



paroles de cinéaste

## la musique du silence

par germaine dulac

Il fut un temps, pas bien lointain encore, où le cinéma-art ne recherchait pas éperdument, comme aujourd'hui, sa propre signification à travers les erreurs d'interprétation dont l'activité commerciale s'est plu à l'envelopper. Il se complaisait dans une sorte de forme quasi-traditionnelle, laissant évoluer sa technique vers une haute perfection sans se soucier de son esthétique supérieure.

Sa technique, c'est-à-dire, le côté scientifique de son expression matérielle : la photographie. Son esthétique, c'est-à-dire, l'inspiration qui utilise la technique pour une expression d'ordre spirituel.

Et, si les grands maîtres de son évolution admettaient que les conceptions de lumière, d'optique et de chimie dont on l'entourait pouvaient se transformer, étant à la merci du progrès, ils rejetaient, bien loin, la pensée d'une évolution morale parallèle.

Grâce à la combinaison de rubans de pellicule sensible et d'un mécanisme approprié, on avait entre les mains le moyen de photographier la vie, et d'en enregistrer les manifestations et les mouvements divers. Photographier, c'était braquer l'objectif sur des formes tangibles, se mouvant dans un but ou vers un but, et, traité de fou eut été celui qui, en dehors de ces formes précises, eut parlé de photographier *l'insaisissable*.

Je dis *l'insaisissable* et non *l'invisible*. L'invisible, ce qui existe matériellement en dehors de notre perception visuelle, le cinéma depuis longtemps le captait, utilisant le jeu savant des combinaisons techniques permettant d'enregistrer par exemple, chaque stade de germination ou d'épanouissement d'un végétal, pour rendre sur l'écran en lignes harmonieuses le drame et les joies physiques d'une croissance et d'une floraison.

Je parle encore d'invisible, quand le ralenti multipliant l'enregistrement des images nous permet d'analyser la raison de la beauté d'un mouvement en nous montrant les nuances dont était composée sa synthèse.

Or, chaque nouvelle découverte modifiait et modifie encore les conditions de visibilité. Celle-ci s'exerce sur les proportions, et fouille les plans en cherchant à impressionner notre vue. Celle-là, en améliorant la sensibilité de la pellicule donne la faculté de capter les nuances et les délicatesses de couleurs rendant plus caressantes pour l'œil leurs oppositions en un blanc, et en un noir, plus subtil.

D'autres perfectionnant la lumière permettent d'envoyer des vibrations qui touchent plus puissamment le regard.


Si des appareils décomposent le mouvement pour explorer le domaine des infiniment petits dans la nature, c'est pour visuellement nous apprendre les drames et les beautés que notre œil, trop synthétique, ne perçoit pas. Un cheval, par exemple, franchit-il un obstacle. Avec notre œil nous jugeons synthétiquement de son effort. Un grain de blé germe-t-il, c'est également synthétiquement que nous jugeons de sa croissance. Le cinéma, en décomposant le mouvement, nous *fait voir* d'une façon analytique la beauté du saut par une série de rythmes qui aboutit au rythme total, et, nous attachons nous à la germination, grâce à lui, nous n'aurons plus seulement la synthèse du mouvement de croissance, mais la psychologie de ce mouvement. Nous sentons visuellement la peine qu'a une tige pour sortir de terre et fleurir. Le cinéma nous fait assister, en captant ces mouvements inconscients, instinctifs et mécaniques aux aspirations insaisissables du végétal vers l'air et la lumière ?

Visuellement, le mouvement, par ses rythmes, ses droites et ses courbes nous associe à une vie complexe.

Or, ainsi qu'on le constate, chaque découverte scientifique a un sens bien déterminé : elle améliore l'impression visuelle. Le cinéma cherche à nous faire « voir ceci » à nous faire « voir cela ». Constamment dans son évolution technique il s'adresse à notre œil pour toucher notre compréhension et notre sensibilité. Il semble donc, dans sa vérité logique, devoir s'adresser uniquement à la vue, comme la musique s'adresse uniquement à l'ouïe.

Je répète à tout instant ces mots : *visuel, visuellement, vue, œil, regard*, et personne ne me dirait « vous vous trompez », or, il existe un fait contradictoire. Si, de par sa technique, le cinéma est uniquement visuel, il se trouve que de par son esthétique morale il dédaigne ce qui est purement visuel : *l'image*, pour ne s'attacher qu'à reproduire des expressions où l'image tient peut-être la première place, mais non la plus importante.

Par exemple, le cinéma enregistre des clichés photographiques, non pour émouvoir « visuellement » mais pour raconter ou embellir des anecdotes, qui n'ont pas été essentiellement créées pour être vues, mais pour être lues ou entendues.



c i n é g r a p h i e

Au lieu de s'attacher à la valeur de l'image et aux rythmes de mouvement qu'elle contient, les œuvres actuelles s'attachent à l'action dramatique muette. Entre dialogue muet ou musique de silence, il y a un monde. Jusqu'ici le cinéma a plus tendu à être un dialogue muet qu'une musique. Deux artistes se parlent au cours d'une scène. Erreur. Les expressions silencieuses de leurs visages seules seront visuelles. Or, dans le cinéma dramatique comptent hélas, plus les faits que les expressions.

Pour me résumer, l'instrument cinégraphique, dans ses possibilités scientifiques, est conçu pour un but ; l'inspiration cinégraphique en poursuit un autre. Où se trouve la vérité ? Je pense, dans l'instrument technique qui a créé le septième art. Mais pourquoi me direz-vous cette dualité de but ? Par l'erreur fondamentale qui a présidé aux premiers scénarii, imbus du préjugé qu'une action dramatique ne saurait se développer autrement qu'à la manière d'un roman ou d'une pièce de théâtre, c'est-à-dire, par des faits précis plus que par la suggestion.

L'action humaine puisqu'il s'agit de la capter dans sa vie, consiste à faire des gestes, à surprendre des allées et venues, des courses, des batailles, et comme il faut trouver un prétexte support à cette action extérieure, on dit « Adaptons au cinéma des œuvres littéraires et dramatiques, œuvres de tout repos qui ont connu la vogue », d'où le cinéma actuel.

Quand on nous demande à nous, metteurs en

scène, de réaliser un film, l'éditeur ne nous dit pas :

« Avez-vous une idée visuelle ? Connaissez-vous un thème visuel, comment visuellement se déroulera votre scène ? », mais il nous dit : « Adaptez pour l'écran telle pièce de théâtre qui a de l'action, ou tel roman qui a connu un gros tirage », et l'on recherche l'histoire versant du visuel dans le littéraire.

Ne devrait-on pas lutter ?

1<sup>o</sup> En faveur de la très grande simplicité du thème qui doit s'effacer devant le sens de l'image, c'est-à-dire devant l'expression visuelle.

2<sup>o</sup> En faveur de la simplification des décors. N'oublions pas qu'un décor est visuel statiquement et non dynamiquement, que le cinéma est mouvement, et qu'un décor, malgré les préjugés populaires, ne fait pas la valeur artistique d'un film.

3<sup>o</sup> En faveur de cette idée, que le cinéma dans la netteté de ses images doit suggérer plus que préciser, à l'exemple de la musique qui par des accords précis crée l'insaisissable.

4<sup>o</sup> En faveur du rejet de toute idée promotrice d'un film qui ne pourrait se développer émotivement par l'image seule, *dans le silence de l'œil*.

Le cinéma peut certes raconter une histoire, mais il ne faut pas oublier que l'histoire n'est rien. L'histoire, c'est une surface. Le septième art, l'art de l'écran, c'est la profondeur rendue sensible qui s'étend au-dessous de cette surface : l'insaisissable musical.

**germaine dulac.**