

Brochure des textes théoriques abordés en cours

Le document suivant est un outil à destination des étudiants de Licence 2. Il a été conçu dans le but de faciliter l'accessibilité d'une partie des textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure dans leur ouvrage : *Le cinéma, l'art d'une civilisation : 1920-1960*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2011, 486 p.

Cette retranscription informatique des extraits sélectionnés ne contient ni les notes de bas de pages indicatives, ou leurs renvois respectifs, ni les notices introductives, portant sur le penseur ou ses idées. Ces éléments manquants peuvent toutefois être consulté dans l'anthologie mentionnée.

Cette reprographie n'a pas non plus pour finalité de se substituer à une lecture approfondie des manuscrits originaux dont les passages sont analysés. Elle a été pensée comme un moyen supplémentaire de s'emparer des théories du cinéma et d'appréhender leurs idées.

Sommaire

Jean Epstein (1897-1953).....	3
<i>Bonjour Cinéma</i> (1921), chapitre « Grossissement », p. 78-82 :	3
« Culture cinématographique » (1945), p. 425-428 :	5
Dziga Vertov (1896-1954)	6
<i>Kinoks-Révolution</i> (1923), p. 88-90 :	6
« Nous. Variante du manifeste » (1922), p. 123-127 :	7
Béla Balázs (1884-1949).....	10
<i>L'homme visible</i> (1924), p. 54-56 :	10
<i>L'homme visible</i> (1924), chapitre « Le visage des choses », p. 91-93 :	11
« La conscience tourne le film » (1925), p. 93-94 :	12
Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948).....	12
« Le montage d'attractions au cinéma » (1924), p. 132-134 :	12
« Hors-plan » (1929), p. 219-221 :	14

Vsevolod Poudovkine (1893-1953)	15
« Le montage est la base artistique du film... » (1928), p. 214-219 :.....	15
Rudolf Arnheim (1904-2007).....	17
« Image du monde et image filmique » (1932), p. 234-239 :.....	17
Walter Benjamin (1892-1940)	19
<i>L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée</i> (1936), p. 311-316 :.....	19
André Malraux (1901-1976)	21
<i>Esquisse d'une psychologie du cinéma</i> (1939), p. 320-322 :	21
André Bazin (1918-1958).....	22
« Ontologie de l'image photographique » (1945), p. 337-339 :	22
« Le mythe du cinéma total » (1946), p. 339-341 :.....	23
« À propos de <i>Pourquoi nous combattons</i> . Histoire, documents et actualités » (1946), p. 341-345 :.....	24
Siegfried Kracauer (1889-1966).....	26
<i>De Caligari à Hitler</i> (1947), p. 345-349 :.....	26
<i>Théorie du film. La rédemption de la réalité physique</i> (1960), p. 374-379 :.....	27
« Le spectateur » (1960), p.469-472 :	29
Edgar Morin (1921-)	31
<i>Le Cinéma ou l'homme imaginaire</i> (1956), p. 452-457 :	31

Jean Epstein (1897-1953)

Bonjour Cinéma (1921), chapitre « Grossissement », p. 78-82 :

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

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

[...] La photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité. Dérivée du temps, elle est l'accélération. Elle oppose la circonstance à l'état, le rapport à la dimension. Multiplication et démultiplication. Cette beauté nouvelle est sinieuse comme un cours de Bourse. Elle n'est plus fonction d'une variable, mais variable elle-même. La clef de voûte du cinéma, le gros plan, exprime au maximum cette photogénie du mouvement. Immobile, il frise le contresens. Que non seulement le visage débrouille ses expressions, mais que tête et objectif roulent près et loin, gauche et droite. On circonviendrait l'exacte mise au point.

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

[...]

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

[...]

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

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

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

Art cyclope. Art monosens. Rétine iconoptique. Toute la vie et toute l'attention sont dans l'œil. L'œil ne voit que l'écran. Et sur l'écran il n'y a qu'un visage comme un grand soleil. Hayakawa braque comme un revolver son masque incandescent. Empaquetées de noir, rangées dans les alvéoles des fauteuils, dirigées vers la source d'émotion par leur côté gélatine, les sensibilités de toute la salle convergent, comme dans un entonnoir, vers le film. Tout le reste est barré, exclu, périmé. La musique même dont on a l'habitude n'est qu'un surcroît d'anesthésie de ce qui n'est pas oculaire. Elle nous délivre de nos oreilles comme la pastille Valda nous délivre de notre palais. Un orchestre de ciné ne doit pas prétendre à des effets. Qu'il fournisse un rythme et de préférence monotone, On ne peut à la fois écouter et regarder. S'il y a litige, la vue l'emporte toujours comme le sens le mieux développé, le plus spécialisé et le plus vulgaire (en moyenne). Une musique qui attire l'attention et l'imitation des bruits simplement dérangeant. Bien que la vue soit déjà, à la connaissance de tous, le sens le plus développé, et même au point de vue que notre intelligence et nos mœurs sont visuels, jamais cependant il n'y eut de procédé émotif aussi homogène, aussi exclusivement optique que le cinéma. Véritablement, le cinéma crée *un régime de conscience particulier, à un seul sens*. Et une fois qu'on s'est habitué à user de cet état intellectuel nouveau et agréable extrêmement, il devient une sorte de besoin, tabac

ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux. [...]

« Culture cinématographique » (1945), p. 425-428 :

Le cinéma a cinquante ans, et un quart de siècle s'est écoulé depuis le moment où Canudo inventa de l'appeler le benjamin, le septième des arts. [...] C'est l'expansion prodigieuse de l'image, et surtout de l'image animée, qui constitue le fait nouveau, commandant l'apparition d'une forme nouvelle de culture directement visuelle.

Aujourd'hui, l'homme de la rue, s'il n'a peut-être pas lu quinze livres depuis sa sortie de l'école jusqu'à sa quarantaine, a sûrement vu, ne serait-ce qu'à raison d'un spectacle par mois, quelque trois cents films. Si cet homme sait quelque chose de l'existence du père de Foucauld, des mœurs des Esquimaux, de l'intelligence des fourmis, il l'a appris non par le livre, non par la voie analytique des mots abstraits, logiquement assemblés dans le cadre de la syntaxe raisonnée, mais par le film, par la voie émouvante, intuitive, d'images très simplement juxtaposées, représentations bien plus synthétiques et plus proches de la réalité concrète.

Qu'on en parle ou qu'on en lise, le père de Foucauld, c'est un nom, une date, un itinéraire, une citation de morale, un sec schéma de mots qui tendent naturellement et vite à se décolorer tout à fait dans l'oubli; mais, à l'écran, c'est la solitude d'un ermitage perdu dans l'immensité des sables, c'est un visage hâve et passionné, un regard fiévreux et bon, un sourire qui pardonne d'avance les assassins : famille d'images sursaturées d'émotion, de signes dramatiques qui continuent longtemps à vivre de leur propre vie dans le souvenir et, même, à s'y multiplier, à y croître, par leur propre force intérieure. Il serait facile d'accumuler d'autres exemples montrant tous que, dans la culture générale de l'homme moyen, la part livresque et verbale est obligée maintenant de céder de sa prépondérance à une part imagée, dont les éléments les plus actifs sont d'origine cinématographique. Par culture, on entend évidemment ici, non pas l'érudition de minorités spécialisées par de longues études, mais ce fonds disparate de connaissances, dont tout esprit se charge, sans les rechercher, en exerçant banalement ses facultés, et qui constitue la dominante du climat mental d'une époque. Culture sommaire, mais infiniment répandue, continuellement et partout utilisée, sous le jour de laquelle tout le monde est cultivé sans le savoir ; culture qu'aujourd'hui le film forme plus que le livre, en nourrissant d'images très puissantes notre mémoire et notre imagination.

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

Certes, les sciences, la philosophie, la religion, la conscience que l'homme a de lui-même, tout cela a changé grâce aux images créées par les lentilles grossissantes, mais ce bouleversement aurait été encore plus rapide, serait encore plus profond, s'il existait un art spectaculaire de la télescopie et de la microscopie, qui assurât aux apparences des astres et des molécules une publicité vraiment populaire. Or, le cinéma réalise justement cette conjoncture, dans un même appareil, d'un amusement public et d'une découverte de réalités nouvelles. On comprend donc que les novations apportées par le film se répandent très largement, encore que

jusqu'ici, le cinéma ait bien sacrifié sa mission de découvreur à son rôle, plus lucratif, d'amuseur.

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

Culture qui, assurément, est révolutionnaire et qui peut paraître barbare au premier abord, mais où l'on devine déjà d'extrêmes subtilités.

Dziga Vertov (1896-1954)

Kinoks-Révolution (1923), p. 88-90 :

Le fondamental, l'essentiel, c'est la ciné-sensation du monde.

Notre principe, l'utilisation de la caméra comme un ciné. Œil, bien plus parfait que l'œil humain pour explorer le chaos des phénomènes visuels qui emplissent l'espace. Le ciné-œil vit, bouge dans le temps et l'espace, il perçoit, fixe les impressions d'une façon tout à fait différente que l'œil humain. La position du corps au moment de l'observation, les différents aspects d'un phénomène visuel que notre œil perçoit en une seconde, toutes ces contingences ne limitent pas le pouvoir de la caméra qui percevra de plus en plus d'éléments et d'une façon de plus en plus parfaite au fur et à mesure des progrès techniques.

On ne peut améliorer nos yeux, mais la caméra, elle, peut être perfectionnée à l'infini.
[...]

Je suis le ciné-œil, je crée un homme plus parfait qu'Adam, je crée des milliers d'êtres différents en suivant des croquis et des schémas préparatoires.

Je suis le ciné-œil.

Je prends les mains les plus agiles, les plus fortes de l'un, les jambes les plus rapides et les plus sveltes d'un autre, la figure la plus belle et la plus expressive d'un troisième, et par le montage je crée un homme nouveau, parfait.

[...]

Je suis le ciné-œil. L'œil mécanique. Machine, je vous montre le monde tel que moi seul peux le voir.

Je m'affranchis désormais et pour toujours de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche des objets, je m'en éloigne, je me glisse sous eux, je les escalade, je m'élanche collé aux naseaux sous cheval au galop, je me précipite à toute allure dans une foule, je m'élanche vers des soldats qui s'élancent, je me renverse, je m'élève avec les avions, je tombe, je bondis avec les corps qui tombent et les corps qui bondissent. Caméra je me rue le long d'une ligne d'équilibre, manœuvrant sur le chaos des mouvements, les fixant l'un à l'autre dans des combinaisons compliquées.

Libéré de la contrainte des 16-17 images seconde, libéré du cadre du temps et de l'espace, je juxtapose tous les points de l'univers, peu importe d'où ils viennent.

Ma démarche me conduit à la création d'une perception neuve du monde. Et je déchiffre d'une façon nouvelle un monde qui vous est inconnu.

[...]

Si vous voulez bien vous donner la peine d'entrer dans la vie !

Nous voilà au travail, maîtres de la vision, organisateurs de la vie du visible, armés du ciné-œil qui à tout instant peut se ruer où il le faut.

Voilà les maîtres des paroles et des sons, les virtuoses du montage de la vie audible. Et je n'hésite pas à leur coller une oreille mécanique, omniprésente, et un haut-parleur.

Qu'est-ce que c'est que ça ?

Ce sont LES CINE-ACTUALITÉS

Et LES RADIO-ACTUALITÉS.

Je fais le serment de réussir à obtenir par tous les moyens un défilé de Kinoks sur la Place Rouge pour célébrer le premier numéro de ciné-radio-actualités créé par le montage.

Pas des actualités à la Gaumont (qui ressemblent à un journal). Pas même une ciné-Pravda (des actualités politiques), mais de vraies actualités ciné-œil, un aperçu vertigineux d'Événements VISUELS que la caméra a interprétés, des fragments d'énergie réelle (j'entends par là à l'opposé de celle du théâtre), que les intervalles ont unis une totalité accumulative par le grand art du montage.

Cette façon de structurer l'objet cinéma peut permettre de traiter n'importe quel thème, comique, tragique, à trucages ou autre.

Tout repose sur la juxtaposition des moments visuels, dans les intervalles.

L'extraordinaire souplesse de la construction par le montage permet d'introduire dans une ciné-étude n'importe quel motif politique, économique ou autre. Et c'est pourquoi

DÉSORMAIS le cinéma peut se passer des drames psychologiques ou policiers

DÉSORMAIS le cinéma peut se passer du théâtre filmé

DÉSORMAIS le cinéma doit se passer des adaptations de Dostoïevski et de Nat Pinkerton.

La nouvelle conception des ciné-actualités englobe tout.

Dans le pêle-mêle de la vie voilà que surgissent et s'imposent

1) Le ciné-œil qui prend la place de l'œil humain dans la représentation visuelle du monde et propose son « Je vois. ».

2) Le monteur kinok qui organise les minutes d'une fois. Structure de la vie qu'on découvre ainsi pour la première.

« Nous. Variante du manifeste » (1922), p. 123-127 :

Si nous nous appelons les Kinoks, c'est pour nous différencier des « cinéastes », ce troupeau de brocanteurs qui font de bonnes affaires en refourguant leurs vieilleries.

C'est que nous pensons que la ruse et les calculs des profiteurs n'ont rien à voir avec le véritable Ciné-œil (Kinokisme).

Le ciné-drame psychologique russo-allemand, alourdi de visions et souvenirs d'enfance, nous le trouvons inepte.

Le Kinok remercie le film d'aventure américain, son dynamisme spectaculaire, ses Pinkertonades filmées, à cause de la rapidité de ses changements d'axe, de son utilisation des gros plans. Tout cela est bon mais désordonné, pas du tout fondé sur une étude précise du mouvement. Un cran au-dessus du drame psychologique mais sans véritable substance. Cliché. Copie d'une copie.

NOUS affirmons que les vieux films romancés, théâtralisés et autre, sont lépreux.

Ne les approchez pas !

Ne les regardez pas !

Danger de mort !

Contagieux !

NOUS affirmons que l'avenir de l'art cinématographique réside dans la négation de son présent.

La mort de la « cinématographie » est la condition indispensable à la survie de l'art cinématographique.

NOUS appelons à accélérer sa mort.

NOUS protestons contre le mélange des arts que beaucoup appellent synthèse. Le mélange de peintures de mauvaise qualité, même idéalement choisies dans toutes les teintes du spectre, ne donnera jamais du blanc, mais du sale.

La synthèse se fera lorsque chaque forme d'art sera parvenue à son zénith, pas avant.

NOUS purgeons le Ciné-œil de ses parasites : musique, littérature et théâtre, nous cherchons notre rythme propre, qui n'aurait été volé nulle part, et nous le trouvons dans les mouvements des choses.

NOUS appelons :

À fuir –

Les embrassements doucereux de la romance

Le poison du théâtre psychologique

Les griffes du théâtre de l'adultère

A tourner le dos à la musique

À fuir –

Pour gagner le vaste champ, l'espace aux quatre dimensions (3 + le temps), en quête d'un matériau, d'un mètre, d'un rythme bien à nous.

Le « psychologique » empêche l'homme d'atteindre la précision du chronomètre, entrave son désir de s'apparenter à la machine.

Nous n'avons aucune raison de considérer l'homme moderne comme le principal motif de l'art du mouvement.

En face des machines, nous avons honte de l'incapacité de l'homme à savoir se tenir, que faire si le style infailible de l'électricité nous touche davantage que la bousculade désordonnée des hommes actifs et la mollesse corruptrice des hommes passifs.

La danse joyeuse des dents de la scie nous parle et nous émeut davantage que la danse des hommes.

NOUS ne voulons plus pour l'instant filmer l'homme, parce qu'il est incapable de maîtriser son mouvement.

La poésie de la machine nous conduira du quidam traîne-savate à l'homme électrique parfait.

En faisant apparaître l'âme de la machine, naître chez ouvrier l'amour de son établi, de son tracteur chez le paysan, de son moteur chez le chauffeur,

Nous introduisons la joie créatrice dans chaque travail mécanique,

Nous apparentons les hommes aux machines,

Nous éduquons les hommes nouveaux.

L'homme nouveau, affranchi de la gaucherie et de la maladresse, aux mouvements légers et précis comme ceux de la machine, constituera le sujet plein de noblesse du film.

Nous avançons, le voile arraché de notre face, pour découvrir le rythme de la machine, la merveille du travail mécanique, la beauté des processus chimiques, nous chantons les séismes, nous composons des ciné-poèmes avec des flammes et des centrales électriques, nous admirons les mouvements des comètes et des météores, et les gestes des projecteurs qui éblouissent les étoiles.

Celui qui aime son art est toujours à la recherche de l'essence profonde de sa technique. Les nerfs malades de la cinématographie ont besoin d'un système rigoureux de mouvements précis.

Le mètre, le tempo, la nature du mouvement, sa disposition précise par rapport aux axes des coordonnées de l'image, et peut-être à un champ d'axes et de coordonnées encore plus ample (trois dimensions + une quatrième, le temps), tout cela doit être étudié et assimilé par les travailleurs créatifs dans le domaine du cinéma.

Nécessité, précision et vitesse : pour nous, voilà les trois critères qui font qu'un mouvement est digne d'être filmé et projeté.

Extraire la géométrie du mouvement au moyen d'une succession captivante d'images, telle est la tâche que nous assignons au montage.

Le kinokisme est l'art d'organiser les mouvements nécessaires d'objets dans le temps et l'espace en une totalité rythmique et artistique qui combine l'harmonie du tout et celle du rythme particulier de chacun des objets qui le compose.

Ce sont les intervalles (les passages d'un mouvement à l'autre) et nullement les mouvements eux-mêmes qui constituent le matériau (les éléments de l'art du mouvement). Ce sont eux (les intervalles) qui extraient de l'action une résultante cinétique. L'organisation du mouvement, c'est celle de ses éléments, c'est-à-dire les intervalles, dans des phrases. On distingue dans chaque phrase la montée, le point culminant et la chute du mouvement (qui se manifestent à des degrés d'intensité très divers). Une œuvre est constituée de phrases et une phrase d'intervalles de mouvement.

Lorsqu'il a imaginé un ciné-poème ou un fragment, le Kinok doit être capable de le noter afin de pouvoir lui donner vie sur l'écran lorsque les conditions techniques favorables à sa réalisation se présenteront.

Il est évident que le scénario le plus parfait ne peut prendre la place de ces notes, de la même façon qu'un livret ne peut remplacer une pantomime ou que des commentaires littéraires sur les œuvres de Scriabine ne peuvent donner une idée de sa musique.

Pour représenter sur une feuille de papier une étude cinétique, il faut disposer de signes graphiques du mouvement.

NOUS sommes en quête de la ciné-gamme.

NOUS tombons, nous nous relevons au rythme de mouvements,
ralentis ou accélérés,

jaillissant loin de nous, près de nous, sur nous, en cercle, en droite, en ellipse,
à droite et à gauche, avec les signes plus ou moins,

les mouvements se courbent, se redressent, se partagent,

se fractionnent, se multiplient sans fin,

en transperçant silencieusement l'espace.

Le cinéma est aussi *l'art d'inventer des mouvements* d'objets dans l'espace qui répondent aux besoins de la science, il incarne le rêve de l'inventeur, savant, artiste, ingénieur ou charpentier ; il permet grâce au ciné-œil la réalisation de ce qui ne peut l'être dans la vie.

Dessins en mouvement. Plans en mouvement. Projets pour l'avenir. La théorie de la relativité sur l'écran.

NOUS saluons l'exubérance fantastique de l'ordre régulier des mouvements. Nos regards comme mus par des hélices s'envolent pour s'épancher dans l'avenir.

NOUS croyons que le moment est proche où nous pourrions lancer dans l'espace des ouragans de mouvements retenus par les lassos de notre tactique.

Vive la *géométrie dynamique*, la course des points, des lignes, des surfaces, des volumes.

Vive la poésie de la machine propulsée-propulsante, la Poésie des leviers, des roues et ailes d'acier, le cri de fer des mouvements, les grimaces aveuglantes des jets incandescents.

Béla Balázs (1884-1949)

L'homme visible (1924), p. 54-56 :

L'invention de l'imprimerie a, avec le temps, rendu illisible le visage des hommes. Ils ont tant pu lire sur papier qu'ils en ont négligé l'autre forme de communication.

Victor Hugo écrit quelque part que le livre imprimé a repris le rôle de la cathédrale du Moyen Âge et qu'il est devenu le dépositaire de l'esprit des peuples. Mais ces milliers de livres ont brisé l'unité d'esprit de la cathédrale en milliers d'opinions. Le mot a cassé la pierre (l'église unique) en milliers de livres.

Ainsi *l'esprit visible* est devenu esprit *lisible* et la *culture visuelle*, culture conceptuelle. [...]

À présent une autre machine travaille à donner à la culture une nouvelle orientation vers le visuel, et à l'homme un nouveau visage. Elle s'appelle Cinématographe. C'est une technique de reproduction et de diffusion de la production spirituelle, analogue à la presse d'imprimerie, et son action sur la culture humaine ne sera pas moindre que celle de l'imprimerie.

Ne pas parler ne signifie pas, tant s'en faut, que l'on n'a rien à dire. Celui qui ne parle pas peut déborder d'expériences qui ne peuvent s'exprimer que par des formes, des images, des jeux de physionomie et des gestes. Car l'homme de la culture visuelle ne remplace pas les mots par des gestes, comme le font par exemple les sourds-muets avec la langue des signes. Il ne pense pas en mots dont il écrirait dans l'air les syllabes avec l'alphabet Morse. Ses gestes ne signifient absolument aucun concept, mais immédiatement son moi irrationnel ; et ce qui s'exprime sur son visage et dans ses mouvements provient d'une région de son âme que jamais les mots ne peuvent porter à la lumière. Ici, muet, visible, l'esprit devient immédiatement corps.

[...] Dans la culture de la parole, l'âme (depuis qu'elle est devenue si clairement audible) s'est presque faite invisible. Telle est l'œuvre de l'imprimerie.

Aujourd'hui le *cinéma* fait prendre à la culture un tournant tout aussi radical. Des millions d'hommes s'assoient la tous les soirs et vivent, par leurs seuls yeux, des destins humains, des personnages, des sentiments, des états d'âme de toute sorte, sans avoir besoin de la parole. Car les intertitres qui accompagnent encore les films sont accessoires, en partie parce qu'ils sont des rudiments transitoires de formes pas encore évoluées, en partie parce qu'ils portent une signification particulière qui n'aidera jamais à l'expression visuelle. L'humanité entière réapprend aujourd'hui le langage, bien oublié, des jeux de physionomie et des gestes. Non pas le substitut de la parole, comme dans le langage des sourds-muets, mais la correspondance visuelle d'âmes immédiatement incarnées. L'homme redeviendra visible.

[...] La culture de la parole est une culture dématérialisée, abstraite, intellectualisée, qui a dégradé le corps humain au rang de simple organisme biologique. Mais le nouveau langage gestuel, qui arrive, naît de notre douloureuse aspiration à pouvoir être des hommes avec notre corps entier, à être nous-mêmes de la tête aux pieds (et pas seulement dans nos paroles) et à ne plus devoir traîner avec nous notre propre corps comme une chose étrangère, comme un quelconque outil pratique. Il naît de l'aspiration à retrouver l'homme *corporel* rendu muet, oublié et devenu invisible.

On se demandera pourquoi les chorégraphies décoratives des danseurs et danseuses n'apporteront pas ce nouveau langage. C'est le film qui élèvera de nouveau l'homme enseveli sous des concepts et des mots à une visibilité immédiate.

[...] L'art du film semble nous promettre de nous sauver de la malédiction de Babel. Car sur l'écran du cinéma de tous les pays se développe à présent *la première langue internationale* : celle des mimiques et des gestes. Les causes de ce développement résident dans l'économie qui toujours fournit les raisons les plus contraignantes. La réalisation d'un film coûte si cher que

seule une diffusion internationale peut en garantir la rentabilité. Les quelques intertitres sont vite traduits d'une langue à une autre. Mais le jeu de mimiques de l'artiste doit d'emblée être compréhensible par tous les peuples. De strictes limites sont imposées à la particularité nationale, alors qu'on pouvait encore observer dans les premières années du film comment les styles de mouvement expressif anglo-saxon et français s'affrontaient pour l'hégémonie. Car la loi du marché cinématographique ne toléra qu'un langage gestuel commun, qui, de San Francisco à Smyrne, est accessible à tous, dans chacune de ses nuances et que chaque princesse, chaque grisette peut suivre de la même façon. Aujourd'hui déjà, le film parle ce langage mondial unique, commun à tous. [...]

L'homme visible (1924), chapitre « Le visage des choses », p. 91-93 :

Le gros plan

Les gros plans sont le domaine le plus spécifique du cinéma. Dans les gros plans s'ouvre la terre vierge de cet art nouveau. C'est-à-dire : la « petite vie ». La plus grande des vies est faite de cette « petite vie » des détails et des moments singuliers, et les grands contours ne sont le plus souvent que le fruit de notre insensibilité et de notre négligence qui nous font tous effacer et perdre de vue le singulier. L'image abstraite de la grande vie vient habituellement de notre myopie.

Mais la loupe du cinématographe nous rapproche des cellules singulières du tissu vital, nous laisse éprouver à nouveau la texture et la substance de la vie concrète. Elle te montre ce que fait ta main, à laquelle tu ne prêtes plus attention et que tu ne vois pas, quand elle caresse ou frappe. Tu vis dans cette loupe et ne regardes pas en elle. Elle te montre le visage intime de tous tes gestes animés dans lesquels ton âme apparaît, et tu l'ignores. La loupe de l'appareil cinématographique te montrera ton ombre sur le mur, avec laquelle tu vis sans la voir, et elle te montrera l'aventure et le destin du cigare dans ta main ignorante, et la vie secrète - car délaissée - de toutes les choses qui t'accompagnent et qui ensemble constituent la vie. Tu as observé cette vie, comme un mauvais musicien écoute une pièce orchestrale. Il n'entend qu'une mélodie conductrice et le reste se brouille en un bruit indistinct. Mais grâce à ses gros plans, le bon film t'apprendra à lire la partition de la vie polyphonique, à noter les voix singulières de la vie de toutes les choses dont se compose la grande symphonie.

Dans un bon film, le moment décisif de l'action à proprement parler n'est jamais montré en un plan d'ensemble. Car dans le plan d'ensemble, on ne voit jamais ce qui se passe réellement. Il n'est là que pour orienter. Si je vois comment le doigt presse la gâchette et, ensuite, comment la blessure s'ouvre, j'ai vu l'origine et la fin d'une action, sa naissance et sa transformation. Ce qui est dans l'intervalle est, comme la balle en vol, invisible. [...]

Le visage des choses

Chaque enfant connaît le visage des choses et, le cœur battant, traverse la pièce plongée dans la pénombre où table, armoire et canapé grimacent sauvagement et veulent dire quelque chose par une étrange mimique. On peut être d'adulte et encore reconnaître d'étranges figures dans les nuages. Dans la forêt obscure, les gestes des arbres noirs, d'une inquiétante précision, effraient même le plus terre à terre des philistins. Mais les choses ont aussi un visage aimable et agréable. Combien de fois leur contemplation nous fait autant de bien que le sourire rassurant d'un ami. La plupart du temps, nous ne savons ni ne remarquons d'où cela vient. Non, pas de la beauté décorative, mais de *la physionomie vivante que toutes les choses possèdent*.

L'enfant connaît bien ces physionomies, parce qu'il ne regarde pas encore les choses comme des objets d'usage courant, des outils, des moyens pour parvenir à ses fins sur lesquels on ne s'arrête pas. Il voit en chaque chose un Et vivant autonome qui a son âme propre et son

propre visage Oui, l'enfant, et l'artiste qui ne veut pas lui non plus utiliser les choses, mais veut les représenter. [...]

« La conscience tourne le film » (1925), p. 93-94 :

Le film posthume du Capitaine Scott – l'explorateur de l'Antarctique, qui filma sa propre mort comme s'il avait jeté son cri de mort dans un phonographe – est déjà le deuxième film de ce genre. L'an passé, on pouvait voir le film du voyage antarctique de Shackleton qui montrait de façon bien plus dramatique, même si Shackleton sauva sa vie, les combats de l'homme qui, dans son expédition conquérante, a dépassé ses propres limites physiques. Ce qui rend ces films particulièrement remarquables, ce ne sont pas les images du combat rapproché, du corps à corps avec la nature meurtrière, ni la représentation du courage, de la détermination et de la solidarité héroïque : un bon réalisateur pourrait inventer tout cela et le mettre en scène bien plus efficacement. Cela ne tient pas non plus à la réalité de ces événements : nous connaissons de nombreux récits d'hommes qui, avant ces marins et géographes anglais, pouvaient regarder la mort dans les yeux, fermement et tranquillement. Ce qui est ici particulier et neuf, c'est que ces hommes regardaient la mort dans les yeux à travers l'objectif de la caméra.

Ceci est la forme nouvelle, objectivée de la conscience humaine. Tant que ces hommes ne perdent pas conscience, leur main ne relâche pas la manivelle de la caméra. Le bateau de Shackleton se brise dans les masses de glace. Cela a été tourné. Leur dernier chien crève. Cela a été tourné. Le chemin du retour à la vie est bloqué, plus aucun espoir. Cela a été tourné. Ils dérivent sur un bloc de glace : le bloc de glace fond sous leurs pieds. Cela a été tourné. De même que le capitaine reste sur la passerelle et le télégraphiste à son poste devant l'appareil Marconi jusqu'à ce que l'eau monte jusqu'à sa bouche, l'opérateur reste à son poste et tourne jusqu'à ce que sa main gèle sur la manivelle.

C'est une nouvelle forme de connaissance de soi. Ces hommes réfléchissent en se filmant. Le processus intérieur de la réflexion s'est déplacé vers l'extérieur. Ce regard sur soi jusqu'au moment ultime est fixé mécaniquement. La pellicule du contrôle de soi, que la conscience autrefois laissait se dérouler au dedans du cerveau, s'enroule sur la bobine d'un appareil, et la conscience qui, dans sa scission intime, se reflétait jusqu'ici elle-même uniquement pour elle-même, fait exécuter cette fonction par une machine qui préserve l'image réfléchie, *également visible à d'autres à présent*. La conscience subjective devient ainsi conscience sociale.

De plus, la machine a l'avantage de n'avoir pas de nerfs et d'être plus difficile à perturber que la conscience. Et le processus psychologique s'inverse. On ne tourne pas aussi longtemps qu'on reste conscient, mais on reste conscient aussi longtemps qu'on tourne. La présence d'esprit est sou tenue du dehors, pour ainsi dire mécaniquement. La présence d'esprit, c'est ici la présence de la caméra. Et en présence de l'esprit, on se conduit comme en présence d'un étranger : plus maître de soi que lorsqu'on est seul. [...]

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948)

« Le montage d'attractions au cinéma » (1924), p. 132-134 :

Si l'on considère le cinéma comme l'un des moyens d'exercer une influence émotionnelle sur les masses, il convient alors de découvrir quel pourrait être son apport spécifique et, si on veut le constituer en ensemble cohérent, d'utiliser largement les fruits de l'expérience et des réalisations récentes de domaines qui poursuivent les mêmes objectifs. D'abord, bien sûr, le théâtre se rattache au cinéma par la communauté (l'identité) d'un matériau de base, le spectateur,

et la communauté d'un projet : façonner par toute une série d'impulsions le psychisme du spectateur de telle sorte qu'il va couler dans la direction qu'on veut lui donner. Passons sur cette dimension commune (« l'agit ») au théâtre et au cinéma : évidente, elle a été maintes fois démontrée aussi bien en tant que nécessité sociale (la lutte des classes) qu'en tant qu'expression de la nature même de ces arts qui, à cause de leurs caractéristiques formelles, se présentent comme une succession de chocs appliqués à la conscience et aux sentiments du spectateur. Seules de telles perspectives enfin peuvent donner un sens à ces activités qui procurent au spectateur une satisfaction toute réelle (qu'elle soit physique ou morale) à partir d'une identification imaginaire à ce qu'on lui montre (causée par la reproduction motrice des actions perçues et « un partage psychique émotionnel »). D'ailleurs, sans ce phénomène spécifique, qui explique la force d'attraction du théâtre, du cirque, du cinéma, les forces qui s'accumulent en l'homme demanderaient à s'exprimer de façon plus intensive, et les clubs sportifs verraient leur liste de membres s'accroître, qui viendraient s'acquitter là de leur dette envers notre nature physique.

Ainsi le cinéma, comme le théâtre, peut être conçu comme « une des formes de la violence ». Des moyens différents se rattachent à un même procédé de principe : un montage d'attractions, tel que je l'ai mis en avant dans mes travaux pour le Proletkult au théâtre, et tel que je l'emploie désormais au cinéma. Une voie qui, affranchissant l'œuvre cinématographique de l'intrigue scénarisée, montre la façon de construire formellement le matériau cinématographique, d'un point de vue structurel et thématique. Elle offre de plus à la critique une méthode pour atteindre une expertise objective du phénomène théâtral ou cinématographique, qui remplacera l'étalage journalistique d'impressions ou de sympathies personnelles farcies de citations du dernier rapport politique en vogue. L'attraction, dans notre conception, consiste à montrer un fait quel qu'il soit (une action, un objet, un phénomène, une association d'idées), bien circonscrit et maîtrisé de façon à produire un effet sur l'attention et l'émotion du spectateur, et qui entre en combinaison avec d'autres faits d'une façon telle que cette émotion va se condenser dans telle ou telle direction, selon les besoins du spectacle. De ce point de vue, le film ne peut se contenter de présenter, de montrer des actions, il les sélectionne selon un parti pris, les confronte, les libérant ainsi de la logique étroite d'un support narratif en même temps qu'il façonne le public selon l'objectif qu'il se propose. [...]

Si au théâtre, on obtient un effet d'abord au travers de la perception physiologique d'un fait qu'on voit se dérouler dans la réalité (par exemple un meurtre), au cinéma l'effet naît de la juxtaposition et de l'accumulation dans le psychisme du public d'un certain type d'associations qu'exige le dessein que se propose le film, et qui proviennent de la séparation des éléments de ce fait (concrètement, des fragments du montage). Considérées dans leur ensemble, ces associations produisent un effet comparable à celui du théâtre (et même souvent plus fort). Par exemple, notre meurtre : une main saisit une gorge, des yeux se révulsent, un couteau se lève, la victime ferme les yeux, du sang éclabousse un mur, la victime s'effondre sur le sol, une main essuie le couteau : chaque fragment est choisi pour « provoquer » des associations. Un processus analogue se déroule dans le montage d'attractions : ce ne sont plus les différentes actions d'un fait qu'on va alterner, mais des séries d'associations, qu'on va relier à un fait particulier dans l'esprit d'un public particulier. [...]

La méthode du montage d'attractions consiste à alterner des motifs de manière à former un ensemble dans une visée thématique. Je me référerai, dans le montage initial du final de mon film *La Grève*, à la scène de la fusillade de masse. Je voulais d'une part éviter que les figurants de la Bourse du travail n'en fassent trop dans la grande scène de « tuerie » et surtout échapper à cette impression d'artifice, insupportable à l'écran, qui se dégage même de la scène d'agonie la plus réussie, et d'autre part conserver le caractère sérieux de cette scène tout en tirant le maximum d'effets d'horreur sanglante. Je procédai donc ainsi : une association alternée de la fusillade et d'un abattoir. La première, seulement en plans larges et moyens, « mise en scène »,

montre la chute des 1 500 ouvriers dans le ravin, la fuite de la foule, les coups de feu, etc. L'autre série en gros plans montre l'horreur réelle des abattoirs où Ion égorge et écorche le bétail. [...]

« Hors-plan » (1929), p. 219-221 :

[...] Le plan n'est pas du tout un simple élément du montage.

Le plan, c'est la cellule du montage.

[...] Car qu'est-ce qui caractérise le montage, et son embryon, le plan ?

La collision. Le conflit de deux fragments placés l'un à côté de l'autre.

Conflit. Collision.

J'ai sous les yeux un morceau de papier jauni. On y a tracé une inscription mystérieuse : « Enchaînement-P » et « Collision-E ».

C'est la trace tangible et matérielle d'un affrontement brûlant entre E (moi) et P (Poudovkine) au sujet de montage (il y a environ six mois de cela). Nous procédons toujours selon le même rituel : à intervalles réguliers, il vient me voir à une heure tardive, nous fermons les portes, et commençons à nous invectiver à propos de principes théoriques. Cette fois-là comme d'habitude. Héritier de l'école de Koulechov, il défendait âprement la conception du montage comme enchaînement de fragments. Une chaîne. De petites briques. De petites briques dont l'ordonnancement exprime une pensée. Je lui opposais ma conception du montage comme collision, qui considère que c'est de la collision de deux éléments que naît une pensée. L'enchaînement n'est dans cette conception qu'une possibilité, un cas particulier parmi d'autres.

[...] Le montage, c'est donc le conflit. Comme d'ailleurs le fondement de toute forme d'art est toujours le conflit (étonnante transformation « en images » du principe dialectique).

Le plan constitue une cellule du montage. Et il faut donc lui aussi le considérer sous forme de conflit.

Car il existe un conflit interne au plan, un montage en puissance où la cage rectangulaire du cadre travaillée par une montée d'intensité va éclater dans le montage, projetant ce conflit interne en une série de chocs entre les fragments montés. [...]

Si l'on voulait trouver une comparaison au montage, il faudrait comparer la phalange des fragments qu'il ordonne - les plans - à la série d'explosions d'un moteur à combustion interne dont la force dynamique, le montage, s'accroît à chaque mouvement d'avancée d'une puissante automobile ou d'un tracteur.

[...] Mais sont « cinématographiques » :

Un conflit de directions au sens graphique du terme (des lignes).

Un conflit entre les différents plans à l'intérieur du cadre.

Un conflit de volumes.

Un conflit de masses (c'est-à-dire de volumes correspondant à des intensités différentes de lumière).

Un conflit dans l'espace.

Autant de conflits qui n'attendent qu'une montée de l'intensité pour éclater en paires de fragments antagonistes :

Un cadre d'ensemble et un cadre rapproché.

Fragments d'orientation graphique différente.

Fragments traités en volume passant à des fragments traités à plat.

Fragments sombres et clairs.

Enfin il existe aussi des conflits inattendus tels que ceux entre un objet et sa dimension naturelle, ou entre une action et sa durée réelle. Bien que cela paraisse étrange, nous connaissons cela depuis longtemps : le premier correspond à la distorsion optique de l'objectif, le second à l'accélération et au ralenti.

Ramener toutes les caractéristiques du cinématographe à la forme unique du conflit, et par une logique dialectique toutes ses manifestations à une seule appellation, ce n'est pas un vain jeu rhétorique.

Ce que nous cherchons par-là, c'est un système qui englobe tous les procédés expressifs du cinématographe et concerne toutes ses composantes. [...]

Vsevolod Poudovkine (1893-1953)

« Le montage est la base artistique du film... » (1928), p. 214-219 :

Le montage est la base artistique du film. Ce mot d'ordre fut celui du jeune cinéma de la Russie soviétique, et il n'a à ce jour rien perdu de sa signification et de sa force.

Il faut dire que l'expression « montage » n'est pas toujours correctement comprise et interprétée dans son sens propre. Certains pensent naïvement qu'il s'agit de l'assemblage des plans d'un film dans leur bon ordre chronologique. D'autres ne connaissent que deux types de montage : un rapide et un lent, et oublient - ou n'ont jamais su - que le rythme, c'est-à-dire l'effet produit par l'alternance de suites d'images courtes et longues, n'épuise en aucune façon toutes les possibilités du montage.

Pour vous amener à bien comprendre, attentif lecteur, le montage et ses possibilités futures, je voudrais établir une comparaison avec une autre forme d'art, la littérature. Le mot est la matière première entre les mains du poète et de l'écrivain. Il peut, selon sa position dans la phrase, prendre les significations les plus différentes. Tout en étant dépendant du sens de la phrase, il peut varier dans sa signification propre, jusqu'à ce que la formulation artistique de la phrase lui confère son contenu déterminé.

Le réalisateur utilise chaque plan du film tourné de la même façon que le poète utilise le mot. Il a devant lui les prises de vue séparées, fait des essais, choisit, rejette, reprend ; et de la composition artistique consciente de cette matière première naissent les « phrases du montage », les scènes et épisodes isolés, et enfin, pas à pas, l'œuvre achevée : le film.

L'expression : le film est « tourné », est trompeuse et devrait disparaître de la langue. Le film n'est pas tourné, il est construit à partir des plans séparés qui constituent sa matière première. Si l'écrivain emploie un mot, par exemple « hêtre », ce mot n'est pour ainsi dire qu'un terme nu, statistiquement discernable, sans contenu interne ou signification. C'est seulement en relation avec d'autres mots, dans le cadre d'une forme élaborée qu'il prend vie et réalité. J'ouvre au hasard un livre et je lis : « le vert tendre d'un jeune hêtre », il n'est pas absolument nécessaire que ce soit de la bonne prose, mais elle peut servir d'exemple pour établir une distinction entre la signification du mot isolé et celle de la structure de mots dans laquelle le terme « hêtre » n'est pas devenu un simple fait, mais une partie d'une idée littéraire déterminée. Le mot sans vie est devenu grâce à l'art une notion vivante. J'affirme que chaque chose, filmée à partir d'un point de vue déterminé et montré sur l'écran au spectateur, est une chose morte même si elle s'est déplacée devant la caméra. Un objet se déplaçant devant la caméra ne signifie pas encore, loin s'en faut, qu'il y a mouvement dans le film, il n'est rien d'autre que la matière première à partir de laquelle s'élabore par construction, au moyen du montage, le mouvement véritable dans la composition des différents plans. C'est seulement lorsque l'objet est placé parmi d'autres objets isolés pour former avec eux une synthèse d'images qu'il acquiert une vie filmique. Comme le mot « hêtre » de notre comparaison, il se transforme de simple copie photographique de la nature en une partie de la forme filmique.

Chaque objet filmé doit accéder par le montage à une réalité non pas photographique, mais cinématographique.

On voit que la signification du montage et des tâches qu'il impose au réalisateur ne se réduit ni à la mise en ordre chronologiquement juste des prises de vue, ni à l'instauration d'un rythme temporel. Le montage est le moment proprement créatif où, à partir de photographies sans vie (les photogrammes isolés), est créée l'unité filmique vivante. En témoigne le fait qu'on peut parvenir à la constitution de cette unité en utilisant des matériaux, dont la nature et la provenance n'ont aucunement besoin d'être en rapport avec la réalité finalement représentée. Un exemple tiré de mon dernier film, *La Fin de Saint-Pétersbourg*, peut le montrer.

Au début de la partie de l'action qui est consacrée à la représentation de la guerre, je voulais montrer une puissante explosion. Pour rendre l'effet de cette explosion avec une parfaite authenticité, j'ai fait enterrer une grande quantité de dynamite, l'ai fait exploser et j'ai filmé. L'explosion était vraiment terrifiante, pourtant filmiquement elle ne rendait rien, un spectacle sans vie et ennuyeux. Plus tard, après de nombreux essais infructueux, j'ai réussi à « monter » l'explosion avec l'effet que je désirais, mais je l'ai utilisé pour cela aucune prise isolée de l'explosion que j'avais filmée. J'ai pris un lance-flammes qui crachait d'épais nuages de fumée ; pour donner l'impression de l'impact, j'ai monté, en une alternance rythmique rapide de clairs et d'obscurs, des plans d'éclairs de magnésium et j'ai inséré au milieu le plan d'un fleuve que j'avais tourné bien auparavant et qui me sembla convenir en raison de sa particulière luminosité. C'est ainsi que peu à peu j'obtins l'effet visuel que je recherchais. L'explosion était désormais sur l'écran ; elle était composée de tous les éléments possibles, à l'exception de ceux d'une explosion réelle.

Je veux par cet exemple démontrer que le montage est créateur d'une réalité filmique et que la nature nous donne seulement la matière première avec laquelle nous travaillons. Voilà en quoi consiste le véritable rapport entre réalité et film.

Une telle conception vaut également, en tout point, pour l'acteur. L'homme qui est filmé n'est rien d'autre qu'une matière première dont l'apparence filmique sera composée plus tard par le montage. Quand, dans *La Fin de Saint-Pétersbourg*, je dus présenter un capitaine d'industrie, j'ai cherché à résoudre le problème en montant son image avec la statue équestre de Pierre le Grand. J'affirme que la composition ainsi obtenue dégage une réalité tout autre que la mimique d'un acteur qui porte habituellement le cachet du théâtre.

Dans mon film précédent, *La Mère*, j'ai essayé d'éveiller la compassion du spectateur non pas par le jeu psychologique d'un acteur, mais par la synthèse plastique du montage. Le fils se trouve en prison. On lui glisse en cachette un papier l'informant que le lendemain il sera libéré. Il s'agissait de rendre cinématographiquement l'expression de sa joie. Une simple prise de son visage rayonnant de joie aurait été plate et sans effet. À la place, j'ai montré le tremblement nerveux de ses mains, un gros plan du bas de son visage, la bouche souriante. J'ai monté ces prises avec un matériau complètement différent, des prises d'un ruisseau qui s'écoule joyeusement au printemps, le jeu de rayons de soleil sur l'eau, des oiseaux sur l'étang d'un village et enfin un enfant qui rit. Il m'a semblé qu'ainsi je donnais forme à l'expression de la « joie du prisonnier ». Je ne sais pas comment le public a accueilli mon expérience ; pour ma part j'étais convaincu de sa force expressive.

Les possibilités du film grandissent de jour en jour, et elles sont inépuisables. Mais on ne doit pas oublier que le film ne peut évoluer en une forme d'art autonome qu'en se libérant de sa dépendance vis-à-vis d'autres formes artistiques, comme par exemple le théâtre. Le film doit se construire un avenir sur la base de ses propres méthodes.

La volonté de guider et d'influencer les pensées et les sentiments du spectateur par la technique du montage, en renonçant aux méthodes théâtrales, est d'une importance décisive. Je suis convaincu que telle est la voie sur laquelle s'avance le grand art international du film.

Rudolf Arnheim (1904-2007)

« Image du monde et image filmique » (1932), p. 234-239 :

Suppression de la continuité spatio-temporelle

Dans la réalité, toute expérience ou toute chaîne d'expériences se déroule pour chaque observateur en un espace et un temps clos. Je vois par exemple deux personnes qui discutent dans une pièce. Je me tiens à une distance de quatre mètres. Je peux modifier la distance, m'approcher, mais cette modification ne se fait pas en un bond ; je ne peux subitement me retrouver à deux mètres seulement : je dois parcourir la distance qui sépare deux mètres de quatre mètres. Je peux quitter ce lieu, mais ne peux me retrouver dans la rue : je dois quitter la pièce, passer la porte, descendre l'escalier. Il en va de même pour le temps. Je ne peux pas voir tout d'un coup ce que ces deux hommes feront dix minutes plus tard : ces dix minutes doivent s'écouler entièrement. Dans la réalité il n'existe, pour un observateur, ni saut temporel ni saut spatial mais une continuité spatio-temporelle.

Il n'en va pas ainsi au cinéma. La durée filmée peut être suspendue à un moment quelconque. Aussitôt peut être projetée une scène qui se déroule à une tout autre époque. Et le continuum spatial peut être rompu de la même façon. Il y a un instant, cent mètres me séparaient d'une maison et me voici soudain devant elle. Il y a un instant, j'étais à Sidney et me voici l'instant d'après à Magdebourg. Je n'ai qu'à coller l'un à l'autre les bouts de pellicule en question. Cette possibilité, tout d'abord, est seulement technique. Dans la pratique, cette liberté est le plus souvent restreinte, dans la mesure où le contenu du film est constitué par une action, qui a une certaine unité temporelle et spatiale. C'est en elle que s'insèrent les scènes individuelles.

[...] Le film, l'image animée, tient de ce point de vue le milieu entre théâtre et photographie. Il représente des espaces, non pas comme le théâtre, en s'aidant d'un espace réel mais, comme la photographie fixe, à l'aide d'une surface plane. Néanmoins, pour diverses raisons, l'impression d'espace de l'image de film n'est pas aussi faible que celle de la photographie ordinaire : le spectateur conserve une certaine illusion de profondeur. Et au contraire de la photographie, le film, comme la pièce de théâtre, possède une durée qu'on peut faire coïncider avec la présentation d'un événement réel ; cette durée néanmoins, n'est pas contraignante au point de ne pouvoir être interrompue par d'autres durées, et cela sans que le spectateur ressente cette interruption comme une violence : c'est que le film est en même temps une simple image plane, et on peut limiter à volonté la durée de projection d'une image et juxtaposer les images, même si elles rendent compte de moments entièrement différents.

Le film, comme le théâtre, présente ainsi une illusion partielle. Il donne, jusqu'à un certain degré, l'impression de vie réelle (et cette composante peut être d'autant plus forte que le film, contrairement au théâtre, peut saisir effectivement la vie réelle, non simulée, dans des décors naturels). Mais, d'un autre côté, le film tient largement de l'image ; à un point que le théâtre ignore. Par la suppression des couleurs et de l'impression contraignante de la profondeur, par la stricte délimitation du cadre de l'image, etc., le film est dépouillé de son réalisme de la plus heureuse des façons. Il est toujours à la fois la scène d'une action « réelle » et une carte postale plane.

De là résulte la justification artistique de ce qu'on appelle le montage. Il a déjà été dit plus haut que le film - qui fixe des situations réelles sur des bandes de pellicule qu'on peut coller les unes aux autres - a la possibilité d'assembler directement des éléments sans rapports entre eux, ni dans l'espace ni dans le temps. Mais, initialement, cette possibilité n'est que technique. Le spectateur devrait, à la vue d'une scène montée, être atteint d'un malaise, et même du mal de mer. Imaginons de qui suit : dans le premier plan, on voit un homme sonner à la porte ; immédiatement après apparaît un tout autre décor l'intérieur de la maison, et l'on voit une bonne

venir à la porte - ainsi, d'un seul coup, épouvantable, le spectateur est projeté à travers la porte close de la maison. La bonne ouvre la porte et voit le visiteur. L'image change à nouveau brutalement, et nous regardons maintenant la bonne en face, du point de vue du visiteur. Quel saut à se casser le cou en une fraction de seconde ! Une femme apparaît à présent au fond du couloir ; l'instant d'après, nous avons sauté les huit mètres qui nous séparaient d'elle et la regardons maintenant en face, tout près d'elle.

On admettra que cette jonglerie-éclair avec l'espace devrait choquer le spectateur. Mais chaque spectateur de cinéma sait qu'on ne ressent vraiment rien de tout cela, et qu'on assiste à une scène telle que nous l'avons décrite, à Taise et en toute tranquillité. Cette contradiction s'explique par le fait que nous avons fait comme si l'événement se déroulait dans la réalité. Or ce n'est pas la réalité, et ce qui importe ici avant tout, c'est que les spectateurs n'ont pas l'illusion (complète) de la réalité de l'événement. En effet, comme nous le disions, l'illusion est seulement partielle et le film agit à la fois comme action réelle et comme image.

Le caractère d'image, le caractère de carte postale plane de l'image filmique, fait que la succession spatio-temporelle de scènes si hétérogènes est ressentie, non comme forcée, mais comme agréable, comme si nous regardions une série de cartes postales diverses. De même que nous ne sommes pas le moins du monde troublés par la diversité des époques et des lieux photographiés sur ces cartes, de même cela ne nous trouble pas dans un film. Voir un plan en pied d'une femme au fond d'une pièce et, immédiatement, au plan suivant, voir son visage démesuré devant nous, c'est comme « tourner une page » : voilà une nouvelle image. Si les images du film donnaient une très forte impression d'espace, le montage serait impossible. Seule l'irréalité partielle de l'image filmique le permet.

Alors que sur une scène, l'« état d'exception » vis-à-vis de la réalité ne s'étend qu'à l'ouverture du quatrième mur, aux changements des lieux de l'action, à la prononciation théâtrale des acteurs, etc., au cinéma, cela va bien plus loin. Tout d'abord, la position du spectateur, qui doit être pensée dans l'objectif cinématographique, change continuellement. Le spectateur de théâtre se trouve toujours à égale distance du comédien ; le spectateur de cinéma file ici et là, regarde de loin, de près, d'en haut, par la fenêtre, par la gauche, par la droite – mais, comme on le dit, cette description est fautive parce qu'envisagée du point de vue de la réalité. Ce sont bien plutôt des images, prises sous des angles les plus divers, qui alternent, et qui ont dû être tournées en déplaçant sans cesse la caméra, mais sans que le spectateur participe à tous ces sauts.

Pour beaucoup de ceux qui sont habitués à une pensée rigoureuse, le concept d'« illusion partielle », que nous avons introduit, paraîtra suspect et même inintelligible. N'est-il donc pas dans la nature d'une illusion d'être complète ? Puis-je croire être assis à New York si mes connaissances berlinoises sont assises à côté de moi ? Puis-je croire avoir une chambre devant les yeux si c'était une rue que je voyais au moment précédent ? Je le peux. Voici encore la part d'héritage d'une psychologie obsolète, profondément ancrée dans la pensée populaire : une illusion ne pourrait nous saisir qu'en étant complète, jusque dans le moindre détail. Mais tout le monde sait maintenant que le dessin maladroit d'un visage humain que l'enfant griffonne - un petit point, un autre, une virgule, un trait - peut être puissamment expressif et qu'un tel visage peut sembler très en colère, très amusé ou très anxieux. L'impression est très forte, mais la représentation est tout sauf complète. Elle nous suffit parce que, dans la réalité, nous ne saisissons pas absolument chaque détail : si nous saisissons l'expression d'un visage, nous sommes loin de pouvoir pour autant dire si cet homme avait des yeux bleus ou bruns, s'il avait ou non la tête couverte, etc. En d'autres termes, dans la vie réelle, lorsque nous observons, nous nous contentons de la saisie de l'essentiel qui contient tout ce qu'il est besoin de savoir ; si bien que, si cet essentiel-là est reproduit, nous nous sentons satisfaits et y gagnons une impression subjectivement plénière (souvent d'autant plus puissante qu'elle est artificiellement et artistiquement concentrée) ! Il en est de même pour le théâtre et le film : il suffit de montrer

l'essentiel d'un événement, et l'illusion est pour nous complète. Si sur l'écran les hommes se comportent comme des êtres humains et vivent quelque chose d'humain, il n'est pas nécessaire alors de les voir devant nous comme des êtres vivants, tout ronds et les joues rouges, vivant dans un espace réel - ils sont suffisamment vivants ainsi. Alors se réalise un beau spectacle, décisif pour la possibilité d'un art du film, et nous pouvons percevoir sur l'écran les objets et les événements tout à la fois comme vivants et morts, comme réalité et comme simples nuances lumineuses sur la surface de projection. [...]

Walter Benjamin (1892-1940)

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936), p. 311-316 :

XVI

Parmi les fonctions sociales du film, la plus importante consiste à établir l'équilibre entre l'homme et l'équipement technique. Cette tâche, le film ne l'accomplit pas seulement par la manière dont l'homme peut s'offrir aux appareils, mais aussi par la manière dont il peut à l'aide de ses appareils se représenter le monde environnant. Si le film, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné.

Nos bistros et nos avenues de métropoles, nos bureaux et chambres meublées, nos gares et nos usines paraissent devoir nous enfermer sans espoir d'y échapper jamais. Vint le film, qui fit sauter ce monde-prison par la dynamite des dixièmes de seconde, si bien que désormais, au milieu de ses ruines et débris au loin projetés, nous faisons insoucieusement d'aventureux voyages. Sous la prise de vues à gros plan s'étend l'espace, sous le temps de pose se développe le mouvement. De même que dans l'agrandissement il s'agit bien moins de rendre simplement précis ce qui sans cela garderait un aspect vague que de mettre en évidence des formations structurelles entièrement nouvelles de la matière, il s'agit moins de rendre par le temps de pose des motifs de mouvement que de déceler plutôt dans ces mouvements connus, au moyen du ralenti, des mouvements inconnus « qui, loin de représenter des ralentissements de mouvements rapides, font l'effet de mouvements singulièrement glissants, aériens, surnaturels ».

Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la caméra, est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré. S'il n'y a rien que d'ordinaire au fait de se rendre compte, d'une manière plus ou moins sommaire, de la démarche d'un homme, on ne sait encore rien de son maintien dans la fraction de seconde d'une enjambée. Le geste de saisir le briquet ou la cuiller nous est-il aussi conscient que familier, nous ne savons néanmoins rien de ce qui se passe alors entre la main et le métal, sans parler même des Auctuations dont ce processus inconnu peut être susceptible en raison de nos diverses dispositions psychiques. C'est id qu'intervient la caméra avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements. C'est elle qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel.

Au reste, les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de l'inconscient, car les multiples aspects que l'appareil enregistreur peut dérober à la réalité se trouvent pour une grande part exclusivement en dehors du puent normal de la perception sensorielle. Nombre des altérations et stéréotypes, des transformations et des catastrophes que le monde visible peut subir dans le film l'affectent réellement dans les psychoses, les hallucinations et les rêves. Les

déformations de la caméra sont autant de procédés grâce auxquels la perception collective s'approprie les modes de perception du psychopathe et du rêveur. Ainsi, dans l'antique vérité héraclitienne – les hommes à l'état de veille ont un seul monde commun à tous, mais pendant le sommeil chacun retourne à son propre monde – le film a fait une brèche, et notamment moins par des représentations du monde onirique que par la création de figures puisées dans le rêve collectif, telles que Mickey Mouse, faisant vertigineusement le tour du globe.

Si l'on se rend compte des dangereuses tensions que la technique rationnelle a engendrées au sein de l'économie capitaliste devenue depuis longtemps irrationnelle, on reconnaîtra par ailleurs que cette même technique a créé, contre certaines psychoses collectives, des moyens d'immunisation, à savoir certains films. Ceux-ci, parce qu'ils présentent des fantasmes sadiques et des images délirantes masochistes de manière artificiellement forcée, préviennent la maturation naturelle de ces troubles dans les masses, particulièrement exposées en raison des formes actuelles de l'économie. L'hilarité collective représente l'explosion prématurée et salutaire de pareilles psychoses collectives. Les énormes quantités d'incidents grotesques qui sont consommées dans le film sont un indice frappant des dangers qui menacent l'humanité du fond des pulsions refoules par la civilisation actuelle. Les films burlesques américains et les bandes de Disney déclenchent un dynamitage de l'inconscient¹, leur précurseur avait été l'excentrique. Dans les nouveaux champs ouverts par le film, il avait été le premier A s'installer. C'est ici que se situe la figure historique de Chaplin.

XVII

[...] De tentation pour l'œil ou de séduction pour l'oreille que l'œuvre était auparavant, elle devint projectile chez les dadaïstes. Spectateur ou lecteur, on en était atteint. L'œuvre d'art acquit une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l'élément distrayant est également en première ligne traumatisant, basé qu'il est sur les changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau ; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations. Il ne le peut devant une prise de vue. À peine son œil l'a-t-elle saisie que déjà elle s'est métamorphosée. Elle ne saurait être fixée. Duhamel, qui déteste le film, mais non sans avoir saisi quelques éléments de sa structure, commente ainsi cette circonstance : « Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées ».

En fait, le processus d'association de celui qui contemple ces images est aussitôt interrompu par leurs transformés. C'est ce qui constitue le choc traumatisant du film qui, comme tout traumatisme, demande à être amorti par une attention soutenue. *Par son mécanisme même, le film a rendu leur caractère physique aux traumatismes moraux pratiqués par le dadaïsme.*

XVIII

La masse est la matrice où, à l'heure actuelle, s'engendre l'attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se transmue en qualité : *les masses beaucoup plus grandes de participants ont produit un mode transformé de participation.* Le fait que ce mode se présente d'abord sous une forme décriée ne doit pas induire en erreur et, cependant, il n'en a pas manqué pour s'en prendre avec passion à cet aspect superficiel du problème. Parmi ceux-ci, Duhamel s'est exprimé de la manière la plus radicale. Le principal grief qu'il fait au film est le mode de participation qu'il suscite chez les masses. Duhamel voit dans le film « un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures mise-tables, ahuris par leur besoin et leurs soucis..., un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées..., n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule d'être un jour 'star' à Los Angeles ».

On le voit, c'est au fond toujours la vieille plainte que les masses ne cherchent qu'à se distraire, alors que l'art exige le recueillement. C'est là un lieu commun. Reste à savoir s'il est apte à résoudre le problème. Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y plonge : il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots. L'architecture en est un exemple des plus saisissants. De tout temps elle offrit le prototype d'un art dont la réception réservée à la collectivité s'effectuait dans la distraction. Les lois de cette réception sont des plus révélatrices.

[...] Ce n'est que lorsque nous surmontons certaines tâches dans la distraction que nous sommes sûrs de les résoudre par l'habitude. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu jusqu'à quel point de nouvelles tâches de la perception sont devenues solubles. Et comme, pour l'individu isolé, la tentation subsiste toujours de se soustraire à de pareilles tâches, l'art saura s'attaquer aux plus difficiles et aux plus importantes toutes les fois qu'il pourra mobiliser des masses. Il le fait actuellement par le film. *La réception dans la distraction, qui s'affirme avec une croissante intensité dans tous les domaines de l'art et représente le symptôme de profondes transformations de la perception, a trouvé dans le film son propre champ d'expérience.* Le film s'avère ainsi l'objet actuellement le plus important de cette science de la perception que les Grecs avaient nommée l'esthétique. [...]

André Malraux (1901-1976)

Esquisse d'une psychologie du cinéma (1939), p. 320-322 :

De ses débuts puérils aux derniers films muets, le cinéma semblait avoir conquis des domaines immenses ; depuis, qu'a-t-il gagné ? Il a perfectionné son éclairage et son récit, sa technique : mais dans l'ordre de l'art...

J'appelle art, ici, l'expression de rapports inconnus et soudain convaincants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses. Le grand cinéma muet n'a pas ignoré ce domaine.

Le cinéma américain de 1939, suivi par les autres, s'occupe avant tout (ce qui lui est naturel en tant qu'industrie) de perfectionner sa puissance de distraction et de divertissement. Il n'est pas une littérature, il est un journalisme.

Mais, en tant que journalisme, il retrouve, qu'il le veuille ou non, un domaine d'où l'art ne peut rester à jamais absent : le mythe. Et la vie du meilleur cinéma, depuis une bonne dizaine d'années, consiste à ruser avec le mythe.

Le premier symptôme de ce jeu de cache-cache, c'est le rapport du scénario et des stars, hommes et femmes – femmes de préférence. Une star n'est en aucune façon une actrice qui fait du cinéma. C'est une personne capable d'un minimum de talent dramatique dont le visage exprime, symbolise, incarne un instinct collectif : Marlene Dietrich n'est pas une actrice comme Sarah Bernhardt, c'est un mythe comme Phryne. Les Grecs avaient incarné leurs instincts en de vagues biographies ; ainsi font les hommes modernes, qui inventent pour les leurs des histoires successives, comme les créatures de mythes inventèrent les travaux d'Hercule.

Il en est si bien ainsi que les stars connaissent obscurément les mythes qu'ils ou elles incarnent, et exigent des scénarios capables de les continuer. Le public, à cause des gros plans, les connaît comme il ne connut jamais les acteurs de théâtre. Et la vie artistique des uns se développe en sens inverse de celle des autres : une grande actrice est une femme capable d'incarner un grand nombre de rôles dissemblables, une star est une femme capable de faire naître un grand nombre de scénarios convergents.

Les pantomimes, jadis, attribuaient d'innombrables aventures aux quelques personnages de la comédie italienne. Et les fervents du cinéma savent bien que, malgré les efforts du scénario

pour particulariser les personnages, l'acteur domine tout : de même que l'on vit Pierrot voleur, Pierrot pendu, Pierrot ivrogne et Pierrot amoureux, on va voir Garbo reine et Garbo courtisane. Marlène putain et Marlène espionne, Stroheim à Gibraltar et Stroheim à la guerre, Gabin légionnaire et Gabin cheminot.

L'exemple parfait, c'est Chaplin. J'ai vu en Perse un film qui n'existe pas et qui s'appelait *La Vie de Charlot*. Les cinémas persans sont en plein air ; sur les murs qui entouraient les spectateurs, des chats noirs, assis, regardaient. Les exploitants arméniens avaient fait un montage de tous les petits Charlots, astucieusement, et le résultat, un très long métrage, était surprenant : le mythe apparaissait à l'état pur.

Ce que l'acteur nous montre à l'évidence est sans doute vrai du scénario. Les *Nibelungen* sont un mythe illustre ; le plus grand succès international de René Clair, *Le Million*, est le mythe rajeuni de Cendrillon ; plus subtilement, il y a du mythe dans le *Potemkine*, dans *La Mère*, dans les grands suédois, dans *Caligari*, dans *L'Ange bleu*, dans *Je suis un évadé* ; dans tout Charlot. Entre autres mythes modernes, la justice sous sa forme individuelle ou collective, l'aventure et la sexualité, sont loin d'avoir épuisé leur puissance.

Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien et en mal. La guerre suffirait à nous le montrer, si nous voulions l'oublier : le stratège de café est un personnage moins répandu que « celui qui sait de source sûre que l'ennemi coupe les mains des enfants ». Le journalisme, des fausses nouvelles aux feuilletons, ne ment que par mythes.

Le mythe commence à Fantômas, mais il finit au Christ.

Les foules sont loin de préférer toujours ce qu'il y a de meilleur en elles ; pourtant elles le reconnaissent souvent.

Qu'entendaient celles qui écoutaient prêcher saint Bernard ? Autre chose que ce qu'il disait ? Peut-être ; sans doute. Mais comment négliger ce qu'elles comprenaient à l'instant où cette voix inconnue s'enfonçait au plus profond de leur cœur ?

Par ailleurs, le cinéma est une industrie.

André Bazin (1918-1958)

« Ontologie de l'image photographique » (1945), p. 337-339 :

[...] Le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement.

Les catégories de la ressemblance qui spécifient l'image photographique, déterminent donc aussi son esthétique par rapport à la peinture. Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel. Ce reflet dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur ; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet de habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour. Sur la photographie image naturelle d'un monde que nous ne savions ou ne pouvions voir, la nature enfin fait plus que d'imiter l'art elle imite l'artiste.

Elle peut même le dépasser dans son pouvoir créateur. L'univers esthétique du peintre est hétérogène à l'univers qui l'entoure. Le cadre enclave un microcosme substantiellement et essentiellement différent. L'existence de l'objet photographié participe au contraire de l'existence de modèle comme une empreinte digitale. Par-là, elle s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substitue une autre.

Le surréalisme l'avait entrevu quand il faisait appel à la gélatine de la plaque sensible pour engendrer sa tératologie plastique. C'est que, pour le surréalisme, le but esthétique est inséparable de l'efficacité mécanique de l'image sur notre esprit. La distinction logique de l'imaginaire et de réel tend à s'abolir. Toute image doit être sentie comme objet et tout objet comme image. La photographie représentait donc une technique privilégiée de la création surréaliste puisqu'elle réalise une image participant de la nature : une hallucination vraie. L'utilisation du trompe-l'œil et de la précision méticuleuse des détails dans la peinture surréaliste en est la contre-épreuve.

La photographie apparaît donc bien comme l'événement le plus important de l'histoire des arts plastiques. A la fois délivrance et accomplissement, elle a permis à la peinture occidentale de se débarrasser définitivement de l'obsession réaliste et de retrouver son autonomie esthétique. Le « réalisme » impressionniste, sous ses alibis scientifiques, est à l'opposé du trompe-l'œil. La couleur ne pouvait d'ailleurs dévorer la forme qu'autant que celle-ci n'avait plus d'importance imitative. Et quand, avec Cézanne, la forme reprendra possession de la toile, ce ne sera plus en tout cas selon la géométrie illusionniste de la perspective. L'image mécanique, en opposant à la peinture une concurrence qui atteignait, au-delà de la ressemblance baroque, l'identité du modèle, la contraignait à se convertir de son côté en objet.

Vanité désormais que la condamnation pascalienne puisque la photographie nous permet d'une part d'admirer dans sa reproduction l'original que nos yeux n'auraient pas su aimer et dans la peinture un pur objet dont la référence à la nature a cessé d'être la raison.

D'autre part le cinéma est un langage.

« Le mythe du cinéma total » (1946), p. 339-341 :

[...] Le mythe directeur de l'invention du cinéma est donc l'accomplissement de celui qui domine confusément toutes les techniques de reproduction mécanique de la réalité qui virent le jour au XIX^e siècle, de la photographie au phonographe. C'est celui du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps. Si le cinéma au berceau n'eut pas tous les attributs du cinéma total de demain, ce fut donc bien à son corps défendant et seulement parce que des rites étaient techniquement impuissantes à l'en doter en dépit de leurs désirs.

Si les origines d'un art laissent apercevoir quelque chose de son essence, il est permis de considérer les cinémas muets et parlant comme les étapes d'un développement technique qui réalise peu à peu le mythe originel des chercheurs. On comprend, dans cette perspective, qu'il soit absurde de tenir le cinéma muet pour une sorte de perfection primitive dont s'éloignerait de plus en plus le réalisme du son et de la couleur. Le primat de l'image est historiquement et techniquement accidentel, la nostalgie qu'entretiennent encore certains pour le mutisme de l'écran ne remonte pas assez loin dans l'enfance du septième art, les véritables primitifs du cinéma, ceux qui n'ont encore existé que dans l'imagination de quelques dizaines d'hommes du XIX^e siècle, sont à l'imitation intégrale de la nature. Tous les perfectionnements que s'adjoint le cinéma ne peuvent donc paradoxalement que le rapprocher de ses origines. Le cinéma n'est pas encore inventé !

Ce serait donc renverser, au moins du point de vue psychologique, l'ordre concret de la causalité que de placer les découvertes scientifiques ou les techniques industrielles, qui tiendront une si grande place dans le développement du cinéma, au principe de son invention. Ceux qui ont eu le moins confiance dans l'avenir du cinéma comme art et même comme industrie sont précisément les deux industriels Edison et Lumière. Edison s'est contenté de son kinétoscope individuel et si Lumière a fort judicieusement refusé à Méliès la vente de son brevet, c'est qu'il pensait sans doute avoir plus de profit à l'exploiter lui-même, mais

effectivement comme un jouet dont le public serait un jour ou l'autre lassé. Quant aux vrais savants comme Marey, ils n'ont qu'incidemment servi le cinéma : ayant un autre but précis dont ils se sont satisfaits sitôt qu'il fut atteint. Les fanatiques, les maniaques, les pionniers désintéressés, capables comme Bernard Palissy de brûler leurs meubles pour quelques secondes d'images tremblotantes, ne sont ni des industriels ni des savants mais des possédés de leur imagination. Si le cinéma est né, c'est de la convergence de leur obsession ; c'est-à-dire d'un mythe, celui du cinéma total. Ainsi s'explique aussi bien le retard des applications optiques de la persistance rétinienne par Plateau, que l'avance constante de la synthèse du mouvement sur l'état des techniques photographiques. C'est que les unes et les autres sont dominées par l'imagination du siècle. Certes, on trouverait sans doute d'autres exemples, dans l'histoire des techniques et des inventions, de la convergence des recherches, mais il faut distinguer celles qui résultent précisément de l'évolution scientifique et des besoins industriels (ou militaires) de celles qui, de toute évidence, les précèdent. Ainsi le vieux mythe d'Icare a dû attendre le moteur à explosion pour descendre du ciel platonicien. Mais il existait dans l'âme de tout homme depuis qu'il contemplait l'oiseau. Dans une certaine mesure, on peut en dire autant de celui du cinéma, mais ses avatars jusqu'au XIX^e siècle n'ont qu'un rapport lointain avec celui auquel nous participons aujourd'hui et qui a été le promoteur de l'apparition des arts mécaniques qui caractérisent le monde contemporain.

« À propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoire, documents et actualités »
(1946), p. 341-345 :

La guerre et son apocalypse auront été à l'origine d'une revalorisation décisive du documentaire de reportage. C'est que, pendant la guerre, les faits ont une ampleur et une gravité exceptionnelles. Ils constituent une mise en scène colossale auprès de laquelle celle d'*Antoine et Cléopâtre* ou d'*Intolérance* fait figure de décor pour tournée de province. Mais c'est une mise en scène réelle et qui ne sert qu'une fois. Le drame, aussi, se joue « pour de vrai », car les figurants ont accepté de mourir en entrant dans le champ (de bataille) de la caméra, comme esclave gladiateur sur la piste du cirque. Grâce au cinéma, le monde réalise une astucieuse économie sur le devis de ses guerres puisque celles-ci sont utilisées à deux fins, l'*Histoire* et le *cinéma*, comme ces producteurs peu consciencieux qui tournent à second film dans les décors trop dispendieux du premier. En l'occurrence, le monde a raison. La guerre, avec ses moissons de cadavres, ses destructions immenses, ses migrations innombrables, ses camps de concentration, ses bombes atomiques, laisse loin derrière elle l'art d'imagination qui prétendait la reconstituer.

Le goût du reportage de guerre me paraît relever d'une série d'exigences psychologiques et peut-être morales. Rien ne vaut pour nous l'événement unique, pris sur le vif, à l'instant même de sa création. Le théâtre des opérations a, sur l'autre, l'incalculable supériorité dramatique d'inventer la pièce au fur et à mesure. Commedia dell'arte où le canevas même est toujours en question. Quant aux moyens mis en œuvre, il est superflu d'insister sur leur exceptionnelle efficacité ; je voudrais seulement souligner qu'ils atteignent un ordre de grandeur cosmique et ne craignent la concurrence que des tremblements de terre, des éruptions volcaniques, des raz de marée et de la fin du monde. Je le dis sans ironie, car je crois que le journal filmé n° 1 des *Actualités éternelles* ne manquera pas d'être consacré à un reportage monstre sur le Jugement Dernier auprès de quoi celui du Procès de Nuremberg sera quelque chose comme *La Sortie des Usines Lumière*. Si j'étais pessimiste, j'ajouterais un facteur psychologique quelque peu freudien que j'appellerais « complexe de Néron » et qui se définirait par le plaisir pris au spectacle des destructions urbaines. Si j'étais optimiste, je ferais intervenir le facteur moral dont je parlais plus haut, en disant que la cruauté et la violence de la guerre nous ont inculqué le

respect et presque le culte du fait réel auprès duquel toute reconstitution, même de bonne foi, semble indécente, douteuse et sacrilège.

Mais le reportage de guerre répond surtout à un autre besoin qui explique son extrême généralisation. Le goût de l'actualité, joint à celui du cinéma, n'est que la volonté de présence de l'homme moderne, son besoin d'assister à l'Histoire, à laquelle l'évolution politique, aussi bien que les moyens techniques de communication et de destruction, la mêlent irrémédiablement. Aux temps de la guerre totale répond fatalement celui de l'Histoire totale. Les gouvernements l'ont bien compris, c'est pourquoi ils s'efforcent de nous donner le reportage cinématographique de tous leurs actes historiques, signature des traités, rencontre des trois, quatre ou cinq Grands, etc. Comme l'Histoire n'est tout de même pas un ballet absolument réglé à l'avance, il convient de dispenser sur son passage le maximum de caméras pour être sûr de la prendre sur le fait (sur le fait historique naturellement). C'est ainsi que les nations en guerre ont prévu l'équipement cinématographique de leur armée au même titre que l'équipement proprement militaire. L'opérateur accompagnait le bombardier dans sa mission, le commando dans son débarquement. L'armement de l'avion de chasse comportait une caméra automatique entre les deux mitrailleuses. Le cameraman court autant de danger que les soldats dont il est chargé de photographier la mort, fût-ce au péril de sa vie (mais qu'importe, si la pellicule est sauvée !). La plupart des opérations militaires ont compris une minutieuse préparation cinématographique. Qui dira dans quelle mesure l'efficacité strictement militaire se distingue alors du spectacle qu'on en attend ? Roger Leenhardt imaginait, dans une conférence sur le documentaire, que la prochaine fois le commandant Humphrey Bogart ou le sergent Spencer Tracy, interprétant leur propre personnage, seraient les protagonistes de quelque grand reportage à demi romancé. Une équipe de cameramen étant chargée de filmer le cours des opérations militaires effectives qu'ils commanderaient réellement au péril patriotique de leur vie. Dira-t-on que nous n'en sommes pas encore là ? Je demande qu'on médite sur le bombardement de l'atoll de Bikini et sur ces loges navales où n'accédèrent que les invités (« en direct » de la télévision), tandis que de multiples caméras enregistreront pour vous et moi l'instant sensationnel. Je demande qu'on réfléchisse sur le procès de Nuremberg se déroulant sous les sunlights comme une reconstitution de cour d'assises dans un film policier.

Nous vivons de plus en plus dans un monde dépouillé par le cinéma. Un monde qui tend à faire la mue de sa propre image. Des centaines de milliers d'écrans nous font assister, à l'heure des actualités, à la formidable desquamation que secrètent chaque jour des dizaines de milliers de caméras. À peine formée, la peau de l'Histoire tombe en pellicule. Quel journal filmé s'intitulait avant guerre « l'œil du monde » ? Titre à peine présomptueux aujourd'hui où d'innombrables objectifs de Bell-Howell épient, à tous les carrefours d'événements, les signes pittoresques, curieux ou terribles de notre destin.

[..] Nous croyons spontanément aux faits, mais la critique moderne a suffisamment établi qu'ils n'avaient en définitive que le sens que l'esprit humain leur prêtait. Jusqu'à la photographie, le « fait historique » était reconstitué à partir de documents, l'esprit et le langage intervenaient deux fois dans la reconstruction même de l'événement et dans la thèse historique où il l'insérait. Avec le cinéma nous pouvons citer les faits, j'allais dire en chair et en os. Peuvent-ils témoigner sur autre chose qu'eux-mêmes ; sur autre chose que leur histoire ? Je crois que loin de faire faire aux sciences historiques un progrès vers l'objectivité, le cinéma leur donne, par son réalisme même, un pouvoir d'illusion supplémentaire. Ce commentateur invisible que le spectateur oublie en regardant les admirables montages de Capra, c'est l'historien des foules de demain, ventriloque de cette formidable prosopopée, ressuscitant à volonté les hommes et les événements, qui se prépare dans les archives cinématographiques du monde entier.

Siegfried Kracauer (1889-1966)

De Caligari à Hitler (1947), p. 345-349 :

[...] Les films d'une nation reflètent sa mentalité de manière plus directe que tout autre moyen d'expression artistique pour deux raisons :

Premièrement, les films ne sont jamais un produit individuel. Le metteur en scène russe Poudovkine soulignait le caractère collectif de la production d'un film en l'identifiant à la production industrielle : « Le directeur technique ne peut rien faire sans les chefs d'équipes ou les techniciens, et leur effort collectif ne mènera à rien si chacun des collaborateurs se limite uniquement à l'accomplissement mécanique de son étroite fonction. Le travail d'équipe est celui qui fait de chaque tâche, même la plus insignifiante, une Partie intégrante du travail vivant et la relie organiquement à l'ensemble de la besogne. ». Les metteurs en scène allemands les plus éminents partageaient ces vues et agissaient en conséquence. En suivant les prises de vues d'un film de G. W. Pabst dans les studios français de Joinville, j'ai remarqué qu'il tenait volontiers compte des suggestions des techniciens quant aux détails de la mise en scène et de la distribution de l'éclairage. Pabst me confia qu'il considérait ces contributions comme quelque chose d'inappréciable. Dans la mesure où chaque unité de production de film incarne un mélange d'intérêts et d'inclinations hétérogènes, le travail d'équipe dans ce domaine tend à exclure le maniement arbitraire du matériel cinématographique en supprimant les particularités individuelles en faveur de traits communs à de nombreuses personnes.

Deuxièmement, les films eux-mêmes s'adressent et font appel à une multitude anonyme. Les films populaires – ou pour être plus précis, les histoires populaires – peuvent donc être considérés comme satisfaisant aux désirs existants des masses. On a parfois relevé que Hollywood s'arrangeait pour vendre des films qui ne donnaient pas aux masses ce qu'elles voulaient réellement. Selon cette opinion, plus souvent qu'à leur tour les films de Hollywood trompent ou mystifient un public persuadé de sa propre passivité par une publicité irrésistible qui le pousse à accepter ces productions. Néanmoins, l'influence déformante des distractions hollywoodiennes de masses ne doit pas être surestimée. Le manipulateur dépend des qualités inhérentes du matériel ; même les films de guerre nazis officiels – qui étaient de purs produits de propagande – reflétaient certaines caractéristiques nationales qui ne pouvaient être fabriquées. Ce qui est valable pour ceux-ci l'est d'autant plus pour les films d'une société compétitive. Hollywood ne peut s'offrir le luxe d'ignorer la spontanéité du public. Le mécontentement général devient perceptible dans les recettes des box-offices et de l'industrie du film, vitalemment intéressée par le profit, est obligée de s'aligner le plus près possible sur les modifications du climat mental. Bien sûr, le public américain reçoit ce que Hollywood veut bien qu'il veuille ; mais à longue échéance, le public peut déterminer la nature des productions de Hollywood.

Ce que reflètent les films, ce sont moins des crédos explicites que des dispositions psychologiques – ces lois profondes de la mentalité collective qui se ramifient plus ou moins sous la dimension de la conscience. Bien sûr, les revues et les radios populaires, les best-sellers, les modes du langage ainsi que d'autres produits sédimentaires de la vie culturelle d'un peuple donnent également des informations précieuses sur les attitudes prédominantes et autres tendances généralement répandues. Mais l'écran dépasse ces sources parce qu'il les contient toutes.

Grâce aux possibilités diverses de la caméra, aux montages et à nombre de moyens spéciaux, les films peuvent – et sont donc obligés, d'examiner l'ensemble du monde visible. Cet effort a pour résultat ce qu'Erwin Panofsky a mémorablement défini par la « dynamisation de l'espace » : « Dans un cinéma... le spectateur a une place fixe, mais seulement physiquement...

Esthétiquement, il est en action permanente puisque son œil s'identifie à l'œil de la caméra qui se déplace sans cesse dans la distance et la direction. Et l'espace présenté au spectateur est aussi mobile que le spectateur lui-même. Ce ne sont pas seulement des corps solides qui se meuvent dans l'espace, mais l'espace lui-même qui bouge, change, tourne, se dissout et se recristallise... ».

Dans leur course à la conquête spatiale, les films de fiction et les films réalistes captent d'innombrables composantes du monde qu'ils reflètent : des manifestations de masses, des rencontres de hasard d'êtres humains et d'objets inanimés, ainsi qu'une succession sans fin de phénomènes discrets. En fait, l'écran se montre particulièrement concerné par ce qui est discret, par ce qui est normalement négligé. Précédant tous les autres moyens cinématographiques, les gros plans font leur apparition dès les débuts du cinéma et continuent à s'imposer tout au cours de son histoire. « Quand j'ai commencé à diriger des films – déclare Erich von Stroheim à un interviewer - j'aurais voulu travailler jour et nuit, sans manger, parfois sans dormir, pour que chaque détail soit parfait, jusqu'aux descriptions des changements d'expression des visages. ». Il semble que les films remplissent une mission innée de fureter dans les moindres détails.

La vie intérieure se manifeste dans divers éléments et conglomérats de la vie extérieure, en particulier dans ces imperceptibles données de surface qui forment une partie essentielle du traitement à l'écran. En montrant le monde visible - qu'il s'agisse de la réalité courante ou d'un univers imaginé – les films fournissent donc des indices sur les processus mentaux cachés. Parlant de l'ère des films muets, Horace M. Allen met en évidence la fonction révélatrice des gros plans : « Des actions insignifiantes, comme jouer incidemment avec ses doigts, ouvrir ou serrer une main, laisser tomber un mouchoir, jouer avec quelque chose apparemment hors de propos, trébucher, tomber, chercher et ne pas trouver, deviennent les hiéroglyphes visibles de la dynamique invisible des relations humaines... ». Les films sont particulièrement compréhensibles en vertu de leurs « hiéroglyphes visibles » qui complètent le témoignage de l'histoire elle-même. En amalgamant à la fois l'histoire et ce que l'on voit, la « dynamique invisible des relations humaines... » est plus ou moins caractéristique de la vie intérieure de la nation qui a produit les films.

[...] Ce qui compte, ce n'est pas la popularité statistiquement mesurable des films, mais plutôt la popularité de leurs motifs narratif et visuel. La réitération persistante de ces motifs les met en évidence en tant que projections spécifiques de besoins intérieurs. [...]

Théorie du film. La rédemption de la réalité physique (1960), p. 374-379 :

Des moments de la vie quotidienne

Le spectateur qui regarde les images sur l'écran est dans un état proche du rêve. On peut donc penser qu'il perçoit la réalité matérielle dans ce qu'elle a de concret ; plus précisément, il fait l'expérience d'un flux d'événements fortuits, d'objets épars, et de formes anonymes. Dans les salles de cinéma, s'exclame Michel Dard, « nous sommes frères des plantes vénéneuses, des cailloux... ». Par suite de l'attention qu'accorde le film aux détails les plus infimes autant que du déclin de l'idéologie, inévitablement, nos esprits, fragmentés comme ils le sont, n'absorbent pas tant des ensembles que « de brefs moments de la vie matérielle » (Balázs). Mais la vie matérielle peut être partie intégrante des dimensions les plus variées de la vie en général. Question : les « brefs moments » auxquels nous nous abandonnons montrent-ils une affinité pour une sphère particulière de l'existence ?

Dans les longs métrages de fiction ces petites unités sont des éléments d'intrigue qui peuvent porter sur tous les domaines imaginables. Elles peuvent tenter de reconstruire le passé, donner libre cours à l'imagination, soutenir une conviction, ou encore dépeindre un conflit personnel, une aventure étrange, que sais-je. Prenez un élément quelconque d'un tel film narratif. Cet élément a certes pour fonction de contribuer au progrès de l'intrigue où il prend

place, mais, outre cela, il nous affecte fortement, peut-être plus que tout autre, au seul titre de fragment de la réalité visible, environné, pour ainsi dire, d'une frange de significations visibles indéterminées. Et, par-là, ce moment se détache lui-même du conflit, de la croyance, de l'aventure, vers lesquels converge l'ensemble du récit. Un visage sur l'écran peut nous attirer en tant que manifestation singulière de la crainte ou du bonheur indépendamment des événements qui sont à l'origine de cette manifestation. La rue qui sert de décor à une bagarre ou à une histoire d'amour peut s'imposer au premier plan et produire un effet enivrant.

Ce visage, cette rue ouvrent donc une dimension beaucoup plus ample que celle de l'intrigue qu'ils nourrissent. Dimension qui s'étend, d'une certaine façon, en dessous de la superstructure des contenus propres au récit ; elle est faite de moments à la portée de tout un chacun, moments aussi ordinaires que la naissance, la mort, un sourire, ou bien « le frémissement des feuilles sous l'action du vent ». Sans aucun doute, ce qui se passe dans chacun de ces moments, dit Erich Auerbach, « concerne très personnellement les individus qui le vivent, mais aussi ce qu'ils ont de commun d'élémentaire. C'est précisément l'instant quelconque qui possède une relative indépendance à l'égard des ordres contestés et instables au sujet desquels les hommes luttent et désespèrent ; il s'écoule en dessous d'eux, comme la vie de tous les jours ». Bien que cette saisissante observation porte sur le roman moderne, elle n'a pas moins de vérité s'agissant du film – n'était le fait, négligeable dans ce contexte, que les éléments du roman impliquent la vie de l'esprit selon des voies qui sont refusées au cinéma.

Cette mention qu'Auerbach fait en passant de « la vie de tous les jours » nous fournit, notez-le, un indice important. Les brefs moments qui concernent les choses que vous et moi et le reste de l'humanité avons en commun, on peut dire qu'ils constituent la dimension de la vie quotidienne, cette matrice de tous les autres modes de la réalité. C'est une dimension tout à fait substantielle. Si vous laissez un instant de côté les convictions affirmées, les visées idéologiques, les entreprises particulières, etc., il restera encore les chagrins et les joies, les désaccords et les fêtes, les besoins et les quêtes, qui font le contenu ordinaire de l'existence. Produits de l'habitude et d'interactions microscopiques, ils forment une texture résistante qui se modifie lentement et survit aux guerres, aux épidémies, aux tremblements de terre et aux révolutions. Les films s'efforcent d'explorer cette texture de la vie de tous les jours dont la composition varie en fonction du lieu, des gens, de l'époque. Ils nous aident donc, non seulement à apprécier l'environnement matériel dont nous disposons, mais à l'étendre dans toutes les directions. Virtuellement, ils font du monde notre chez nous.

C'est là quelque chose qui a été reconnu dès les débuts du cinéma. Le critique allemand Hermann G. Scheffauer prédisait dès 1920 que le film permettrait à l'homme « de connaître le monde entier comme sa propre maison, n'eût-il jamais franchi les bornes étroites de son hameau ». Plus de trente années après, Gabriel Marcel s'exprime en termes semblables. Il attribue au film, en particulier au film documentaire, le pouvoir d'approfondir et de rendre plus intime de « notre relation avec cette Terre qui est notre habitat ». « Et je dirai, ajoute-t-il, que pour moi qui ai toujours eu une propension à me lasser de ce que j'ai l'habitude de voir, c'est-à-dire en réalité de ce que je ne vois plus, cette puissance qui appartient en propre au cinéma me semble littéralement salvatrice. »

Témoignage matériel

En nous faisant connaître le monde dans lequel nous vivons, le cinéma fait surgir des phénomènes dont l'apparition à la barre des témoins est de grande importance. Il nous met en face des choses que nous redoutons. Et il nous met souvent au défi de confronter les événements de la vie réelle avec les idées que nous nous en faisons ordinairement.

La tête de Méduse

Nous avons tous appris à l'école l'histoire de la Gorgone dont le visage, avec ses dents énormes et sa langue saillante, était si horrible que sa seule vue pétrifiait les hommes et les

bêtes. Lorsque Athéna chargea Persée d'abattre le monstre, elle l'avertit qu'il ne devrait jamais regarder le visage de ce dernier mais seulement son reflet dans le bouclier qu'elle lui avait donné. Ayant suivi son conseil, Persée décapita Méduse avec la serpe qu'Hermès avait ajoutée à son équipement.

La morale du mythe est évidemment que nous ne voyons pas et ne pouvons pas voir les horreurs de la réalité parce que la peur qu'elles suscitent nous aveugle et nous paralyse ; et que nous ne saurons à quoi elles ressemblent qu'en regardant des images qui reproduisent leur véritable apparence. Ces images n'ont rien de commun avec les produits de l'imagination de l'artiste peignant une horreur invisible, leur nature est plutôt celle des reflets dans un miroir. Or, de tous les médiums existants, le cinéma est le seul qui tende un miroir à la nature. C'est pourquoi nous dépendons de lui pour avoir le reflet d'événements qui nous pétrifieraient s'il nous arrivait de leur faire face dans la vie réelle. L'écran de cinéma est le bouclier poli d'Athéna.

Et ce n'est pas tout. Le mythe suggère en outre que les images sur le bouclier ou sur l'écran sont un moyen au service d'une fin ; elles sont à même d'autoriser le spectateur – et par extension, l'engager – à décapiter les horreurs dont elles sont le reflet. C'est pour cette raison même que beaucoup de films de guerre se permettent de montrer des actes de cruauté. De tels films parviennent-ils à servir cet objectif ? Dans le mythe lui-même, la décapitation de Méduse ne signifie pas encore que son règne a pris fin. Athéna, nous dit-on, attachait l'horrible tête à son égide de façon à frapper de frayeur ses ennemis. Persée, qui avait regardé l'image, n'avait pas réussi à conjurer le fantôme pour de bon.

La question se pose donc de savoir s'il est de toutes façons justifié de chercher la signification des images d'horreur dans leurs intentions sous-jacentes ou dans leurs effets incertains. Prenez *Le Sang des bêtes*, de Georges Franju, documentaire sur un abattoir parisien : des flaques de sang se répandent sur le sol tandis que chevaux et vaches sont méthodiquement mis à mort ; une scie démembrer les corps encore chauds des animaux ; et l'on a ce plan énigmatique des têtes de veau disposées selon un motif rustique évoquant la sérénité d'un ornement géométrique. Il serait absurde de supposer que ces images insupportablement macabres voulaient prêcher un évangile végétarien ; pas plus qu'on ne pourra y condamner la tentative de satisfaire un obscur penchant pour les scènes de destruction.

Les reflets des horreurs dans le miroir sont en eux-mêmes une fin. Comme tels, ils invitent le spectateur à les recueillir en soi et à intégrer ainsi dans sa mémoire le véritable visage de choses trop épouvantables pour être regardées dans la réalité. Quand nous regardons l'alignement des têtes de veau ou les amoncellements de corps humains torturés dans les films sur les camps de concentration nazis – quand nous en faisons en quelque sorte l'expérience –, nous rédimons l'horreur de son invisibilité derrière le voile de la panique et de l'imagination. Et cette expérience est libératrice dans la mesure où elle lève un tabou des plus puissants. La plus grande prouesse de Persée ne fut peut-être pas de couper la tête de Méduse mais de surmonter sa peur et de regarder son reflet dans le bouclier. Et ne fut-ce pas justement cet exploit qui lui permit de décapiter le monstre ? [...]

« Le spectateur » (1960), p.469-472 :

Le film — « roue papillotante de la vie »

Et comment l'individu, dans son isolement, puise-t-il dans le film ce genre de satisfaction ? Par sa réceptivité aux phénomènes transitoires du monde réel qui peuplent l'écran, il fait penser au flâneur du XIX siècle - avec qui il n'a, par ailleurs, pas grand-chose de commun. Pour autant qu'on puisse le savoir, c'est ce flux qui l'atteint le plus fortement. Ces phénomènes - taxis, bâtiments, passants, objets inanimés, visages, ainsi que les fragments d'événements qui les accompagnent, stimulent, semble-t-il, ses sens et fournissent un matériau à son activité onirique. L'intérieur d'un bar suggérera d'insolites aventures ; un rassemblement improvisé

laissera espérer des contacts humains neufs ; tel soudain changement de lieu semblera gros de possibilités imprévisibles... De par sa quête de la caméra-réalité, le film offre tout particulièrement au spectateur solitaire de quoi nourrir son moi atrophié - atrophié dans cet environnement où le schéma tout sec des choses menace de supplanter les choses elles-mêmes - avec des images de la vie comme telle, la vie chatoyante, allusive, infinie. Il est manifeste que si ces images, qui s'enchaînent de façon lâche et qu'il peut évidemment tisser ensemble diversement, apportent une telle satisfaction au rêveur, c'est parce qu'elles lui ouvrent des issues vers ce mirage qu'est le monde des objets concrets, des sensations fortes et de la chance. De tout ce que nous venons de dire, il ressort que le plaisir qu'il prend au film ne découle pas, ou du moins pas nécessairement, de l'intrigue proprement dite. Pour citer Chaperot, « est-ce que parfois au beau milieu d'un film dont nous connaissons toute l'intrigue et devinons même par avance les ficelles lamentables, est-ce que nous n'avons pas brusquement le sentiment que l'image atteint à un plan supérieur et que l'« histoire » n'a plus qu'une importance secondaire ». Ce qui sauve l'intoxiqué de cinéma de son isolement, ce n'est pas tant le spectacle d'un destin individuel, qui risquerait au contraire de l'y replonger, que la vue de tous ces gens qui se mêlent et qui entrent en relation les uns avec les autres sur des modes toujours renouvelés. Ce qu'il recherche, ce sont les possibles ouverts par l'action dramatique plutôt que l'action dramatique elle-même.

Une omnipotence pareille à celle de l'enfant

En faisant siens ces possibles, il satisfait un autre désir encore. Nous l'avons vu plus haut, Hofmannsthal suppose que les rêves du spectateur réactivent ceux de son enfance, qu'il a enfouis dans son inconscient. « Toute cette végétation souterraine, écrit-il, frémit avec lui jusqu'au fond le plus obscur où elle a ses racines, alors que les yeux lisent sur le film papillotant l'image aux mille facettes de la vie !

Si Hofmannsthal a raison, le spectateur de cinéma retourne à l'enfance au sens où il règne magiquement sur le monde par le truchement des rêves qui prolifèrent par-dessus la réalité bornée. On trouve également un écho de cette idée dans l'enquête sur le public allemand. « Je peux être partout, dressé au-dessus du monde comme un dieu », déclare un étudiant en psychologie. Et une enseignante : « On est, pour ainsi dire, comme Dieu qui voit tout et on a l'impression que rien ne vous échappe et qu'on comprend tout. »

La satisfaction que ces deux personnes interrogées tirent de leur omnipotence imaginaire est peut-être symptomatique de la situation actuelle. Cette situation n'est pas caractérisée seulement par l'effacement des normes et des croyances contraignantes et par une perte de concrétude - les deux transformations qui contribuent à expliquer la soif de vie - mais aussi par un troisième facteur : la difficulté croissante qu'éprouve l'individu à appréhender les forces, les mécanismes et les processus qui façonnent le monde moderne, y compris son propre destin. Le monde est devenu si complexe, à tous égards, y compris politiquement, qu'il n'est plus possible de le simplifier. Chaque effet apparaît séparé de ses innombrables causes possibles ; tout effort de synthèse, de représentation unitaire, tourne court.

D'où le sentiment largement répandu d'impuissance devant des influences devenues incontrôlables parce qu'échappant à toute définition. Il est indubitable que bien des gens parmi nous souffrent, consciemment ou non, d'être exposés impuissants à ces influences. Aussi cherchons-nous des compensations. Et le film est apparemment en mesure de nous apporter un soulagement momentané. Au cinéma, « on comprend tout », comme le dit cette enseignante. Le frustré se transforme alors en roi de la création.

Quand on quitte le monde des rêves

Mais le spectateur ne rêve pas tout le temps. Tout amateur de cinéma a pu remarquer que les phases d'absorption comme en transe alternent avec des moments où le médium perd son pouvoir de stupéfiant. Le spectateur tantôt se perd dans le flux des images et des rêveries

intimes, tantôt a l'impression d'être ramené vers le rivage. Et à peine a-t-il recouvré un état de relative conscience qu'il n'a de cesse, tout naturellement, d'essayer de dresser le bilan de ce qu'il éprouve sous l'emprise des impressions sensorielles qui l'assaillent de toutes parts. Ici surgit la question décisive de la signification de ce qu'on vit au cinéma, question qu'il nous faut laisser sans réponse pour le moment.

Edgar Morin (1921-)

Le Cinéma ou l'homme imaginaire (1956), p. 452-457 :

Le monde se reflétait dans le miroir du cinématographe. Le cinéma nous offre le reflet, non plus seulement du monde, mais de l'esprit humain.

Le cinéma est psychique, a dit Epstein. Ses salles sont de véritables laboratoires mentaux où se concrétise un psychisme collectif à partir d'un faisceau lumineux. L'esprit du spectateur effectue sans discontinuer un formidable travail sans lequel le film ne serait rien qu'un mouvement brownien sur écran, ou tout au plus un battement de vingt-quatre images-seconde. A partir de ce tourbillon de lueurs, deux dynamismes, deux systèmes de participation, celui de l'écran et celui du spectateur s'échangent, se déversent l'un dans l'autre, se complètent, se rejoignent en un dynamisme unique. Le film est ce moment où deux psychismes, celui incorporé dans la pellicule, et celui du spectateur se joignent. « L'écran est ce lieu où la pensée actrice et la pensée spectatrice se rencontrent et prennent l'aspect matériel d'être un acte » (Epstein).

Cette symbiose n'est possible que parce qu'elle unit deux courants de même nature. « L'esprit du spectateur est aussi actif que celui du cinéaste » dit Francastel, autrement dit, il s'agit de la même activité. Et le spectateur qui est tout, n'est également rien. La participation qui crée le film est créée par lui. C'est dans le film qu'est le noyau naissant du système de projection-identification qui s'irradie dans la salle.

Esprit naissant, esprit total, le cinéma est pour ainsi dire une sorte d'esprit-machine ou de machine à penser « mime et frère rival de l'intelligence » (Cohen-Séat), un quasi-robot. Il n'a pas de jambes, pas de corps, pas de tête, mais au moment où le faisceau lumineux vibre sur l'écran, une machine humaine s'est mise en action. Elle voit à notre place dans le sens où « voir, c'est extraire, lire et choisir, transformer », et, effectivement, « nous revoyons à l'écran ce que le cinéma a déjà vu ». « L'écran, nouveau regard, s'impose au nôtre » (J. Epstein). Comme un auto-mixeur, le cinéma moule le travail perceptif. Il imite machinalement – entendons ce mot dans son sens littéral – ce qu'on appelle non moins proprement les mécanismes psychiques d'approche et d'assimilation. « Un trait essentiel du cinéma, c'est qu'il opère en lieu et place du spectateur. Il substitue son investigation à la nôtre » (H. Wallon).

Le psychisme du cinéma n'élabore pas seulement la perception du réel ; il secrète aussi l'imaginaire. Véritable robot de l'imaginaire, le cinéma « imagine pour moi, imagine à ma place et en même temps hors de moi, d'une imagination plus intense et précise » (E. Ricci). Il déroule un rêve conscient à bien des égards et à tous les égards organisés.

Le film représente et en même temps signifie. Il rebrasse le réel, l'irréel, le présent, le vécu, le souvenir, le rêve au même niveau mental commun. Comme l'esprit humain, il est aussi menteur que véridique, aussi mythomane que lucide. Il ne fut qu'un instant – l'instant du cinématographe – « cet œil grand ouvert, sans préjugés, sans morale, abstrait d'influence, qui voit tout, n'escamote rien de son champ » dont parlait Epstein. Le cinéma par contre est montage, c'est-à-dire choix, déformation, trucage. « Les images seules ne sont rien, seul le montage les convertit en vérité ou en mensonge ». Il y a des images historiques, mais le cinéma n'est pas le reflet de l'Histoire, il est tout au plus historien : il raconte des histoires que l'on prend pour l'Histoire... Il est impossible de reconnaître ses documents truqués, sa fausse dotation de

Constantin, ses apocryphes. Dès ses premières années, la *Passion des paysans d'Oberammergau* fut tournée sur un gratte-ciel de New York, la bataille navale de Cuba dans une baignoire et la guerre des Boers dans un jardin de Brooklyn.

Le champ du cinéma s'est élargi et rétréci aux dimensions du champ mental.

Ce n'est pas pur hasard si le langage de la psychologie et celui du cinéma coïncident souvent dans les termes de projection, représentation, champ, images. Le film s'est construit à la ressemblance de notre psychisme total.

[...]

Le cinéma est donc bien le monde, mais à demi assimilé par l'esprit humain. Il est bien l'esprit humain, mais projeté activement dans le monde, en son travail d'élaboration et de transformation, d'échange et d'assimilation. Sa double et syncrétique nature, objective et subjective, dévoile son essence secrète ; c'est-à-dire la fonction et le fonctionnement de l'esprit humain dans le monde.

Le cinéma nous donne à voir le processus de pénétration de l'homme dans le monde et le processus inséparable de pénétration du monde dans l'homme. Ce processus est tout d'abord d'exploration, il commence avec le cinématographe qui met à la portée de la main, ou plutôt de l'œil, le monde inconnu. Le cinéma poursuit et développe l'œuvre exploratrice du cinématographe. Juchée sur la selle du cheval, le moteur de l'avion, la bouée dans la tempête, la caméra s'est faite œil omniprésent. Elle balaie aussi bien les profondeurs sous-marines que la nuit stellaire. [...]

Le cinéma reflète le commerce mental de l'homme avec le monde.

Ce commerce est une assimilation psychique pratique de connaissance ou de conscience. L'étude génétique du cinéma, en nous révélant que la magie et plus largement les participations imaginaires inaugurent ce commerce actif avec le monde, nous enseigne par là même que la pénétration de l'esprit humain dans le monde est inséparable d'une efflorescence imaginaire.

L'analyse spectrale du cinéma complète l'analyse génétique. Elle nous révèle l'unité première et profonde de la connaissance et du mythe, de l'intelligence et du sentiment.

La sécrétion d'imaginaire et la compréhension du réel, nées du même psychisme à l'état naissant, sont complémentaires liées au sein de l'activité psychique concrète, c'est-à-dire du commerce mental avec le monde.

[...] Même à l'état de veille et même hors du spectacle, l'homme marche, solitaire, entouré d'une nuée d'images, ses « fantaisies ». Et non seulement ces rêves éveillés : les amours qu'il croit de chair et de larmes sont des cartes postales animées, des représentations délirantes. Les images se glissent entre sa perception et lui-même, elles lui font voir ce qu'il croit voir. La substance imaginaire se confond avec notre vie d'âme, notre réalité affective.

La source permanente de l'imaginaire est la participation. Ce qui peut sembler le plus irréel naît de ce qu'il y a de plus réel. La participation, c'est la présence concrète de l'homme au monde : sa vie. Certes, les projections-identifications imaginaires n'en sont apparemment que les épiphénomènes ou les délires. Elles portent tous les rêves impossibles, tous les mensonges que l'homme se fait à lui-même, toutes les illusions qu'il se joue (spectacle, arts). Les mythes et les religions sont là pour témoigner de leur incroyable irréalité. Nos sentiments déforment les choses, nous trompent sur les événements et les êtres...

[...] Le cinéma est un miroir – l'écran – mais c'est en même temps une machine – l'appareil de prise de vue et de projection. Il est le produit d'une ère machiniste. Il est même à l'avant-garde du machinisme. La machine, en effet, qui semblait limiter son efficacité à relayer le travail matériel, se diffuse actuellement dans tous les secteurs de la vie. Elle prend le relais du travail mental – machines à calculer, à penser. Elle s'insère au cœur du non-travail, c'est-à-dire du loisir. Omniprésente, elle tend à constituer, comme l'ont montré les analyses de Georges Friedmann, non seulement un outillage, mais un nouveau milieu, qui conditionne désormais

toute la civilisation – c'est-à-dire la personnalité humaine. Nous sommes à ce moment de l'histoire où l'essence intérieure de l'homme s'introduit dans la machine, où réciproquement, la machine enveloppe et détermine l'essence de l'homme, mieux, la réalise.

Le cinéma pose l'un des problèmes humains clé du machinisme industriel, pour reprendre une autre expression de Georges Friedmann. Il est de ces techniques modernes – électricité, radio, téléphone, phono, avion – qui reconstituent, mais pratiquement, l'univers magique où règne l'action à distance, l'ubiquité, la présence-absence, la métamorphose. Le cinéma ne se contente pas de doter l'œil biologique d'une rallonge mécaniste qui lui permet de voir plus clairement et plus loin, il ne fait pas seulement que jouer le rôle d'une machine à déclencher les opérations intellectuelles. Il est la machine-mère, génitrice d'imaginaire, et réciproquement l'imaginaire déterminé par la machine. Celle-ci s'est installée au cours de l'esthétique que l'on croyait réservée aux créations artisanales individuelles la division du travail, la rationalisation et la standardisation commandent la production des films. Ce mot même de production a remplacé celui de création.

Cette machine vouée, non à la fabrication de biens matériels, mais à la satisfaction des besoins imaginaires, a suscité une industrie de rêve. [...] Les besoins affectifs sont entrés dans le circuit de la marchandise industrielle. Du même coup, nous entrevoyons l'objet de nos études prochaines : l'usine d'âme, une fabrique de personnalité.

Le cinéma ne peut se dissocier du mouvement révolutionnaire – et des contradictions au sein de ce mouvement – où la civilisation est emportée.

Ce mouvement tend vers l'universalité : les puissances de la technique et de l'économie se déploient sur le marché mondial, et mondial est le théâtre du mouvement universel de l'accession des masses à l'individualité. L'industrie du cinéma est une industrie type, la marchandise qu'est le film est une marchandise type du marché mondial. Son langage universel, son art universel sont les produits d'une gestation et d'une diffusion universelles. Ces multiples universalités convergent sur une contradiction fondamentale : celle des besoins des masses et celle des besoins de l'industrie capitaliste. Cette contradiction est au cœur du contenu des films... [...]

Certes, dès son apparition sur terre, l'homme a aliéné ses images en les fixant sur l'os, l'ivoire ou la paroi des cavernes. Certes le cinéma est de la même famille que les dessins rupestres des Eyzies, d'Altamira et de Lascaux, des griffonnages d'enfants, des fresques de Michel-Ange, des représentations sacrées et profanes, des mythes, légendes et littérature... *Mais jamais à ce point incarnés dans le monde lui-même, jamais à ce point aux prises avec la réalité naturelle.* C'est pourquoi il a fallu attendre le cinéma pour que les processus imaginaires soient extériorisés aussi originalement et totalement. Nous pouvons enfin « visualiser nos rêves » (J. Tedesco) parce qu'ils se sont jetés sur la matière réelle.

Enfin, pour la première fois, par le moyen de la machine, à leur ressemblance, nos rêves sont projetés et objectivés. Ils sont fabriqués industriellement, partagés collectivement.

Ils reviennent sur notre vie éveillée pour la modeler, nous apprendre à vivre ou à ne pas vivre. Nous les réassimilons, socialisés, utiles, ou bien ils se perdent en nous, nous nous perdons en eux. Les voilà, ectoplasmes emmagasinés, corps astraux qui se nourrissent de nos personnes et nous nourrissent, archives d'âme... Il faudra essayer de les interroger – c'est-à-dire de réintégrer l'imaginaire dans la réalité de l'homme.