même ordre avec parfois un grossissement considérable, que le Plan Américain s'applique à un ou deux personnages « cadrés à mi-corps », et que le Plan Moyen (où les personnages sont « cadrés en pieds ») marque une sorte de limite entre la prédominance de l'ACTION et l'intervention plus marquée du « décor ». Seul, l'INSERT (V. ce mot) paraît être de nature formelle définie.

PLAN DE TRAVAIL. — V. TABLEAU DE TRAVAIL.

PLATEAU. — V. STUDIO.

PLAY-BACK. — (*Pré-enregistrement*, mais le terme anglo-saxon est plus usité.) Artifice technique qui permet de concilier les difficultés d'un enregistrement sonore (chant, musique, etc.) d'une certaine qualité avec les conditions et les exigences de la prise de vue : le morceau musical est d'abord enregistré en AUDITORIUM ; la bande sonore obtenue est « diffusée » sur le plateau pendant la prise de vue, tandis que chanteur ou musicien « miment » leur participation sonore et qu'un *son témoin* est enregistré pour faciliter le montage. La bande sonore définitive est alors établie soit avec le premier enregistrement, soit avec un DOUBLAGE effectué lui-même d'après « l'image ». — Lorsque la musicalité d'un *play-back* est compatible avec l'ACTION et lorsque le *play-back* est enregistré par l'interprète de l'image, ce procédé est pratiquement indiscernable pour le non-spécialiste. Mais certains « doublages » (la transformation d'une vedette cinématographique en chanteur d'opéra, la mélodie que

fredonne sans effort une danseuse en pleine action, etc.) soulèvent quelques problèmes, les uns concernant la vraisemblance et la crédibilité, d'autres intéressant par exemple la perception des « structures ».

PLONGÉE - CONTRE-PLONGÉE. — La prise de vue en *plongée* est caractérisée par une forte inclinaison de l'AXE optique de la caméra vers le bas, l'appareil surplombant le sujet. (L'angle normal de prise de vue, comme d'ailleurs le regard humain, est le plus souvent en légère plongée.) Cette inclinaison accentuée est utilisée pour obtenir certains effets de « perspective psychologique » parfois réels. — Dans la *contre-plongée*, au contraire, l'axe optique est orienté nettement vers le haut pour obtenir l'effet inverse.

« **POINTEUR** ». — (*Premier assistant opérateur adjoint*, V. ÉQUIPE TECHNIQUE). — Chargé de la mise au point.

POST-SYNCHRONISATION. — V. DOUBLAGE.

PRATICABLE. — Jeu de plateformes en bois (50 cm à 2 m) permettant de surélever caméra, projecteurs « au sol », etc. — C'est aussi l'indication concernant un ACCESSOIRE qui doit être réellement utilisé au cours du *tournage*. Le jargon dit en pareil cas que l'accessoire « joue » dans tel ou tel PLAN.

PRÉCENSURE. — Droit de regard (officiel, corporatif, etc.) sur un *scénario*, auquel la réalisation d'un film peut être subordonnée.

PRÉ-ENREGISTREMENT. — Le jargon paraît avoir adopté le terme anglo-saxon. V. PLAY-BACK.

« **PRÉSENCE** ». — Le mot *présence* (comme les mots *photogénie* et *rythme*) sert à exprimer une des vertus dont les praticiens tiennent compte et dont ils jugent plus ou moins intuitivement, tout comme il semble que le public les perçoit. D'une part, plus vrai, plus « présent » que les autres, un interprète (ou un personnage) « *perce l'écran* » comme l'acteur ou l'effet de théâtre « *passé la rampe* ». Mais d'autre part on observe que certains interprètes (les uns assez incapables de « talent », ou chargés d'une *action* apparemment insignifiante, comme d'autres dont le jeu paraît estompé) possèdent cette sorte de densité et constituent une « présence » dont les composantes sont mal définies. Les caractères qui donnent au spectateur un sentiment de présence ne sont qu'en partie, assurément, sur l'écran et dans le personnage filmique.

PRESSE. — On appelle professionnellement « Presse filmée » les « Actualités cinématographiques » hebdomadaires. — La *Presse corporative* est un ensemble de journaux périodiques ou de revues spécialisées dont l'importance est fonction du rôle

énorme de la PUBLICITÉ dans l'exploitation, et d'abord dans le placement des films (V. DISTRIBUTION). — La *Presse Technique*, généralement incorporée à la précédente sous forme de « suppléments » ne concerne que le matériel technique, l'évolution et les emplois de l'appareillage mécanique et chimique, les installations de salles, etc. — La *Presse cinématographique* et l'ensemble connu de revues, de journaux ou de rubriques, donnant, à l'usage du public, et à grand renfort d'illustrations, des informations, souvent tapageuses, sur les films, sur le tournage, sur la vie privée (réelle ou imaginaire) des « vedettes », etc. — Enfin, on sait qu'une presse spéciale prend prétexte de certaines « illustrations » pour exploiter, plus ou moins subtilement — voire pour susciter — un certain « voyeurisme ».

PRISE. — Chacune des *prises de vue* que l'on effectue d'un même plan. Il est extrêmement rare que la première prise soit « bonne » et reçoive les trois visas : « bon pour l'image », « bon pour le son », « bon pour moi » (réalisateur), avant le « A tirer ! » (V. TIRAGES) qui marque la fin de la prise. Si une prise est bonne on la « double » (pour avoir deux exemplaires du négatif en cas d'accidents éventuels, et parce que le « bon » n'est jamais entièrement satisfaisant). Il arrive ainsi que l'on fasse 2, 5, 8, 10 prises et bien davantage. Il arrive aussi que le « A tirer ! » final soit remplacé par : « Tirez la 1 et la 15 », et que le CHOIX (V. ce mot) s'arrête sur la 1. Ces jeux d'incertitudes commandent parfois la réalisation plus qu'ils ne lui obéissent. (Le numérotage des prises ne doit pas être confondu avec les numéros des plans.)

PRISE DE VUE (OU PRISE DE VUES). — V. TOURNAGE.

PRODUCTEUR (*Production*). — Entrepreneur isolé ou Société de production, le producteur (« la production ») assume les responsabilités et les charges de la mise en œuvre et de l'exécution d'un projet de film. Décidant de ce projet, choisissant le sujet, les spécialistes (adaptateurs, scénaristes, dialoguistes) et les techniciens (V. ÉQUIPE TECHNIQUE) auxquels il fera confiance, assurant par ailleurs le financement et l'exploitation de l'entreprise (V. DEVIS et DISTRIBUTION), « le producteur » exerce sur la réalisation une influence extrêmement variable, dans des conditions mal déterminées. V. aussi AUTEUR.

PROFONDEUR DE CHAMP. — Zone du CHAMP (V. ce mot) comprise entre deux limites (avant et arrière) dans laquelle les sujets sont nets sans rectification de la mise au point. Varie avec le Foyer, l'ouverture du DIAPHRAGME, etc.

PROGRAMME. — Pour des raisons évidentes, la distribution des films se fait par « programme complet », c'est-à-dire que le même « grand film » est toujours accompagné des mêmes « compléments de programme » (V. COMPLÉMENT). Une distribution spéciale assure le renouvellement des « Actualités ».

PROGRAMMER. — Les systèmes de location-distribution des films, et les conditions très spéciales de choix, de marché, de publicité, de concurrence, etc. ont donné naissance à la notion de « *programmation* » et au verbe « programmer ». On *programme* une salle ou un circuit de salles. Mais l'EXPLOITANT n'hésite pas à dire qu'il a « programmé » un film.

PROJECTEUR. — Appareil de projection.

PROJECTEURS. — V. ÉCLAIRAGE.

PROJECTION. — V. CHOIX.

PROJECTIONNISTE. — Nom usuel de l'*opérateur projectionniste* professionnel, chargé de la manipulation et de la projection des films, soit dans les salles d'*exploitation*, soit dans les « salles de projection » où films et RUSHES sont « visionnés » (V. VISIONNER).

PUBLICITÉ. — Le problème de l'exploitation paradoxale d'un « produit » en prototype, représenté par *chaque film*, cherche sa solution dans un état de *publicité* chronique, exaspéré par chaque entreprise cinématographique (projet, réalisation, « sortie » de film, lancement, « révélation » d'œuvre ou d'artiste, etc.). « PHOTOS » de production et d'exploitation, AFFICHES, BANDE ANNONCE, PRESSE (V. ces mots), s'emploient à préparer et à orienter la *publicité parlée* dont le cheminement de bouche à oreille et les répercussions évidentes n'ont pas encore été convenablement étudiées.

RACCORD. — Au sens usuel, le *raccord* cinématographique peut correspondre à chacune des trois définitions de ce mot, et le plus souvent aux trois à la fois. C'est « l'ajustement de deux parties d'abord séparées d'un ouvrage » ; l'élément technique permettant de réunir matériellement deux longueurs bout à bout ; et la « touche comblant une solution de continuité dans une peinture ». Dans un sens spécial, on « surveille les raccords » pour éviter, dans le désordre chronologique du tournage, qu'un changement injustifié n'intervienne, d'un élément quelconque, entre deux plans destinés à « s'enchaîner », à « raccorder » dans le film, et qui peuvent être tournés à des moments différents. (V. DÉPOUILLEMENT et COUVRIR). Ce dernier sens du mot (*raccords*) concerne aussi bien les éléments solides d'un plan : décors, meubles, costumes, accessoires, que l'*éclairage* et le jeu (mouvements, gestes et expressions) des acteurs. La surveillance des raccords est une des fonctions de la *script-girl*. — Au montage la notion de *raccord*, enchaînement satisfaisant des images de la fin d'un plan au début du plan suivant, prend une importance primordiale ; c'est souvent le *raccord* qui détermine le CHOIX entre différentes *prises*. — Certains types, psychologiques ou plastiques, de *raccord* entre deux plans, peuvent déborder le sens primitif du mot. Un plan d'extérieur paraît « raccorder » mieux qu'un autre avec un

plan d'intérieur par exemple, pour des raisons qui ne sont pas toujours évidentes. — On « tourne des raccords », après la fin de la période de *tournage*, soit en réalisant des prises de vue annexes, (INSERTS, passages d'extérieurs sans personnages, etc.), soit en effectuant de véritables *prises* de tournage, exigées par les difficultés du montage. — On notera que bien souvent des plans qui ne « raccordent » pas dans l'absolu « passent » fort bien une fois montés. Ce que le jargon appelle *faux raccord*, désigne tantôt la faute technique, tantôt le montage du plan qui la recèle et où elle passe inaperçue.

RALENTI. — V. CADENCE.

RAYURE. — Défaut visible sur les images à la suite d'une manipulation maladroite ou du « passage » dans un appareil défectueux. Lorsque cet accident affecte « le négatif » (pendant la période de tournage) ce *sinistre* peut imposer le « retournage » d'un ou de plusieurs PLANS. Lourde charge, dans certains cas, qui peut se chiffrer en millions de francs pour un seul accident. (V. ASSURANCES). C'est pourquoi il arrive que l'on ait recours à des DOUBLES (V. ce mot), à des suppressions (V. COUPURES) ou à des aménagements de MONTAGE. Ces « choix » acceptés — et parfois imposés (acteurs indisponibles, impossibilité matérielle de réaliser à nouveau les conditions de tournage, RACCORD impossible, etc.) — sont des types singuliers d'avatars de la création et de la réalisation. L'ouvrage cinématographique pèse parfois plus lourd que l'œuvre. (La *rayure* n'est qu'un exemple des « *sinistres-négatif* ».)

RÉALISATEUR. — « Metteur en scène » (V. MISE EN SCÈNE) choisi par le PRODUCTEUR d'un film et « engagé » pour la réalisation de ce film. (Il est significatif que l'expression contractuelle de cet *engagement*, longtemps immuable : « Nous vous engageons en qualité de metteur en scène du film... (ou « de notre film... ») soit remplacée, de plus en plus souvent, par des formules nuancées où la *réalisation* est « confiée », « assumée », etc. Mais le réalisateur reste un *collaborateur* et un *salaire* dans sa définition professionnelle (V. ÉQUIPE TECHNIQUE). De fait, le réalisateur assume la direction et la responsabilité de toutes les opérations artistiques et techniques de *préparation* et de *réalisation* du film. Toutefois, ce rôle s'entend « conformément au scénario prévu et au plan de travail acceptés », et n'intervient ainsi qu'après une période de « *pré-production* » (et donc de décisions et de préparation plus large) à laquelle il arrive souvent que le réalisateur ait été complètement étranger. Le sujet, le scénario peuvent avoir été non seulement choisis mais encore « traités » et « adaptés » en « *pré-adaptation* ». Le *dialoguiste* peut avoir été lui-même « engagé ». Et surtout les titulaires des rôles principaux (VEDETTES) sont, en général, sinon déjà « sous contrat », du moins « imposés » par des engagements de PRODUCTION-DISTRIBUTION. Enfin il est rare que le réalisateur n'ait pas souscrit de respecter diverses obligations (les unes concernant la durée du *tournage* et le *devis* impli-

quées par le *plan de travail*, d'autres visant la structure définitive du film (V. COUPURES et AUTEUR), et que ces ensembles de servitude n'exercent une influence déterminante sur la réalisation proprement dite. Au demeurant, lorsque de telles exigences ne sont pas antérieures à l'« engagement » du réalisateur, elles n'en font pas moins l'objet, avec lui, de conventions complexes et de tractations inévitables.

RÉALISATION. — La réalisation proprement dite comprend la « mise en scène » (V. ce mot), les prises de vues, les prises de son, le montage, et la finition du film (mixages notamment). V. ÉQUIPE TECHNIQUE.

« RECORDER ». — Assistant du Chef-opérateur du son. V. ÉQUIPE TECHNIQUE.

RECU. — Cette latitude d'éloignement indispensable à l'appareil de prise de vue, les limitations qui lui sont imposées par la matérialité des « décors », la faculté contraire offerte par les démontages et les TRUCAGES, enfin le jeu des objectifs (V. FOYERS) combiné avec le recul proprement dit, contribuent au trouble de l'espace dans l'univers filmique et à son caractère « indisponible » pour l'esprit du spectateur. Les problèmes qui s'ensuivent ne sont pas tous d'ordre purement filmologique. — Par ailleurs, le « manque de recul » est un facteur (indiscernable *a posteriori*, mais parfois étrangement déterminant) du choix et de la réalisation de certains *plans*.

RÉGIE. — V. ACCESSOIRES.

RÉGISSEURS. — V. ÉQUIPE TECHNIQUE.

« REMAKE » (« *Refaçonnement* »). — Cette modalité de la « réédition » d'un film suffit à mettre en cause un grand nombre de notions, et d'abord celle de « film » en tant qu'œuvre cinématographique. La base du *remake* est une cession de *droits* concernant le *sujet* et souvent le *titre* d'un film déjà réalisé et « exploité ». Mais de nouveaux « auteurs », un nouveau *scénario*, une nouvelle *équipe technique* (V. ces mots) vont constituer les facteurs d'une entreprise d'originalité paradoxale. On trouve ainsi deux ou plusieurs *œuvres* du même « film », réalisées successivement à quelques années d'intervalle, dans le même pays (et dans la même langue) par le même *producteur* ou par des producteurs différents, aussi bien que dans des pays différents avec les transpositions qui s'ensuivent. Les sujets tirés du grand fonds classique des œuvres littéraires sont loin d'avoir le privilège du *remake*.

REPÉRAGES. — Ce sont les recherches (en principe avant le tournage d'un film) des lieux qui conviennent pour les prises de vues « en extérieurs » ou « en décors naturels ». V. EXTÉRIEURS.

— Par ailleurs les *marques de repérage* sont les repères ins-

crits sur la pellicule par le monteur en vue de la synchronisation des bandes image et son et pour les coupes et collures souvent effectuées par un assistant.

« RETOUR EN ARRIÈRE ». — V. FLASH-BACK (le jargon utilise en général le terme anglo-saxon).

ROLE. — V. INTERPRÈTE.

« RUSHES ». — Pluriel de *rush* peu utilisé au singulier (on parle d'un PLAN ou d'une PRISE — V. ces mots). Ce sont les BOUTS de film développés et tirés quotidiennement (V. TIRAGES) pour « la projection » journalière.

« RYTHME ». — Terme couramment employé par les techniciens (aussi bien que par la critique écrite ou parlée) pour qualifier, en général, un certain jeu de proportions entre les plans dans le montage final (V. PLAN) d'une *séquence* ou d'un film. Ce sont des rapports de *durée* (concrète), de *longueur* (psychologique) — car le jargon inverse volontiers l'usage de ces mots — d'intensité, etc., sans que ces notions soient, elles-mêmes, bien définies. On notera l'usage du mot *rythme* dans les formules de *qualification professionnelle* à propos du Chef-Monteur (V. ÉQUIPE TECHNIQUE) par exemple.

SCÉNARIO. — C'est tantôt la ligne générale et tantôt la description détaillée des événements et de l'*action* d'un film. On distinguera le *synopsis* ou sujet sommaire, le *traitement* et/ou l'*adaptation*, la *continuité dialoguée*, le *découpage technique*.

SCÉNARISTE. — Auteur de scénarios, mais plus normalement spécialiste de l'*adaptation* et de la « *construction* » dramatique. Se distingue généralement du *dialoguiste*.

SCÈNE. — C'est l'*ensemble* des plans qui constitue effectivement une scène comparable à celle du théâtre. Se distingue de la SÉQUENCE (V. ce mot).

SCRIPT-GIRL. — V. ÉQUIPE TECHNIQUE et RACCORDS.

« SÉCURITÉ ». — On tourne une « *sécurité* » lorsqu'une seule des prises de vue d'un PLAN a été jugée bonne ou lorsque la première PRISE s'est trouvée être satisfaisante. « On la double pour la sécurité. » (V. PRISE.)

SÉQUENCE. — Suite de *plans* constituant un tout sous le rapport d'une *action* dramatique déterminée. Division correspondante du DÉCOUPAGE TECHNIQUE. A la différence de la « scène » de théâtre, la *séquence* peut grouper les faits et gestes et les événements se rapportant à son objet, à travers les lieux et les « décors » les plus divers.

SILENCE. — V. BRUITS.

SINISTRE. — Des accidents matériels (V. RAYURE) mais aussi des événements très divers (indisponibilité notamment d'un interprète principal, d'un acteur secondaire qui doit « raccorder », du réalisateur qu'on remplacera difficilement « en cours de tournage, etc.) comportent presque toujours des charges matérielles considérables (généralement supportées par des ASSURANCES) mais peuvent aussi entraîner des modifications plus ou moins profondes du « film » lui-même.

SON. — La *prise de son* fait partie du tournage en studio (V. TOURNAGE). Elle consiste à enregistrer la bande sonore fondamentale : texte parlé (« dialogue ») et bruits captés « en direct » pendant la *prise de vue*. Mais le son comprend également le *fond musical*, les éléments sonores *post-synchronisés* (V. DOUBLAGES), les *pré-enregistrements* (V. PLAY-BACK), les buits rajoutés, etc., qui se composent « aux MIXAGES » (V. ce mot). D'une technique plus normale que celle de l'image, la prise de son (triquée aussi plus facilement après coup) s'effectue, au tournage, dans des conditions assez discrètes. Seul, le *micro* au bout d'une *perche* (tenue et dirigée par le *perchman*) ou monté sur un support mobile (*Girafe*) pose au Chef-opérateur et au Cameraman quelques problèmes d'éclairage et de visée.

SOUS-TITRES (*sous-titrages*). — Ces inscriptions surajoutées qui occupent la partie inférieure des images (des films dits « en version originale ») posent quelques problèmes : partage du temps de perception, partage de la vigilance et de la « participation » au stade de l'émotivité, apposition d'un donné sonore et d'un donné visuel discordants, etc. — Les sous-titres du cinéma muet (V. CARTONS) indiquaient parfois des passages de lieux ou de temps (adverbes, locutions conjonctives, etc.) dont la disparition sans contre-partie correspond à une évolution intéressante du discours filmique.

STANDARD. — V. BANDE et FORMATS.

STAR. — De moins en moins employé dans la langue professionnelle, le mot *star* impliquait naguère une conception mythique de la « vedette de cinéma », personnalité un peu surhumaine, destin hors série, parangon de beauté, de courage, de sensibilité, etc. Des traces de ce caractère fabuleux subsistent, sans doute, dans le rêve prêté aux « *starlettes* », mot dont l'usage au contraire se répand.

STUDIO. — Groupe de bâtiments construits et équipés pour le TOURNAGE des films, les *studios* comportent, dans leur partie la plus discrète, les caractères normaux d'une usine (centrale électrique, ateliers, magasins, bureaux, etc.). Un certain nombre de « *plateaux* », studios proprement dits, constituent, au contraire, un lieu de travail de nature singulière. Vaste construction « insonorisée » (30 à 50 m. de long, 10 à 20 m. de large, 10 à 15 m. de hauteur), cet atelier d'art ne se conçoit pas sans la présence d'une cinquantaine de techniciens et d'ouvriers

qui en assurent le fonctionnement par groupes de travail différenciés mais solidaires (V. ÉQUIPES TECHNIQUES et « ÉQUIPE TECHNIQUE »). Certains problèmes de la création et de la réalisation sont eux-mêmes inséparables de ces conditions concrètes d'exécution. — Les *décors* construits sur les plateaux sont un mélange d'éléments figurés (V. « FEUILLES » et « COMPLEXES), de parties solides (en « dur » ou en « demi-dur »), d'ACCESSOIRES (V. ce mot). — Pendant le *tournage*, les nombreux appareils d'ÉCLAIRAGE (disposés pour chaque PLAN de façon à ne gêner ni l'ACTION, ni le CADRAGE, ni les MOUVEMENTS D'APPAREIL) divisent en deux cet univers : une partie est « dans le CHAMP », l'autre est « derrière la caméra » ; l'une est un lieu de théâtre, l'autre ressemble davantage au pont d'un navire en manœuvre. — Un studio comprend aussi des terrains permettant de construire, sur place mais en « extérieur », certains décors spéciaux : reconstitutions de rues, de façades, MAQUETTES de grandes dimensions, etc...

« SUSPENSE ». — Cette « mise en suspens » d'une ACTION dont le devenir était perçu sous un aspect concret par le spectateur pose des problèmes psychologiques intéressants, voire même, au niveau de la « participation », des problèmes de comportement et de psycho-physiologie.

TABLEAU DE TRAVAIL. — Traduction du plan de travail adopté et des résultats du DÉPOUILLEMENT (V. ce mot), le *tableau de travail* indique notamment l'ordre de tournage des différents PLANS (numéros du DÉCOUPAGE TECHNIQUE) en fonction de la construction des décors et des sorties prévues en EXTÉRIEURS, les mobilisations correspondantes d'interprètes, de costumes, d'ACCESSOIRES, etc., et le temps en journées que l'on a prévu de consacrer aux différentes parties de la réalisation. Cette analyse est un des éléments déterminants dans le calcul du DEVIS. Les erreurs d'estimation et les aléas d'exécution se traduisent par des « dépassements » (V. DEVIS) dont l'incidence peut affecter les « moyens » du film et son TOURNAGE (V. ce mot).

TIRAGES. — Les opérations de laboratoire qui consistent à obtenir par contact ou par projection, les copies ou reports de bandes, et notamment les copies positives des prises de vue. Les premiers « tirages » d'un film, effectués quotidiennement, pendant la période de *tournage*, sont ceux des PRISES (V. ce mot) et constituent les RUSHES (V. CHOIX). Mais la fabrication de diverses copies spéciales (copie lavande, marron, contretypé, etc. destinées à diverses reproductions en ménageant « le négatif ») de même que la réduction et l'agrandissement (V. FORMAT) sont également des tirages.

TOURNAGE. — Les opérations qui se déroulent entre le « premier tour de manivelle » et le « dernier tour de manivelle » (expressions consacrées) constituent le *tournage*. C'est avec la *préparation* d'une part, le *montage* et les *mixages* d'autre part, l'un des quatre moments principaux de la *réalisation*. Les techniciens d'un film, dont le travail sur le plateau est quotidien,

sont « en tournage » pendant les quelques semaines que dure ce travail au studio ou en extérieurs. Les interprètes, dont l'emploi est subordonné à la construction des décors dans lesquels ils interviennent, ne sont « en tournage » que lors des prises de vues qui les concernent ; cependant « ils tournent » le film pendant toute la durée du tournage. Par ailleurs, on est « au tournage » sur les lieux mêmes de la prise de vues pendant les *heures de tournage*. — On notera le temps consacré (sur la base d'une heure de travail environ) aux opérations successives de la prise de vue proprement dite (un PLAN) :

— *mise en place*, 10 minutes environ : détermination de l'emplacement de la caméra, choix de l'angle, du cadre, de la place des acteurs, repérage le cas échéant des mouvements d'appareil (*travelling*) ;

— *éclairage*, 20 minutes environ : le Chef-opérateur éclaire le décor et la scène en faisant exécuter mécaniquement par les interprètes (ou par leurs doublures) les mouvements et déplacements prévus ; pendant l'éclairage, les machinistes installent s'il y a lieu le *travelling* (rails et chariot) ;

— *répétitions*, 15 minutes environ : le réalisateur donne ses indications aux comédiens qui « se chauffent », profitant souvent de ces répétitions pour apprendre leur texte ; le Chef-opérateur en profitera, de son côté, pour vérifier la correction de ses éclairages et pour les modifier s'il y a lieu ; suivant les résultats obtenus au cours de ce travail, des modifications, quelquefois importantes, sont apportées à l'ACTION, compte tenu des moyens des interprètes, des effets perçus par le caméraman ou le réalisateur dans le viseur de la caméra, etc. ;

— *tournage*, 15 minutes environ : 1^{re} « prise » et les suivantes (V. PRISES) coupées de « faux départ » et d'indications complémentaires.

Le *temps utile de projection*, pour ce travail d'une heure environ, est de 15 à 30 secondes. Pratiquement, on tourne en une journée de travail 1 minute 1/2 à 3 minutes 1/2 de métrage utilisable, soit pour un film de 9 à 10 bobines six à douze semaines de réalisation. Cette *durée de tournage* varie selon le budget du film, la « qualité » prévue, les méthodes du réalisateur, et parfois les difficultés du sujet.

TRAITEMENT. — Présentation écrite d'un projet de film qui indique effectivement une « façon de se comporter » à l'égard d'un sujet de film (œuvre littéraire ou « idée originale ») ou de l'une de ses parties. Précède l'*adaptation* et parfois se confond avec elle.

TRANSPARENCE (OU GLACE). — Artifice technique, à rapprocher de la DÉCOUVERTE (V. ce mot), permettant de donner l'illusion qu'une scène tournée sur un *plateau* l'a été *en extérieur*. A cet effet, les interprètes jouent devant un écran spécial sur lequel on projette, *par transparence*, le décor d'extérieur préalablement « filmé ». La transparence est notamment utilisée pour

la réalisation de scènes se passant dans des véhicules en marche. (En pareil cas, le principal « accessoire » est constitué par le véhicule lui-même ou par une « carcasse » démontable selon les besoins de la prise de vue.) L'action des interprètes dans les plans réalisés « en transparence » pose à son tour (V. PLAY-BACK) le problème de la perception des attitudes et de la *situation* des personnages.

« TRAVELLING ». — V. MOUVEMENTS D'APPAREIL. — On notera que les *effets de travelling* obtenus avec un objectif à distance focale variable présentent un caractère particulier : si le grandissement de l'image *semble varier comme dans le travelling*, la distance caméra-objet n'en reste pas moins constante ; le phénomène est ainsi profondément différent par l'absence de déplacement du point de perspective.

TRUCAGES. — L'étude analytique des « trucages » reste à faire, tant du point de vue technique qu'en ce qui concerne les problèmes de la perception, de l'illusion, de la compréhension, etc. On distinguera, en gros, les trucages *de la pellicule* (V. ÉTALONNAGE et LATENSIFICATION par exemple), *de la prise de vue* (V. ÉCLAIRAGE et EFFETS), du « décor » (V. plus spécialement DÉCOUVERTE, MAQUETTE, TRANSPARENCE) ; trucages de la « réalité » (V. REcul, MOUVEMENTS D'APPAREIL et « TRAVELLING », et par ailleurs DOUBLAGE, PLAY-BACK, etc.) ; enfin il faudra faire une place à part pour les « trucages » (d'analyse psychologique et de portée plus complexes) impliqués par le MONTAGE (V. INTERPRÉTATION). — Indépendamment de ces diverses façons de saisir et de rendre le réel, la langue technique appelle TRUCAGES les procédés spéciaux, utilisés pour l'enchaînement des *plans* (V. ENCHAINÉ, FONDU, VOLETS).

VEDETTE. — V. INTERPRÈTE.

VISION. — Ce mot n'est guère utilisé, professionnellement, que pour servir à une classification de salles de cinéma où les films « sortent » successivement suivant une certaine hiérarchie. Les « salles de première vision » sont celles qui « traitent » leurs films pour « passer derrière » les « salles d'exclusivité » ou de « seconde exclusivité ». L'importance des salles, leur emplacement, leur répartition dans les grandes villes, le prix des places, etc. peuvent commander cette hiérarchie, ou en dépendre. L'analyse de cette concurrence dirigée et de ses rapports avec la « carrière d'un film » doit intéresser le sociologue et l'économiste.

VISIONNER. — Alors que le public accepte de « voir » un film, les professionnels, dans l'exercice de leur métier, le *visionnent*. Cette distinction s'étant pratiquement imposée risque d'entraîner l'emploi, superflu, de « visionnement ».

VISIONNEUSE. — Appareil de projection spécial destiné au *montage* (moritone ou moviola) et pouvant servir à l'analyse des films

(V. MONTAGE). Il existe, pour les films en *formats réduits*, des visionneuses « muettes » portatives et maniables.

VOLET. — V. ÉCLAIRAGE.

« VOLET ». — Effet de transition (obtenu en laboratoire) pour éviter la *coupe franche* entre deux plans sans recourir au *fondue enchainé* (V. COUPE et ENCHAINÉ). Le *volet* est généralement un procédé mécanique (effet d'éventail, de rideau, de page tournée, de diaphragme, d'image pivotante, d'éclatement en étoiles, etc.). Le *filage* (V. ce mot) obtenu à la prise de vue pourrait suggérer d'autres altérations de l'image qui feraient le même office de « ponctuation » (une ponctuation toutefois où chaque créateur serait libre de fixer ou d'inventer la forme de chaque virgule dans chaque emploi) ou plus raisonnablement de « respiration » mesurée, au sens des *sept silences* de la musique par exemple.

VUE. — Pour PLAN (V. ce mot).

TABLE DES MATIERES

	PAGES
PRÉFACE	5
AVANT-PROPOS	11

PREMIERE PARTIE

LE CINÉMA DANS LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

CHAPITRE PREMIER. — Intervention du cinéma	17
— II. — Cinéma et humanisme	29
— III. — Problèmes du cinéma	39
— IV. — Objet d'une recherche	52

DEUXIEME PARTIE

NOTIONS FONDAMENTALES ET VOCABULAIRE DE FILMOLOGIE

INTRODUCTION	67
CHAPITRE V. — Présence du public	71
— VI. — L'émotion cinématographique	83
— VII. — Technique et signification	107
— VIII. — Les formes du langage conventionnel.....	120
— IX. — Le discours filmique	134
— X. — Spectacle	165
CONCLUSION	187

NOMENCLATURE CINÉMATOGRAPHIQUE

NOMENCLATURE	193
--------------------	-----