## Élie Faure

# Introduction à la mystique du cinéma

L'ALLIANCE CINÉMATOGRAPHIQUE EUROPÉENNE
présente
LILIAN HARVEY
avec
HENRY GARAT
DANS
LE PLUS ÉTINCELANT DES FILMS-OPÉRETTES
EDITION
ACE
le CHEMIN du PARADIS
de W.THIELE avec la collaboration de
Production ERIC POMMER de la
UFA

Vertiges

Affiche du film *Le Chemin du paradis,*
de Wilhelm Thiele et Max de Vaucorbeil, Allemagne, 1930,
avec Lilian Harvey, Henri Garat, René Lefèvre.

Élie Faure (1873-1937)

## I

JE NE PUIS désormais plus croire que la peinture, le plus individualiste de tous les arts reste capable, du moins en Europe, de présenter l'image d'une société qui évolue, d'un pas de plus en plus sûr, vers des modes anonymes et collectifs de production. Et comme l'expression a toujours été – et ne peut être – que la fille de la production, il faudra bien que nous finissions par en prendre notre parti. Ce serait, il me semble, assez facile, si nous nous pénétrions en même temps de cette idée que les grands courants humains ne peuvent et n’ont jamais pu se passer d’un langage spontanément imaginé pour exprimer le rythme spirituel qui les oriente jusqu’au jour où ils se l’intègrent au point de se confondre avec lui. Nous nous consolerions aisément de la ruine de la peinture, si nous réussissions à nous convaincre que la mystique en formation possède son double expressif, dont les débuts ont justement marqué l’apparition des premiers organes communs qui la manifestent. Le cinéma est à peu près contemporain de la fabrication en série, du moteur, de la radiophonie, de la mécanisation universelle de la production, tous formes du processus de concentration diffusée – si je puis dire – qui succède sous nos yeux au règne hier encore légitime des méthodes individualistes qu’instaura la Renaissance. Il y a, entre le cinéma et les sociétés qui s’ébauchent avec notre complicité ou malgré notre résistance, les mêmes rapports qu’il y eut au Moyen Âge, pour ne pas remonter plus haut, entre l’architecture et la société dite chrétienne en Europe, entre l’architecture et la société dite bouddhique en Asie.

Le film, comme le temple, est anonyme. Comme le temple, il tire son principe collectif de moyens financiers dépassant la capacité de l’individu, de la multitude des figurants qui font songer aux maçons et aux manœuvres, de ses acteurs qui répondent par leur mimique, après huit siècles, au geste des imagiers, de ses metteurs en scène et techniciens succédant aux maîtres d’œuvres, des procédés standardisés et mécaniques qui trouveraient aisément leurs répondants dans le principe unique de la croisée d’ogive et des charpentes du vaisseau, et des foules mêlées et déferlantes pour qui l’un et l’autre sont faits.

Jusqu'ici l'architecture est le seul art qui ait présenté tous ces caractères, comme les fermentations qui agitent les sociétés humaines depuis la Révolution française sont les seules à offrir avec les marées spirituelles du Moyen Âge une analogie réelle. Il a fallu, remarquez-le, un temps à peu près égal à celui qui nous sépare des premiers vagissements de la mystique révolutionnaire, pour permettre à la cathédrale d'affermir ses assises ensanglantées en des conflits qui rappellent les drames au milieu desquels sont nés et ont grandi les monuments sociaux de notre époque. Là, cristallisation graduelle de la dogmatique chrétienne, règne international d'une féodalité militaire en grande partie justifiée et poétisée par les Croisades, et l'une et l'autre combattues par la commune insurrectionnelle que charpentent ses corporations. Ici, agitation philosophique et politique aboutissant aux constitutions démocratiques, règne international d'une féodalité économique un instant légitimée par la mise en valeur du globe, sa croisade, – ces deux formes d'activité suscitant dans les profondeurs du peuple européen une série de révolutions de plus en plus solidaires des intérêts représentés par les associations du travail. En somme, entre le phénomène collectif apparu avec le cinéma et la radiophonie dans l'ordre scientifique et esthétique et le phénomène collectif apparu avec le syndicalisme, le communisme, le standard et le trust dans l'ordre économique, existent un parallélisme aussi rigoureux et un accord aussi nécessaire qu'entre l'efflorescence de la grande architecture et la constitution de la société médiévale. Si le catholicisme a contribué à former celle-ci, c'est dans la mesure où l'Encyclopédie, les systèmes socialisants et la science du dernier siècle ont contribué à orienter notre ère de révolutions. On m’objectera, je le sais, le caractère mystique de l’art médiéval. Je répondrai d’abord que l’architecture civile du Moyen Âge vaut son architecture religieuse et que l’élan corporatif est lié étroitement à l’élan des foules chrétiennes – voyez les halles d’Ypres, le pont de Cahors, le palais des papes d’Avignon. Ensuite, que ceux qui opposent la foi chrétienne à la passion révolutionnaire voient celle-ci du dehors, et que la soif de l’au-delà n’est pas la caractéristique exclusive des mystiques. Toute espérance collective est une aspiration impétueuse à l’unité de Dieu.

Il serait donc aussi vain de s’acharner à prétendre que la foi manque ici, que d’offrir comme tremplin à un nouvel élan mystique celui qui, au XII^e^ siècle, a fait bondir l’architecture du sol occidental. En présence d’un phénomène de cette envergure-là, les vieilles religions qui se proposent semblent des planches vermoulues – bien que repeintes de frais – où se cramponnent, quand le bateau sombre, ceux qui ne savent pas nager. Soyez tranquille, nous avons le temps, le cinéma commence à peine. La foi nouvelle trouvera en lui son cadre esthétique, comme le catholicisme a trouvé le sien dans les froides basiliques de Rome, que sa passion a peuplées, animées, tordues, soulevées en gerbes de flammes. La foi vient d’un accord obscur entre le développement intrinsèque de l’art lui-même et la mystique qu’il est appelé à servir. Les protestations que le cinéma suscite parmi nos classiques de l’avant-veille trouveraient sans effort, parmi les théologiens du XII^e^ siècle, des frères et précurseurs. Paul Souday anathématisait la symphonie visuelle au nom de la littérature et du théâtre, comme saint Bernard condamnait, au nom des « livres », les bas-reliefs qui couvraient les chapiteaux et les tympans.

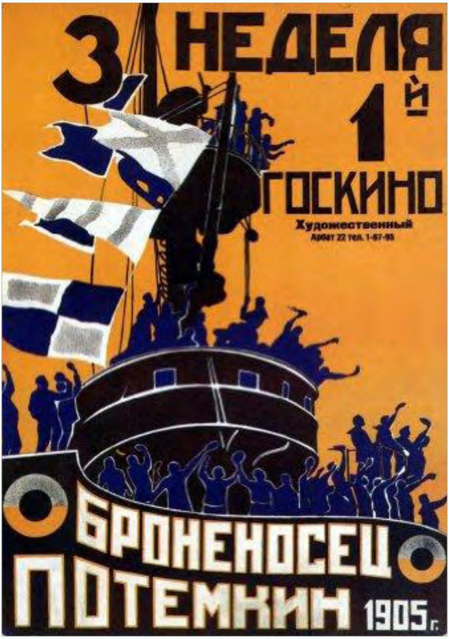
Ici, il faut écarter l’équivoque. Des amis sincères du cinéma n'ont vu en lui qu'un admirable « instrument de propagande ». Soit. Les pharisiens de la politique, de l'art, des lettres, des sciences même, trouveront dans le cinéma le plus fidèle des serviteurs jusqu'au jour où, par une introversion mécanique des rôles, il les asservira à son tour. Ce n'est pas du dehors, et par « le sujet » *en soi* que nous demandons au cinéma de faire notre éducation. C'est de sa nature même que nous attendons ce bienfait. Le cinéma est avant tout un révélateur *inépuisable* de passages nouveaux, d'arabesques nouvelles, d'harmonies nouvelles entre les tons et les valeurs, les lumières et les ombres, les formes et les mouvements, la volonté et ses gestes, l'esprit et ses incarnations. Mais il est vrai que loin de les asservir, « le sujet » imposé ou suggéré à l'unanimité des artistes, à condition que la foi les anime, les a constamment libérés en épargnant à leur esprit des recherches inutiles et en précipitant toutes leurs ressources intellectuelles et affectives vers la réalisation des images intérieures à qui ce « sujet » sert de cadre, de prétexte et de tremplin. L'*individualiste* ne peut souffrir de cet embrigadement en vue d'une œuvre collective que dans la mesure même où l'*individu* y grandit. Celui-ci se trouve, en effet, vis-à-vis de cette œuvre-là, – cinéma ou architecture – dans une situation analogue à celle de l'exécutant intégré dans la puissance anonyme de l'orchestre qu'il accroît en proportion directe de sa personnalité. Si le cinéma est mis au service d'un effort social unanime capable de nous délivrer de l'*individualisme* en exaltant et en utilisant toutes les ressources spirituelles de l'*individu* pour assurer le développement de cet effort, nous avons raison de voir en lui l'instrument de communion le plus incomparable, au moins depuis la grande architecture, dont l'homme ait encore disposé.

Ceci tuera cela. La peinture peut faire ses malles, au moins en tant qu'art impérial. Qu'il y ait encore aujourd'hui quelques peintres authentiques, je vous ferai la grâce de le regretter d'autant moins que la plupart d'entre eux aiment précisément le cinéma, subissent son influence, parfois même favorisent, par leurs audaces, l'ouverture de ses chemins. Ne peut-on pas soutenir que les plus grands maîtres de la sculpture et de la peinture – entre autres les Hindous, les Khmers, les sculpteurs français médiévaux eux-mêmes, et plus près de nous Tintoret, Michel-Ange, Rubens, Goya, Delacroix, en poursuivant dans les contours fuyants la continuité des saillies et des mouvements de surface, ont pressenti le cinéma ? Le cubisme, dont Dieu ait l'âme, ne fut-il pas un essai de substitution de rythmes captés et développés sur plusieurs plans à la fois – ce qui est la définition même de l'image mobile – aux mélodies exprimées dans les trois vieilles dimensions par une peinture fourbue ? Picasso n'a-t-il pas renoncé à ses belles facultés de peintre pour devenir une sorte d'essayiste plastique, sans cesse à la recherche de cadences combinées, impossibles à réaliser sur un seul plan, mais fort riches en suggestions ? Si Matisse est resté un décorateur ou, le plus souvent même, un peintre de chevalet, ses recherches n'ont-elles pas ouvert la voie à des expressions oublieuses des anciens canons de la peinture, chant des couleurs dans un espace libre, presque sans supports formels, et ou l'arbitraire des éclairages et des angles de vue cinégraphique pourrait reconnaître de proches parents ? Un primitif tel que Rousseau, ou Utrillo, n'annonce aucun renouvellement de la peinture, mais l'appel d'une âme à la pureté, et c'est je pense l'un des signes d'un avenir moins hideux. Soutine est un organisme embryonnaire d'une spiritualité si pleine, si riche et totale, qu'elle dépasse l'individuel et constitue, à elle seule, un symptôme général. Au fond, l'impressionnisme dispersé dans l'analyse, marquait la fin de la vieille peinture dont Renoir a donné, en réagissant contre lui, la conclusion musicale, panthéiste, le tournoiement continu de la forme dans l'espace transparent, et dont Derain dresse une effigie solitaire, dense et sonore comme un bronze commémoratif. Cézanne remontant, avant même Renoir, le courant de l'individualisme impressionniste, mais se séparant de lui au seuil du nouveau mystère, avait ébauché un art impersonnel – architectures chromatiques, masses contrastées, plans solidement établis – qui reste jusqu'ici dans la peinture le premier et le plus vigoureux témoignage du pressentiment constructif que les peuples commencent à éprouver en commun.

## II

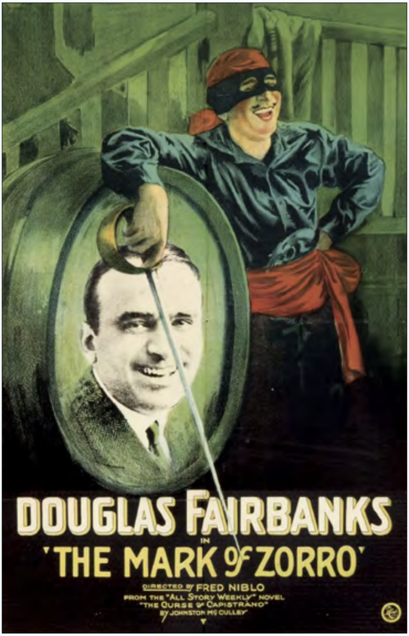
J'ai ri comme tout le monde quand on s'est avisé de nous présenter des films d'avant-guerre. Or, je me souviens d'avoir vu quelques-uns de ces films, aux temps où ils représentaient le dernier mot du cinéma. Je ne riais pas à cette époque, ni personne. Je me suis demandé pourquoi.

Nous devions au théâtre notre éducation d'alors. Les attitudes des acteurs nous semblaient sinon normales, du moins adaptées à l'optique qu'impose l'illusion scénique. Le cinéma, naissant à la vie, tâtonnant parmi des lumières imprévues, trébuchant sur les décombres d'une armature vingt fois ruinée avant d'avoir assuré ses assises, réclamait comme nous ses directives à la scène. Son mystère devenant n'était pas même pressenti. On assimilait ses moyens et ses buts à ceux de la photographie. En somme, c'était le théâtre vu par un objectif doué du pouvoir d'animer des images connues de nous. Les faiseurs de films prétendaient de bonne foi imposer au cinéma des procédés dont le cinéma *lui-même*, en découvrant *lui-même* la puissance des siens, nous a montré la vanité, et même le ridicule. Sa faculté. de capter tant de mouvements et de nuances insaisissables à l'œil nu, a révélé à cet œil les habitudes grossières qu'il avait peu à peu infligées à l'intelligence, en exigeant que l'acteur soulignât assez sa mimique pour que l'éloignement et l'éclairage médiocre de la scène ne l'empêchassent pas de nous toucher. Par un renversement logique de nos moyens d'éducation, c'est lui qui influence aujourd'hui non seulement le théâtre mais la peinture, la sculpture, la danse, l'architecture, la littérature elle-même et, plus singulièrement encore, la photographie. Doué du pouvoir de donner un relief puissant aux jeux de la physionomie et aux attitudes du corps, il a restitué à ces jeux et à ces attitudes leur dignité. En jetant bas la convention mimique, que le statisme de la photographie et du théâtre exige pour les animer, il a intronisé le dynamisme de la plus discrète et fuyante réalité. Chez certains, les sublimes beauté que le *ralenti* nous révèle provoquent encore le rire, comme les films d'il y a vingt-cinq ans, et cela bien évidemment par une rupture brusque de leur équilibre intellectuel, ou plutôt des habitudes de leur équilibre intellectuel. Il se produit encore pour eux, dans le mécanisme immémorial de leur vision, un changement inattendu de rythme. Le cinéma nous délivre d'une infinité d'illusions, ou même de mensonges, pour nous diriger avec une rapidité plus ou moins grande, selon notre pouvoir personnel de compréhension, vers la prise de possession d'un monde moins illusoire et d'un songe encore dans ses limbes. Il nous apprend une langue nouvelle, d'une richesse et d'une complexité telles, d'ailleurs, que – je crois pouvoir l'affirmer – tout l'avenir n'en épuisera pas le trésor.



Affiche originale du film *Le Cuirassé Potemkine,*
de Sergueï Mikhailovich Eisenstein et Grigori Aleksandrov,
Union soviétique, 1925, avec Aleksandr Antonov, Vladimir Barskiy
et Grigoriy Aleksandrov.

J'ai fait allusion au rôle des mouvements sociaux, que symbolise aujourd'hui la Russie, dans l'orientation des rythmes collectifs dont le cinéma me paraît destiné à devenir, avant même la radiographie, le principal instrument. Précisément, le film russe fait déjà penser aux abîmes qu'explore, et parfois éclaire par brusques lueurs, l'analyse aux ondes indéfiniment prolongées de Dostoïevski. Mille et mille nuances et reflets physionomiques hier encore insoupçonnés, mille et mille dixièmes de valeurs dans la progression des éclairages qui sculptent en la frôlant la mobilité de la forme, mille et mille espaces nouveaux qui soudain s'ouvrent, se développent lentement ou se ferment tout à coup, mille et mille lueurs qui fusent, s'éteignent, se transforment sans arrêt pour modifier, de mille et mille façons imprévues, les aspects du paysage, de l'homme, des foules, mille et mille frissons d'un monde dit inanimé qui naguère ne nous était pas perceptible, s'ajoutent à chaque seconde au tressaillement ininterrompu qui caractérise les passages entre les hommes et les choses pour les intelligences d'aujourd'hui. S'il remontait de son glorieux enfer parmi nous, Baudelaire qui voyait dans l'imagination la plus « scientifique » des facultés, grâce au pouvoir qu'elle a de saisir « l'analogie universelle », assisterait à la démonstration, par la science même, de cet admirable pressentiment. Un jour que je regardais un documentaire de prises de vues, où l'opérateur lui-même était filmé par un confrère, j'ai été surpris par la beauté des images obtenues (je dis bien *par* et non *de*). Son appareil, notamment, saisi au vol par un autre objectif, semblait, au milieu d'un paysage nocturne, transparent comme un fond sous-marin semé d'éclaboussures de perles, un coffre de velours lamé d'argent. Hasard. Comme sans doute en bien des films – je songe au *Signe de Zorro,* qui paraissait dû à quelque collaboration surnaturelle de Velázquez, de Goya, de Manet – où la perfection des moyens techniques et la puissance des éclairages provoquent *mécaniquement* des effets qu'on croyait réservés à la fantaisie géniale des peintres, alors qu'ils n'étaient que le témoignage d'une sensibilité visuelle et spirituelle supérieure à celle du commun. Hasards ? Ce sont ces hasards sans cesse répétés qui nous révèlent le cinéma et le révèlent à lui-même. Nous n'avons rien à lui apprendre. Il a *tout* à nous apprendre. Nous travaillons sous sa dictée.



Affiche originale du film *Le Signe de Zorro (The Mark of Zorro)*, de Fred Niblo, États-Unis, 1920, avec Douglas Fairbanks, Marguerite De La Motte et Noah Beery.

En vérité, c'est son automatisme matériel même qui fait surgir de l'intérieur de ces images ce nouvel univers qu'il impose peu à peu à notre automatisme intellectuel. C’est ainsi qu’apparaît, dans une lumière aveuglante, la subordination de l’âme humaine aux outils qu’elle crée, et réciproquement. Entre technicité et affectivité, une réversibilité constante s’avère. Nous nous trouvons en présence d’un monisme transcendant, objectivement démontré, où le sentiment poétique s’alimente de découvertes concrètes et de phénomènes mécaniques, où les découvertes concrètes et les phénomènes mécaniques trouvent, dans le sentiment poétique, un inépuisable excitateur. La technique constate sans jamais intervenir, mais en même temps elle suggère. Elle n’ajoute rien à l’objet, qu’elle ne fait qu’enregistrer. Mais, en soumettant de la sorte aux appréciations de l’esprit l’enchevêtrement infini des éléments qui le forment, elle permet à la fois à l’esprit d’en perfectionner les moyens pour s’annexer des réalités nouvelles et de s’élancer, appuyée sur ces réalités nouvelles, vers des hypothèses nouvelles et des rapports nouveaux dont la complexité naît sans arrêt d’elle-même et s’accroît indéfiniment. La science n’est que le pressoir qui transforme la grappe en vin. Comme il arrive toujours pour les grandes choses, le cinéma dépasse déjà de très loin le but que poursuivaient ceux qui l’inventèrent. Ainsi du feu, la seule découverte *capitale* que l’homme ait faite jusqu’au cinéma précisément, et qui est devenue le cœur de la civilisation matérielle entière. Au fond, la marche de l’esprit cinématographique est comparable à l’engendrement fatal d’elles-mêmes par elles-mêmes des propositions de la géométrie dont l’automatisme élargit sans cesse le champ visuel de l’intelligence et la rend de plus en plus apte à une conquête qui nous interdit de soupçonner ses limites. Et le miracle est que, par un retour victorieux de notre sensibilité, les régions mystiques et lyriques de l’âme humaine s’approprient ces conquêtes mêmes pour les incorporer vivantes, dans l’ivresse de la connaissance, aux créations de l’amour.

## III

J’ai dit, à propos du cinéma, autant de bêtises que les autres. Nous étions depuis si longtemps accoutumés à fixer nos modes d’expression en des formes très définies – peinture, sculpture, musique, architecture, danse, littérature, théâtre, photographie même – que chacun de nous tendait à ramener le cinématographe à celles de ces formes qu’il cultivait le plus volontiers auparavant. La plupart, au début, en faisaient une dépendance du théâtre, d’autres le rattachaient à la musique, d’autres à la plastique en général, et j’étais de ces derniers. Je crois toujours, d’ailleurs, que le cinéma nous atteignant par l’intermédiaire de la vue, c’est encore l’éducation plastique qui nous *prépare* le mieux à le comprendre. Mais c’est là tout. Le cinéma n’est ni la peinture, ni la sculpture, ni l’architecture, ni la danse, ni la musique, ni la littérature, ni le théâtre, ni la photographie. Il est plus simplement le cinéma. Et le cinéma est au moins aussi différent de chacun de ces huit langages que chacun de ces langages peut différer de tous les autres. Nous cherchons les ressemblances que nous voulons lui trouver avec eux, d’abord dans les habitudes qu’ils nous ont simultanément ou séparément infligées, ensuite dans les rapports synesthésiques que chacun d’eux a contracté avec les autres aux centres les plus inconscients de nos réflexes corticaux. Ce n’est pas le moindre miracle apporté par le cinéma, qu’on puisse invoquer tour à tour à son propos tous les arts qui avaient, jusqu’ici, organisé nos sensations. Il ne dépend d'aucun. Il les contient, les ordonne et les accorde tous en multipliant par la sienne propre leur puissance. Je parle ici, notez-le, bien plus des possibilités que des réalisations de la symphonie visuelle qui poursuit devant nous sa propre organisation, à la fois en nous l'imposant et en nous suggérant sans cesse l'aide que nous devons lui prêter.

Le premier et le seul entre tous nos moyens d'expression, le cinéma ne se contente pas de réintégrer l'homme dans l'univers, de lui rendre ses rapports réels et permanents avec le temps, l'espace, l'atmosphère, la lumière, la forme et le mouvement. (Je tiens à signaler, à ce propos, le bel article de Georges Buraud dans la *Grands Revue* d'octobre 1930.) Il ne se borne pas, depuis que la captation des bruits et des souffles du monde lui permet de réaliser l'orchestration symphonique de nos sensations auditives et de nos sensations visuelles, à nous marquer notre place de maître d'œuvre au centre commun de réception et de commandement de la symphonie universelle. Il nous apprend peu à peu à replonger notre voix même dans la totalité de l'Être comme l'une des plus humbles – puisque condamnée à obéir consciemment à son rôle – entre les sonorités et les images innombrables qui font de l'Être même une incantation multitudinaire où il se cherche dans sa propre exaltation. D'abord surpris, quand il a disposé de la voix humaine, le cinéma a reculé de plusieurs étapes, comme pour prendre un champ nouveau. Il s'est trop rapproché du théâtre, s'éloignant d'autant de la sculpture, de la peinture, de la musique et de la danse qu'il doit se garder de perdre de vue, car elles lui interdisent, sous peine de mort, de jamais oublier la forme, le passage, le rythme et le mouvement. Mais il porte en lui sa délivrance. Le seul fait d'exister revendique pour lui cette formidable puissance, qu'il est seul à posséder, d'être et de devenir chaque jour un peu plus la langue universelle des hommes, que la parole n'est pas encore, et ne sera peut-être jamais. Semant sur ses pas de géant, comme sans s'en apercevoir, une forme nouvelle du théâtre* qui reste à la disposition de ceux qui le voient encore sous cet angle par amour pour le spectacle dialogué, il se ramassera sur lui-même pour s'annexer la parole, non comme principe central mais comme moyen auxiliaire. Il comprendra que nous cessons d'apercevoir la beauté de ses combinaisons visuelles dès que la voix prend le dessus, comme l'Opéra comprend aujourd'hui que Wagner faisait fausse route en affaiblissant la vertu suggestive de la musique par l'insistance du décor. Alors que les sonorités – bruit de la mer, plainte du vent, chant de la pluie et des oiseaux, tumulte indistinct ou murmure des multitudes, des usines, des chantiers, des gares – servent d'accompagnement harmonique au déroulement de l'image dont elles renforcent le sens par leur action synesthésique, le dialogue explicatif succédant à la légende détourne l'attention de l'œil en éveillant l'attention de l'oreille. Le cinéma ne redevient lui-même et ne retrouve sa puissance suggestive qu'en subordonnant le récit, le dialogue et le soliloque à l'image, non l'image au soliloque, au dialogue ou au récit. Charlie Chaplin a pour toujours intégré au silence l'immense variété des reflets extérieurs issus des abîmes communs où s'agitent les sensations, les sentiments, les idées et jusqu'aux abstractions et aux édifices métaphysiques ou lyriques de l'esprit. Une brève conversation, un mot, un gémissement, un cri de-ci de-là, comme dans la foule ou la nature, et le verbe trouvera sa place mobile et son niveau variable dans le drame universel.

---

* *Marius*, vu d'abord au théâtre, ensuite au cinéma, nous a appris que le cinéma, loin de ruiner le théâtre,

> le sauve. L'accent, le relief, la majesté architecturale, le réalisme transcendant, l'aspect en quelque sorte symbolique que les mêmes scènes et les mêmes acteurs prennent sur l'écran, font apparaître leur présence réelle sur les planches extraordinairement falote, pâle, indistincte et molle comme un souvenir presque indifférent. L'art des miracles du cinéma, c'est de nous restituer la grandeur impersonnelle de l'expression dramatique, oubliée par le théâtre proprement dit quand il avait rejeté le masque, le cothurne, etc., tous les instruments producteurs de l'illusion scénique, en faisant appel aux procédés mécaniques qui multiplient la puissance de l'homme parce qu'ils lui livrent les forces jusqu'alors cachées, insaisissables ou même inconnues de l'univers.

On découvre immédiatement dans le cinéma la réalisation concrète des intuitions philosophiques où la fin du XIX$^{e}$ siècle effleurait. Il projette la durée dans les limites planes de l'espace. Que dis-je ? Il fait de la durée une dimension de l'espace, ce qui confère à l'espace une nouvelle et immense signification de collaborateur actif, et non plus passif de l'esprit. L'espace cartésien n'a plus, depuis le cinéma et grâce au cinéma, qu'une valeur, si je puis dire, topographique. Pratiquement au moins deux plans fusionnent, que les savants et les philosophes croyaient impénétrables l'un à l'autre pour toujours. C'est là ce qui donne à cet art une dignité incomparable. C'est aussi là ce qui permet de le situer à la fois dans son indépendance absolue à l'égard des autres, et de découvrir par quelles lois physiques il se rattache à tous les autres. Il n'est certes pas difficile d'apercevoir que ses moyens mécaniques lui assignent le même point de départ qu'à la photographie, ni que les responsabilités sentimentales et sociales dont il s'empare peu à peu comme spectacle collectif le rattachent au théâtre, tandis qu'il peut puiser dans la littérature des prétextes, et imposer à la littérature des directions. On peut aisément se rendre compte qu'il remplira bientôt, dans l'édification des charpentes qui soutiennent l'ossature visuelle de l'intelligence, le rôle que l'architecture avait assumé jusqu'ici. Mais rôle dynamique désormais, puisque agissant dans la durée, ce qui déjà imprime au mouvement de notre esprit des modifications capitales, car l'architecture de toujours, en se construisant dans l'espace, assurait par là à l'intelligence son élément de stabilité le plus évident. Enfin, et c'est là qu'on prend sur le fait ses parentés les plus étroites, le cinéma est fonction de l'espace comme les arts plastiques immobiles, fonction de la durée comme la musique, à laquelle il s'apparente par le développement rythmique de ses thèmes, rythme encore indéfinissable mais déjà facile à saisir en quelques films, ceux de Charlie Chaplin au premier rang. Je n'ignore pas que la danse avait déjà ce caractère. Mais la danse s'évanouit quand disparaît le danseur. La danse ne se fixe pas, sinon par l'intermédiaire du cinéma précisément. Enfin, la danse, qui est une harmonie en mouvement comme le cinéma lui-même, ne révèle pas plus que le théâtre cet univers moléculaire, hier encore insoupçonné, qui prolonge au delà même des limites de l'espace visible les ondes interrompues du mouvement cinématographique et baigne les volumes en action dans une atmosphère continue de frémissements aériens et d'ondulations lumineuses. Le cinéma, architecture en mouvement parvient, pour la première fois dans l'histoire, à éveiller des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace, par le moyen de sensations visuelles qui se solidarisent dans le temps. En fait, c'est une musique qui nous touche par l'intermédiaire de l'œil.

Enfin, si l'on pouvait déjà penser de la peinture qu'elle habitait la région de l'esprit où fusionnent avec le maximum possible d'approximation l'objet

– qui lui fournit tous ses éléments visibles – et le sujet – qui lui fournit tous ses éléments spirituels – que dire du cinéma, où cette fusion s'opère par des moyens automatiques, dans le lieu même où la durée et l'espace réunissent, en les multipliant l'une par l'autre, leurs puissances d'expression ? Car il faut souligner cela fortement, bien que le cinéma ait rencontré beaucoup de ses plus obstinés négateurs parmi les savants et les philosophes anesthésiés par un cartésianisme qui avait donné à l'esprit des habitudes excellentes, à condition de connaître leurs limites. Le cinéma destiné à nous entraîner à sa suite dans un univers poétique encore inconnu, a pris son point de départ et tous ses moyens d'expression dans les procédés scientifiques les plus rigoureux. Il utilise comme intermédiaire entre l'univers et l'esprit un outillage mécanique qui enregistre, avec une exactitude absolue, les secrets de l'univers objectif. J'y reviens. Je ne crois pas que la découverte du feu même ait constitué un événement d'une importance pareille. Car c'est la première fois que la science fait sourdre de l'inconnu indéfini et infini qui nous environne, par l'action de son propre mécanisme, des harmonies nouvelles et cependant solidaires de celles qui nous consolaient autrefois et dont la puissance de construction n'est qu'à l'aube de ses possibilités. En présence de cette collaboration spontanée de la science et de la poésie, de cette union intime de l'univers matériel et de l'univers spirituel, de cet appel que lance à la durée l'espace pour qu'elle se précipite et se concentre du plus lointain passé et du plus imminent avenir sur une étroite étendue dynamique qu'elle définit sans arrêt et qui la situe sans défaillance, ne sommes-nous pas autorisés à croire qu'une métaphysique nouvelle, ou mieux, un monde nouveau apparaît ?

## IV

Plaçons-nous au centre vivant de ce monde en formation, comme une nébuleuse dont la densité s'accroît et qu'une force irrésistible entraîne, avec une vitesse accélérée, sur les routes du devenir. Décomposons ces éléments mobiles en suivant, pour nous y guider, ce *ralenti* qui nous dévoile les reptations musculaires patientes d'un cheval ou d'un chien au galop, la nage lente d'un boxeur ou d'une danseuse dans le fluide atmosphérique, la danse solennelle du vol des oiseaux et des insectes, la caresse ondulante de l'eau que bouleverse la tempête, le méticuleux travail de rupture de la balle de revolver. L'harmonie visible n'est qu'un équilibre à la recherche perpétuelle de son centre de gravité. Un patineur, une libellule poursuivent, par des mouvements continus dont les courbes en action n'offrent pas une solution de continuité, pas un à-coup, pas une saccade, ce centre qui les fuit sans cesse et qu'ils retrouvent toujours. L'univers extérieur, ainsi, nous révèle les lois de l'univers spirituel même qui cherche, par le moyen anxieux de sa propre analyse, à trouver dans le lyrisme, la synthèse idéologique ou l'orgueil du silence, le centre de gravité de ses contradictions et de ses luttes. L'*accéléré,* que nous suivons l'instant d'après dans la croissance d'une plante, nous offre l'image extérieure des travaux de dissociation effectués par la subconscience, dont la reconstruction rapide précipite à la poésie rectiligne de l'action. Il est impossible que nous ne trouvions pas désormais dans le drame du cinéma et les solutions sans arrêt que lui-même apporte à ce drame, la correspondance étroite de la tragédie de l'esprit. Le dynamisme de l'un est la justification du dynamisme de l'autre, que jusqu'à présent les morales nous commandaient à voix haute d'immobiliser, et que la discipline consciente des passions nous conseillait silencieusement, au contraire, d'utiliser dans l'intérêt de notre puissance réelle. Des poètes, des peintres, des musiciens, des philosophes, des savants avaient tenté de nous l'enseigner dans un effort magnanime. Mais qui les avait compris ?

Le cinéma nous apprend, par ses procédés mécaniques, que le drame, et la recherche d'équilibre conditionnée et déchaînée tour à tour par ce drame, constituent la destinée permanente de l'univers. C'est cette découverte qui a défini les grandes âmes depuis toujours. Mais il est consolant de trouver dans les mouvements jusqu'alors secrets de cet univers, en dehors même de ses mouvements moléculaires et de ses mouvements célestes dont la mathématique nous révèle le mécanisme identique, l'approbation de l'angoisse qui les a conduites elles-mêmes à la paix par la certitude. Si rien n'est immobile dans le monde, tout tend, par le mouvement même, aux apparences de l'immobilité, qui est la certitude des atomes et qu'ils croient être leur paix. Voyez l'immobilité d'une projection photographique coupant le rythme d'un mouvement cinématographique quelconque. Nous ne connaissions que cela, jadis, et cela ne nous blessait pas, tant l'habitude de la mort est facile à prendre. Maintenant, quand cet événement se produit, une chose sinistre plane, que nous avions oubliée. C'est comme une nappe de plomb dans le déferlement des vagues. Au contraire, projetez sur l'écran un objet soi-disant inerte pris au cinéma, la cime lointaine d'un bois par exemple, la mer à l'horizon, le panorama d'une ville. L'inertie de l'univers disparaît à l'instant même, comme disparaît d'une âme fière l'inertie des dogmes et des lois : tout, le passage de la brise, le glissement inaperçu des gouttelettes, l'imperceptible mouvement de l'air chaud, des nuées, des fumées, des poussières, imprime à l'ensemble une animation murmurante qui offre à nos mouvements intérieurs ininterrompus la consolation de Dieu même. L'espace visible, comme l'était déjà l'espace invisible de l'âme, se multiplie par l'infini. L'immensité naguère immobile tressaille. La liberté inépuisable des combinaisons dont les rouages matériels du cinéma disposent, – la surimpression, par exemple, et la diversité sans fin des angles de vue – symbolise déjà l'univers nouveau qui s'annonce. L'océan roule sur la foule ou déferle sur le désert. Le jeu implacable des roues, des pistons, des bielles, accorde sans effort les rythmes mécaniques aux rythmes sensuels d'une danse de girls dont le mouvement des hanches grasses, des beaux membres ronds et charnus, laisse transparaître l'éclair ou la lueur furtive d'un levier, le halo bleuâtre et vibrant de rotations vertigineuses, la fulguration cadencée des fées électriques ou des ogres de métal. Des galères, des jonques, des transatlantiques, des voiles circulent au milieu des trains, des pousse-pousse, des dromadaires, des chevaux. On voit errer parmi les éléphants, les boas, les tigres de la forêt vierge, des fantômes transparents. Le cinéma offre le support constant du réel aux créations les plus invraisemblables de l'imagination lyrique et de la spiritualité.

Il apparaît de plus en plus, grâce au cinéma seul – car les théories scientifiques ne sont pas sensibles à la foule et ne parlent presque à aucun cœur – que malgré l'aide de la littérature, de la musique et de la peinture, nous ne connaissions encore que par fragments discontinus le vrai visage de ce monde, qui est un devenir infatigable et complexe vivant cependant dans le même moment et dans le même lieu que nous. Voici que nous allons pouvoir saisir dans sa réalité enchevêtrée, évoluante et mouvante, d'un seul regard capable d'en transmettre à l'esprit, par une intuition synthétique rapide comme la lumière, les déterminations immémoriales, les éternelles destinées, les modulations universelles qui vont mourir dans l'infini. Que dis-je ? Le fragment même que nous pouvions en isoler jadis se révèle à nous comme un univers continu dans un univers continu. Tous nous avons été frappés – je songe en ce moment à des danseuses du Cambodge revues au cinéma après les avoir vues sur la scène – par les révélations qu'une seule partie d'un ensemble connu, isolée maintenant dans le cadre multiplicateur de l'écran, offre à un unique regard, même sans l'intervention du ralenti. Une bouche, une main, un muscle dont le rôle disparaissait dans le mouvement unanime, mais trop abrégé d'un spectacle vu à l'œil nu, devient à lui seul un drame complet, dont toutes les composantes concourent à l'équilibre du détail dans l'équilibre de l'ensemble. Que ce visage nouveau du monde ne puisse plus désormais être arrêté ni définitif, certes, il faut nous y résigner, puisque le moyen qui nous le dénonce proscrit, de par sa nature elle-même, tout ce qui est fixe et fini. Mais cependant, pour la première fois, l'ensemble de ses aspects multiples dans l'espace et de ses incessants changements d'aspects dans la durée participe à notre vie morale même. Les conquêtes statiques de l'intelligence ne peuvent pas disparaître à jamais, elles seront toujours des paliers nécessaires à l'ascension ininterrompue de l'esprit dans sa propre lumière, par cette nouvelle échelle de Jacob qui s'offre à nous y conduire. Mais il faut que nous ayons maintenant la notion intime, fixée dans la substance de notre mécanisme spirituel, que ces repos de l'esprit ne sont que des états d'équilibre dont le dynamisme intérieur ne pourra plus s'ignorer, sous peine de les rompre du même coup.

Ainsi, rattachés par toutes nos fibres au présent des choses du dehors qui nous introduit en même temps, par sa réalité visible même, dans les échos de leur passé et l'élan de leur devenir, nous pouvons, par un nouveau miracle que les mêmes moyens nous offrent, plonger dans le mouvement concret de notre propre mémoire. Avez-vous jamais songé, par exemple, à ce que pourra être l'émoi du *Kid,* s'il revoit après vingt ans, sans l'avoir jamais revu dans l'intervalle, le film qu'il anima de ses mouvements affectifs ? Comme il avait quatre ou cinq ans à cette époque, il y a beaucoup de chances pour que le souvenir des actions qu'on lui fit accomplir et des circonstances dans lesquelles il les accomplit se soit effacé. Ne sentez-vous pas le pathétique prodigieux de cette vie antérieure perdue remontant – toute entière, sans lacune – à l'aide d'un document plus irrécusable que la mémoire, du fond de sa propre nuit, pour en faire revivre devant lui un fragment ininterrompu ? Je n'ose pas plonger dans ces ténèbres éclatantes. Voyez-vous revivre devant vous la femme que vous aimiez vingt ans auparavant, et qui vit encore à côté de vous et que vous avez cessé d'aimer, ou dont, il y a vingt ans, au moment où vous avez été brusquement séparé d'elle, vous étiez épris à mourir ? Voyez-vous revivre l'enfant mort ? Le cinéma, s'il a déjà franchi les portes de l'intelligence, n'a qu'à peine effleuré le seuil de nos âmes. Que le nouvel univers qu'il éveille se réfléchisse et nous réfléchisse on nous-mêmes, il suffit que j'y songe pour me refuser à prévoir –

par paresse d'esprit, manque de courage, que sais-je ? – les silencieuses symphonies dont la rumeur animera et nos joies et nos peines pour les élargir et les approfondir jusqu'aux perspectives lointaines de l'infini et de l'éternité.

Le rendez-vous que nous avons donné sur l'écran magique à toutes les forêts et à toutes les mers, à tous les déserts et à toutes les villes, à tous les animaux sinistres des grands fonds et à tous les hommes pour y organiser leurs relations selon les innombrables harmonies que le cinéma, en nous les révélant entre eux et en eux-mêmes, éveille entre nous et en nous-mêmes, n'est qu'au commencement des conquêtes qui nous sont promises. Même quand nous aurons forcé les astres, forcé les molécules invisibles de venir danser à notre appel sur le petit rectangle de lumière dans une salle immense, plongée dans l'obscurité, suit passionnément la silencieuse animation rythmique, nous ne serons pas rassasiés. Il faudra faire surgir à la clarté du déroulement intérieur de notre univers spirituel, une sorte de vie panthée dont tous les passages secrets réuniront notre substance à tous ces passages visibles que le cinéma arrache sans cesse à l'inertie apparente du monde. C'est la condition des nouvelles extases dont la mort de tous les dieux avait paru interdire jusqu'à l'espérance. Le cinéma, si nous *voulons* le comprendre, doit ranimer et porter à son comble un sentiment religieux dont la flamme mourante réclame son aliment. L'infinie diversité du monde offre pour la première fois à l'homme le moyen *matériel* de démontrer son unité. Un prétexte de communion universelle, dont l'approfondissement n'exige de nous qu'un peu de bonne volonté s'offre tous, avec une complaisance infatigable. Qu'on ne nie pas surtout. Qu'on n'invoque pas « l'âme », toujours « l'âme », pour l'opposer à « la matière ». L'âme n'a jamais scellé sa voûte colossale qu'au croisement des nervures qui élancent, d'un seul jet, des profondeur de la terre. C'est dans le pain et dans le vin que vivent la chair et le sang de l'esprit.

*Introduction à la mystique du cinéma,*
essai d'Élie Faure (1873-1937), est paru dans
*Ombres solides (Essais d'esthétique concrète),*
aux éditions Edgar Malfère,
à Paris, en 1934.

ISBN : 978-2-89668-871-5
© Vertiges éditeur, 2019
– 0872 –

Dépôt légal – BAnQ et BAC : premier trimestre 2021

**Lecturiels**
www.lecturiels.org