Élie Faure

Vocation du cinéma

Vertiges
JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

Appareil de projection (détail). Photo : Radio France / Juliette Mylle.

Élie Faure (1873-1937).

VOCATION DU CINÉMA

I

QU'IL S'AGISSE d'un bon ou d'un mauvais film, d'une production romancée, scientifique ou documentaire, un observateur averti ne peut se défendre d'y découvrir les éléments caractéristiques d'un art absolument original. Et cela, prenons-y bien garde, à l'heure où des cultures fort variées ou successives semblent avoir presque épuisé les formes d'expression qui nous les ont communiquées. Par une rencontre nécessaire, qu'on pourrait qualifier de coïncidence si la civilisation mécanique dont le cinématographe est issu n'avait précipité en même temps les idées et les mœurs au-devant les unes des autres, l'image en mouvement nous a été révélée à l'instant précis où les formes d'art les plus étrangères à nos habitudes – l'architecture et la sculpture cambodgienne ou javanaise, ou mexicaine, surtout la sculpture africaine et polynésienne – venaient bouleverser nos notions esthétiques les plus arrêtées, et par suite éveiller le doute dans nos âmes et l'angoisse dans nos cœurs. À l'instant aussi où, en vertu des mêmes causes, un immense travail de destruction et de reconstruction s'accomplissait dans les esprits modelés par l'économique et substituait chez la plupart des peuples dits « civilisés » et dans tous les domaines de la pensée et de l'activité, la notion des forces et des besoins collectifs en instance à celle des aptitudes et des fins individuelles en régression. Par suite, l'impératif renouvelé, sinon nouveau, d'imaginer des formes d'expression qui répondissent à ces besoins et à ces forces. Le cinéma, issu de la culture scientifique et de l'évolution technique, s'est naturellement offert à nous pour assumer cette tâche, comme la danse et la musique s'étaient offertes aux peuples primitifs pour exprimer la culture mythique, comme l'architecture s'était offerte aux grandes synthèses religieuses – brahmanisme, bouddhisme, christianisme, islamisme – pour exprimer la culture sociale dont elles manifestaient la sublimation.

Le cinéma présente effectivement tous les caractères sociaux que l'architecture chrétienne du Moyen-Âge – pour prendre l'exemple le plus récent et le plus proche d'un effort d'expression que je qualifierai de symphonique – a proposés à l'unanimité des multitudes. Il est anonyme comme elle. Comme elle, il s'adresse à tous les spectateurs possibles de tout âge, de tout sexe et de tout pays par l'universalité de son langage, la quantité innombrable de lieux où le même film est ou peut être projeté. Il est contraint comme elle, pour construire ses édifices, de faire appel à des ressources financières et organiques qui dépassent, et même submergent la capacité de l'individu. Il ne peut s'adresser, comme elle, qu'à des sentiments assez généraux et assez simples pour atteindre immédiatement l'unanimité des esprits. Les moyens de réalisation de l'un sont analogues à ceux de l'autre : je veux dire par là que presque tous les corps de métier collaborent, ou peuvent collaborer à l'un et à l'autre, d'un côté le tailleur de pierre et le maçon, le manœuvre et le vitrier, le plombier et le forgeron, l'imagier et le maître d'œuvre, de l'autre le costumier et le décorateur, l'électricien et le photographe, le figurant et le machiniste, le metteur en scène et l'acteur. La standardisation de la pellicule reconnaîtrait aisément sa valeur correspondante dans l'arc-boutant ou la croisée d'ogive, dont le principe est resté durant deux siècles le même dans toute la chrétienté. Il n'est pas jusqu'à la substitution de la commune et des corporations au système féodal qui ne puisse trouver, dans la croissance du syndicalisme et la collectivisation progressive des moyens d'échange et de production succédant au capitalisme oligarchique, un singulier parallélisme de développement par rapport au milieu social. Un beau film, enfin, par le caractère musical de son rythme et par la communion spectaculaire qu'il exige, peut être comparé à la cérémonie de la messe comme il peut être rapproché, par l'universalité des sensations qu'il éveille et des sentiments qu'il remue, au « mystère » qui emplissait la cathédrale d'une cohue d'auditeurs venus de tous les coins de la ville et de la contrée. Le cinéma est aujourd'hui le plus « catholique » des moyens d'expression que l'évolution des idées et des techniques ait mis à la disposition de l'homme, si l'on veut bien restituer à ce mot son sens humain originel.

Maintenant, le caractère technique de tous les procédés que le cinéma met en œuvre pour atteindre le spectateur, nous autorise-t-il à lui reconnaître cette qualité artistique qu'il doit revêtir, si réellement il prétend exprimer les aspirations sentimentales et les effusions lyriques des multitudes ? Certainement. Un très grand nombre de sciences empiriques, mais cependant fort rigoureuses, conditionnaient l'édification de la cathédrale et du temple égyptien ou grec, comme une quantité de sciences exactes et de techniques précises constituent les assises mêmes et les moyens du cinéma. Et j'avoue ne pas très bien comprendre pour quelles raisons transcendantes, ni d'ailleurs pratiques, cette subordination des sentiments affectifs et des nuances psychologiques les plus complexes aux révélations comme aux exigences de la machine à enregistrer les images, opposerait un obstacle infranchissable à l'émotion du ſpectateur, quand l’équerre, le compas et le fil à plomb ont laissé le citoyen d’Athènes libre d’admirer les jeux du nombre et de la lumière dans l’eſpace du rectangle parfait où s’inscrivait le Parthénon, ou conduit le regard du chrétien à suivre les nervures de pierres qui animaient de leur cadence musicale les hautes ombres du transept de Notre-Dame-de-Soissons. La correſpondance des rythmes qui règlent les fonctions végétatives de la vie avec les lois mathématiques de l’univers ſtellaire et moléculaire n’eſt-elle pas la plus indéfectible garantie de la valeur eſthétique et morale de nos plus hautes communions ? Et connaissez-vous, d’autre part, en exceptant la voix humaine et la danse, un moyen direct de communication entre l’artiſte et celui qu’il prétend impressionner ? N’y a-t-il pas toujours quelque chose, je veux dire un outil conſtruit par l’induſtrie humaine, entre l’objet représenté et sa représentation : le ciseau, le compas pour le sculpteur ; la toile, le pinceau, les tubes de couleur pour le peintre la plume, l’encre, le papier pour l’écrivain ? La musique, dont la texture harmonique répond à des sensations qui se peuvent tranſporter sur un clavier de rapports mathématiques, ne se transmet jamais à l’auditeur que par quelque « machine » qui reproduit très précisément ces rapports, et parfois par un ensemble très varié et très nombreux d’inſtruments à qui les mêmes symboles figurés dictent avec intransigeance la complexité inouïe de la composition orcheſtrale. L’appareil de prises de vue n’eſt aussi qu’un intermédiaire entre le ſpectacle varié à l’infini et prodigieusement complexe qui défile devant lui, et l’opérateur qui se trouve derrière lui. L’eſprit – on a la candeur de l’oublier – l’eſprit qui a conſtruit cet appareil et tous ses auxiliaires, les sources artificielles d’éclairage en particulier, est contraint d’intervenir sans cesse pour éliminer, grouper, proportionner, subordonner les uns aux autres tous les éléments du poème. « L’un la place mieux », disait Pascal de la balle du jeu de paume.

HILLS
ART STORE
HILLS
ART STO

Quand Laurel & Hardy prennent le volant,
c’est en Ford T forcément.

II

LE CINÉMA enregistre mécaniquement les images, c’est entendu. Mais qui donc, sinon l’homme, choisit ces images pour les ordonner ? Si le cinéma nous révèle, grâce à sa faculté de reproduire des passages lumineux ou formels trop subtils pour être saisis directement par l’œil humain, tout un monde d’harmonies encore ignorées et souvent même insoupçonnées de cet œil, qui ne voit que ces harmonies peuvent être, pour le cerveau dont il est l'intermédiaire, le point de départ de la découverte de relations inconnues entre les objets, par suite une source inépuisable d'images et d'idées nouvelles pour l'imagination et le lyrisme aux aguets. L'immense apport du cinéma est de nous avoir démontré, par des moyens exclusivement techniques, le caractère « scientifique », ou si vous le voulez rigoureusement objectif, des correspondances de couleurs et des analogies de formes saisies dans l'univers par de rares artistes – je songe surtout à Vélasquez, à Vermeer de Delft, à Dumesnil de La Tour, à Goya, à Manet même – dont certains films – voyez *le Signe de Zorro, les Nuits de Chicago,* quelques autres – nous rappellent leur vision, si personnelle que les spectateurs capables de l'assimiler sont à peine supérieurs en nombre à ceux qui nous la communiquent. Les sculptures hindoues ou khmères, les peintures du Tintoret, de Rubens, de Delacroix, par exemple, n'ont-elles pas paru pressentir, par les espaces nouveaux qu'elles nous révèlent, les angles de vue hardis qu'elles ont ouverts sur le monde, leur maniement dramatique des saillies et des creux, des clartés et des ombres, des surfaces tournant, apparaissant, disparaissant, l'art d'enregistrer sur la pellicule des volumes en mouvement ? Les Égyptiens, par leurs modulations de la lumière qui dénoncent la subtilité ondulante des passages par qui les plans amènent et pénètrent les profils, ne sont-ils pas les précurseurs de cette continuité dans la vision lumineuse et moléculaire du monde que le cinéma réalise, à tout le moins pour qui sait voir ? Au fond, les grands créateurs de formes du passé ont joué, dans l'ordre esthétique, le rôle que les philosophes grecs et les prophètes d'Israël ont joué là dans l'ordre intellectuel et ici dans l'ordre moral. Ils étaient des visionnaires. Ils lisaient couramment, dans un livre invisible pour les autres, une réalité que le cinéma déroule devant nous avec la candeur de l'enfance et la précision du calcul. Le miracle du cinéma, c'est que le progrès des révélations qu'il nous offre suit le processus automatique de son développement. Ses découvertes nous éduquent. Nous travaillons sous leur dictée. Le « ralenti », par exemple, a fait émerger des ténèbres de l'invisible un univers insoupçonné. Nous avons appris, par lui seul, les précautions méticuleuses que prend la balle du revolver pour perforer une cuirasse d'acier ou un gros arbre. Nous savons, par lui seul, que la course du chien est une reptation patiente. La boxe, le patinage ou le vol des oiseaux sont une nage ou une danse dont la nage ou la danse n'ont jamais dépassé la grâce, et c'est lui qui nous le démontre. Le poème des équilibres dynamiques du sport, du combat, de la faim n'ont plus, depuis le ralenti, de secret pour nous. Chacune des révélations de l'admirable mécanique est, pour le progrès dialectique de l'analyse visuelle et par suite métaphysique, une étape d'une sûreté sans égale et sans précédent.

Ce miracle, d'ailleurs, a déjà déterminé une série de conséquences dont notre conception humaine de l'univers subit la pression continue. L'enregistrement mécanique des images et leur projection sur l'écran n'ont pas seulement assuré pour jamais l'accord et l'engendrement réciproques des moyens scientifiques les plus rigoureux et des joies esthétiques les plus élevées. Ils ont pratiquement fondu dans la même expression sensible la simultanéité des impressions que nous inflige notre regard sur l'étendue, et la succession des sentiments qu'elle inscrit dans notre pensée. N'est-ce point une atteinte grave au cartésianisme intégral ? J'ai écrit ailleurs, voici pas mal d’années, que « le cinéma 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 », et qu’« en fait, c’est une musique qui nous atteint par l’intermédiaire de l’œil ». Il semble que ce soit dans ce phénomène inouï que réside le secret d’une puissance expressive dont l’unité constitue, pour notre vie spirituelle, la conquête la plus décisive qu’elle ait jamais accomplie. Et peut-être bien est-ce là l’apport philosophique le plus inattendu que le génie fantasque et profond de Charlie Chaplin nous ait apporté. Nous disposons désormais de la faculté sans limites d’absorber la vie universelle entière jusque dans ses manifestations les moins accessibles à l’œil humain, de projeter une lumière éblouissante sur le drame infiniment complexe des clartés et des ombres, des transitions colorées et formelles, des mouvements ondulatoires imperceptibles qui assurent la continuité du geste animal ou végétal, des rythmes infinitésimaux qui solidarisent étroitement au grand rythme cosmique les vibrations moléculaires pour précipiter ce drame même, à l’état vivant et agissant, dans notre vie intérieure où il déterminera nos attitudes psychologiques et bientôt jusqu’à nos réflexes. Les possibilités du langage cinégraphique nous apparaissent ainsi pratiquement illimitées. Vous pouvez faire, avec le verbe, de la poésie, du roman, du théâtre, de l’histoire, de la science, du journalisme, et même de la grammaire. Vous pouvez faire, avec le cinéma, de la poésie, du roman, du théâtre, de l’histoire, de la science, du journalisme et même de la grammaire – je veux dire de la technique. Mais le verbe, dans ses moyens, est forcément analytique. Il est forcément symbolique dans ses expressions. Un domaine immense lui reste interdit, celui de l'objet plastiquement inscrit dans la matière et les langages qui l'expriment – danse, sculpture, peinture, mimique, sport, spectacle quotidien de la rue qu'il ne peut guère qu'évoquer – alors que le cinéma les peut incorporer automatiquement dans la réalité visuelle et mobile de son action, cependant que son développement dans les instants successifs de la prise de vue l'apparente à la composition musicale dont tant de beaux films, même silencieux, parviennent à suggérer une sorte d'équivalence. Sans compter qu'il n'est pas au monde un langage, sinon précisément le verbe, auquel la musique elle-même puisse être plus étroitement associée, au point d'amener ses cadences à se confondre avec l'enchaînement rythmé du contrepoint. L'universalisme dans lequel pénètre, à une vitesse chaque jour accrue, l'humanité unanime, tient d'ores et déjà son instrument d'échange et de généralisation.

Je m'excuse d'insister ainsi, tout en mettant ces moyens infiniment complexes en évidence, sur le caractère avant tout visuel du cinéma. On pourrait crier au pléonasme. Mais c'est que le grand public, et beaucoup de cinéastes, bien que le fait puisse sembler paradoxal, ne se le sont jamais dit à eux-mêmes. Il leur paraît suffisant, dès qu'on les pousse à envisager le problème sous cet angle-là, de distinguer un éléphant d'un parapluie. Or, toute la question des destinées lointaines du cinéma est liée justement à la solution de ce problème. J'irai plus loin : elle est tout le problème. Je veux dire qu'on n'y peut avancer d'un pas si on ne le ramène, dès son départ, à l'éducation des facultés visuelles que les grands peintres ou sculpteurs ont dispensée à quelques-uns et que le cinéma seul est capable, par sa fonction spectaculaire universelle et son pouvoir illimité d'insinuation, de dispenser à tous. Si le cinéma perd de vue qu'il est, avant tout, l'instrument destiné à produire des harmonies visuelles en mouvement, il dévie immédiatement de sa ligne pour aboutir à l'impasse où ses progrès successifs l'ont à maintes reprises fourvoyé, et parfois bloqué.

III

AU COURS des années qui ont suivi la guerre, le cinéma avait très heureusement travaillé à se débarrasser de la hantise du théâtre, pour se rapprocher progressivement – et peut-être à l'insu de la plupart des cinéastes – d'une interprétation visuelle et rythmique du monde à laquelle les révélations du ralenti, les éclairages de plus en plus appropriés, quelques trouvailles techniques comme la surimpression, et aussi l'éducation graduelle d'une mimique devenant de plus en plus sobre, apportaient des contributions chaque jour plus solidaires. « Le parlant », et surtout « le doublé » ont remis tout en question, et les qualités visuelles du film ont reculé dans la mesure exacte où ses qualités sonores se perfectionnaient. Je viens de dire que le pouvoir du cinéma me paraissait assez grand pour absorber l'expression dramatique, et comme il existe déjà quelques exemples de réussite remarquable dans ce sens, on pourrait aisément me mettre en contradiction avec moi-même. Mais c'est que le film, à mon sens, n'est susceptible d'acquérir une vertu théâtrale complète qu'à condition précisément de perfectionner toutes les autres formes d’expression – lyrique, plastique, musicale, scientifique, documentaire – qu’on le sait capable de prendre, pour conduire à leur plus haute puissance les qualités techniques, visuelles, rythmiques sans lesquelles le théâtre cinégraphique serait voué à une décadence rapide avant même d’avoir atteint le degré de développement qu’on est en droit d’en attendre. C’est, d’autre part, que, sous prétexte qu’il peut prêter à la forme théâtrale un accent beaucoup plus fort que le théâtre lui-même, il serait absurde de sacrifier tous ses autres moyens à ce seul aspect de son pouvoir. Si le théâtre absorbe le film, le cinéma, au moins provisoirement, est perdu. Il convient que le film absorbe le théâtre comme le théâtre lui-même a absorbé jadis la musique, le décor, le costume, la figuration, la mimique, tout en leur laissant le loisir éventuel de se développer extérieurement à lui.

Il n’est pas douteux que la sonorisation constitue une conquête capitale de l’expression cinématographique, et que ses perspectives sont presque aussi inépuisables que celles de la vision. Les voix de l’univers – bruits de la mer, du torrent, de l’averse, passages du vent dans les branches et les épis, chant des oiseaux, bruissement des insectes, rumeur des foules, cri des roues, halètement des machines, murmures ininterrompus du silence – les voix de l’univers enveloppent, épousent, équilibrent, identifient, accroissent les impressions éprouvées à la vue des vagues déferlantes, des pluies qui font fumer la terre, de l’agitation des blés, des maïs, des feuilles, des vols nuptiaux ou de la récolte du miel, des ruées de manifestants ou des défilés militaires, des cadences et des lueurs par qui les rouages d’acier scandent les activités modernes du travail, des milliards de vies microscopiques impossibles à déceler, impressions qui font partie, en quelque sorte, de la forme du monde aux mille éléments associés. Il suffit de voir aujourd'hui, pour s'en rendre compte, un documentaire muet. Tel est le pouvoir de l'habitude, qu'il nous semble presque aussi mort qu'une photographie projetée sur l'écran nous paraissait morte après l'apparition du cinéma. On pourrait, à ce propos, retourner le mot de Carlyle (ou de Whitman) : « Si l'univers n'est pas complet, l'homme ne sera pas complet. » L'immense complexité du monde doit atteindre et pénétrer l'homme dans son intégralité. Mais c'est pour cela, justement, qu'il ne convient pas que la voix humaine, qui n'en est qu'un élément – le plus émouvant de tous peut-être, si le silence de l'esprit replié sur lui-même ne pouvait lui disputer l'empire – il ne convient pas que la voix humaine absorbe l'univers entier, sauf à quelques instants analytiques ou pathétiques que le déroulement intérieur du drame spirituel doit suffire à déterminer. C'est, à rebours, la même erreur que celle du théâtre wagnérien, qui prétend étayer la musique, suffisamment expressive par elle-même cependant, sur un décor qui lui reste extérieur. La parole se suffit, certes. Mais l'univers dont la parole n'est qu'un fragment se suffit tout aussi bien qu'elle.

Et, si leur action s'associe, il ne faut pas que ce soit au détriment de l'un des associés. J'entends par là que, sauf dans la forme résolument théâtrale de l'expression cinégraphique, il ne faut pas que le déroulement épisodique du film s'organise autour du dialogue, mais bien autour de l'image.

C'EST SI VRAI qu'il est déjà possible, après quelques années d'expérience, de constater le recul que le « parlant » a infligé à la beauté et à la pureté des images. Recul temporaire, je le veux bien et je le crois, mais à condition que le public et ses misérables éducateurs renoncent à un cinéma devenu l'auxiliaire du mot pour revenir à un cinéma dont le mot soit l'auxiliaire. Le mot sollicite à tel point l'oreille, même quand il est inutile ou stupide et suscite la révolte de l'intelligence, que l'attention ne se fixe plus sur l'image, mais sur le mot. On écoute, on ne regarde plus. L'image recule au second plan. Elle n'est plus qu'une illustration du dialogue, et l'œil le mieux éduqué lui-même perd très rapidement l'habitude de jouir de la beauté de l'image, moins certes pour goûter la beauté du mot que pour ne pas laisser échapper un maillon dans l'enchaînement de l'intrigue. Ce n'est pas seulement le mot qui chasse l'image, c'est l'intrigue*. J'ai fait vingt fois l'expérience de me boucher les oreilles pour constater que le mot et l'intrigue jettent un double voile entre l'image et l'esprit. Il est très facile de s'en rendre compte quand on voit successivement un film dans sa version originale et le même film « doublé » (j'allais écrire « en doublé »). *Halleluia*, par exemple, m'avait produit, dans son anglais que j'entends mal et avais renoncé à suivre, une impression visuelle très puissante. Doublé en français, cette impression a disparu, parce que j'écoutais au lieu de regarder. Et vous savez du reste que ce n'est pas là le seul inconvénient du « doublé », cette négation monstrueuse de l'unité esthétique où la voix ne s'accorde ni avec l'expression, ni avec le geste, ni avec la forme humaine en action, ni même avec la forme universelle, et paraît extérieure aux événements qui se déroulent sur l'écran. Car l'univers est un, et l'homme est un. Et si vous coupez l'homme en deux, face à l'univers resté un, l'ensemble du drame cosmique dont l'homme n'est qu'un acteur, perd instantanément, pour un esprit quelque peu clairvoyant et un coeur quelque peu noble, toute sa puissance d'émotion. J'ajoute que le « parlant », surtout doublé, fait perdre au cinéma le caractère d'universalité humaine qui lui a assuré, dès l'origine, sa puissance psychologique et son importance sociale. Le cinéma doit rester le langage de la vie universelle et de l'homme universel atteignant l'esprit humain par des procédés unanimement communicables. Même, comme il est plus encore et mieux qu'auparavant le langage de la vie universelle depuis que la parole a pu lui être intégrée, il serait monstrueux qu'elle lui donnât le coup de grâce après lui avoir fourni son dernier moyen d'action.

* Je ne parle que pour mémoire de ces documentaires muets (chasses, voyages, etc.), parfois fort beaux, dont les commentaires presque toujours inutiles, souvent imbéciles, parfois odieux et uniquement destinés à sacrifier à la mode du « parlant », n'ont pour effet que de provoquer l'exaspération de ceux des spectateurs qui ont la prétention d'être venus voir et goûter de belles images.

J'ai assisté, il y a peu de temps, à la projection de vieux films muets, et par surcroît dépourvus de légendes explicatives. Bien qu'ordinaires, du point de vue photographique, ils m'ont impressionné par le relief que prennent soudain les images réduites à tirer d'elles-mêmes leur explication. Sans faire intervenir une mimique exagérée, les cinéastes et les acteurs sont contraints, pour se faire entendre, de déployer une ingéniosité constante, une intelligence passionnée, des combinaisons d'attitude, et par suite d’exiger de leur spectateur qu’il s’élève à la dignité de l’attention qu’ils sollicitent. Un échange continu, qu’a supprimé la légende et plus encore la parole, s’effectue entre la qualité visuelle du film et son interprétation psychologique. C’est le souvenir des gestes et des expressions qui nous poursuit, et non plus celui de l’intrigue, et c’est la signification morale du drame qui nous hante, et non son affabulation. La façon de fermer une porte ou de poser une soupière sur la table prend un accent autrement significatif quand la parole n’est pas là pour expliquer le sens du geste. Bien qu’averti depuis longtemps, j’ai été surpris de garder de ces films une impression fort différente de celle que vous inflige le parlant, ou même l’image à légendes explicatives. C’est un monde nouveau qui pénètre en vous, celui qui sollicitait l’homme avant le verbe et qui a créé le verbe par un miracle d’intuition et d’énergie, celui qui contraint le regard à percer les apparences pour chercher derrière elles un sens que le mot, en flattant notre paresse, nous dispense arbitrairement, et souvent même abstraitement, sans exiger de nous le moindre effort. J’ai saisi là sur le fait, avec une facilité singulière, de quelle puissance expressive s’ampute le cinéaste qui emploie le mot soit constamment, soit indûment. La libre disposition du silence et du son permet seule au cinéaste de puiser à sa guise en d’innombrables formes d’expression. L’un de ces films, La Nuit de la Saint-Sylvestre, se déroule sur trois théâtres simultanés ou alternants : la rue, un cabaret, une petite chambre où sévit un triple drame intérieur. Sans doute, les scènes de la rue et du cabaret perdent beaucoup à ne pas retentir des bruits qui les caractérisent : là, rumeur des foules, des voitures, appels, piétinements, ici bruits des chants et des verres, des disputes, des fanfares, des rires et des clameurs. Si ce film était à refaire, par quelle aberration parviendrait-on à se priver des contrastes dramatiques qu'offre à l'insouciance ou à la joie de ces scènes la tragédie muette qui, à quelques mètres de là et à l'insu de tous ceux qui sont là, se déchaîne au fond de trois cœurs ?

Prenez garde d'ailleurs que le cinéaste, l'acteur, et avant tout le « producteur », sont les premières victimes des interprétations erronées de l'art cinématographique. Victimes spirituelles à tout le moins, car ils sont bien, rares ceux d'entre eux qui s'aperçoivent qu'ils conduisent le cinéma à sa perte, plus rares encore ceux qui sont dignes d'en souffrir. La beauté des images, même quand, pour les mieux voir, on se bouche les oreilles, semble diminuer de film en film. Contraints de fixer son attention presque exclusive sur la synchronisation du son et de l'image et de guider l'image dans le labyrinthe du dialogue, les cinéastes se préoccupent de moins en moins de sa qualité intrinsèque qu'ils abandonnent au mécanisme seul, sans s'aviser qu'il faut aider le hasard de ses découvertes en choisissant soigneusement le motif et le décor, en augmentant ou diminuant selon le cas l'intensité des éclairages, en variant les angles de vue suivant les exigences des mouvements et des mimiques, en ralentissant ou en précipitant le rythme, en faisant appel à la surimpression, au ralenti ou à l'accéléré pour éveiller l'imagination dramatique ou lyrique du spectateur. Précisément, la surimpression et le ralenti qui jouaient un rôle capital dans le développement de notre éducation rythmique et visuelle, ont presque disparu du cinéma sauf, pour le second, du cinéma documentaire qui d'ailleurs ne fait appel à lui que comme moyen pittoresque et ne semble plus comprendre la valeur esthétique des images qui nous apportent la démonstration objective de la continuité harmonique des formes et des mouvements.

Certes, je ne crois pas que nous devions nous inquiéter outre mesure de ce recul momentané et partiel des vertus éducatives de cette admirable

La Vocation d'André Carell, un film muet scénarisé et dirigé
par Jean Choux, avec Michel Simon
(tourné en Suisse, vers 1925).

machine. Bien que le film sentimental ou romanesque en ait trop écarté un public dont la puérilité se fait de moins en moins récalcitrante, les films scientifiques subsistent, avec l'éclairage puissant et le grossissement énorme qui nous révèlent la splendeur de la vie naguère secrète des insectes, des crustacés, des mollusques, des fleurs, des graines, les robes de velours ou de satin, l'éclat dense et profond des carapaces, les joyaux scintillants des ventouses et des suçoirs, la vibration des pistils, des antennes à la recherche de leur proie, les lianes serpentantes des tentacules, les gouttes de diamant et d’opale des bulles d’air éparpillées, les mouvements harmonieux des drames de l’amour et de la faim. Ou bien ces reportages de grandes chasses africaines ou indonésiennes qui prennent sur le fait la réalité tragique des visions d’un Barye, par exemple, comme certains autres nous démontraient la subtilité visuelle d’un Vermeer ou d’un Vélasquez. Arabesque musculaire de la danse du python, lueurs furtives des écailles qui nous en font voir l’énergie, froncement des robes lustrées de la panthère ou du tigre, éclairs acérés des dents et des griffes, splendeur des crânes ou des mâchoires modelés par la fusion, sur l’onde osseuse des surfaces, des forces intérieures de l’instinct et des caresses extérieures de la lumière du jour. D’autre part, nous savons qu’en matière spirituelle, toute conquête nouvelle est provisoirement payée d’un recul plus ou moins durable des conquêtes réalisées. Et que le cinéma devait d’autant moins échapper à cette loi universelle qu’il est plus riche en ressources et plus surprenant en révélations incessantes que nous sommes toujours tentés d’épuiser complètement en négligeant les révélations antérieures dont la surprise émerveillée où nous jette tout nouveau miracle nous détache, avant même que nous les ayons poursuivies jusqu’au bout de leurs conséquences. Au reste, chaque fois qu’il est question de la « machine » dont le développement inouï nous a pris de court, une protestation générale s’élève contre les efforts nouveaux qu’elle exige de notre paresse d’esprit. Elle est cependant œuvre humaine. Son actuelle complexité ne saurait constituer un obstacle à la croissance de l’esprit. On peut même la regarder comme le plus réconfortant exemple de l’intervention de l’esprit dans la tâche d’organiser le monde qui fut, dès son origine, la tâche même de l’humanité. Les prétendus crimes de la machine, c'est toujours cette « rançon du progrès » que nous ne voulons pas admettre parce que nous nous obstinons à envisager « le progrès » sous son angle moral, non sous son angle spirituel qui nous le montrerait comme un complexe de forces souvent antagonistes cheminant à la manière d'une fugue et non d'un développement linéaire continu.

V

NOUS VOICI donc contraint de dénoncer, dans l'évolution de cette conquête hier inespérée de notre esprit, et alors même qu'elle développe chaque jour des conséquences heureuses, les faux pas qu'elle accomplit hors de sa ligne générale, faux pas d'autant plus surprenants que chacun d'eux nous fait trébucher au seuil d'une avance nouvelle. Mais un instrument tel que le cinéma ne peut pas dégénérer. Comme la mathématique même, il puise dans sa propre substance ses enchaînements dynamiques. Il reste l'un de ces départs grandioses qui enseignent à l'homme l'orgueil de sa destinée dramatique. Son universalité même, qui met à sa disposition, pour la première fois dans l'Histoire, l'activité et le génie de tous les peuples et de tous les groupes humains dans une même direction, assure à son développement un devenir inépuisable. Quelques-uns des progrès qu'il a réalisés de nos jours mêmes et qui sont à peu près contemporains de la sonorisation – le dessin animé, le film en couleur – offrent des dangers redoutables. Mais ces dangers seront eux- mêmes surmontés, et par leur propre pouvoir. Certes, l'inexistence de l'éducation visuelle du public risque de nous infliger, dans ces deux cas, de pitoyables images. Mais nous échapperons à leur emprise par la formation d’une élite d’artistes et de techniciens. Comme aux grandes époques de la peinture et de l’architecture, ce sont eux et rien qu’eux qui doivent imposer progressivement leur propre vision, leur propre sens du rythme, du mouvement, de la couleur, à des groupements de spectateurs de plus en plus élargis – surtout si les circonstances sociales favorisent la constitution et la puissance de ces groupements.

Le dessin animé n’a-t-il pas ébauché d’incomparables promesses ? Certaines réalisations américaines nous ont déjà proposé les perspectives les plus riches que le génie poétique de l’homme, toujours avide d’une atmosphère assez fraîche pour régénérer ses poumons et assez dense pour soutenir son vol, ait peut-être entrevues depuis l’essor lyrique qui couvrit les cryptes italiennes de fresques ardentes, inonda de féeries crépusculaires et de symphonies florales la nef des églises françaises dont les verrières versaient sur la foule les transfigurations du jour, jeta sur les tréteaux anglais les colloques passionnés des assassins, des rois, des vierges, des voix de la tempête et des ruissellements stellaires, et étendit sur les foules allemandes la voûte de la cathédrale sonore dont les piliers plongeaient dans les échoppes où les savetiers, les horlogers, les brasseurs, les forgerons organisaient le grand chœur populaire dans l’innocence de l’instinct. Il est fort émouvant de constater à ce propos que c’est l’Amérique, si dédaignée des « intellectuels », si « matérialiste », si serve de « l’économique » qui, dans le désordre sublime du monde moderne, au cours de cet immense enfantement qui ressemble bien plus à la formation chimique de quelque corps inconnu dans un creuset bouillonnant qu’à un élan religieux ou moral vers l'idéalisme, apporte cette imagination fantasque, cette verve rythmique, cette flamme de poésie ivre de liberté, de joie, de malice, d'invention sans cesse en éveil. Avez-vous vu participer les petites herbes folles, les boutons d'or, les fleurettes des champs, la mousse des écorces aux travaux menus des insectes, aux amours des oiseaux, sonner les cloches des corolles quand le rossignol se marie, scander la marche mécanique des jouets avec le coin-coin des canards, accompagner les processions de fourmis ou de chenilles avec le chant cristallin des crapauds, donner des douches de rosée aux hannetons nouveau-nés avec les étamines de la fleur du cerisier ? Devant l'énorme éveil poétique de ces multitudes foisonnantes, hier invisibles et inertes pour la plupart d'entre nous, en tout cas réduites à emprunter, pour nous atteindre, le langage verbal trop symbolique et trop inaccessible aux foules, à quoi bon insister sur les erreurs de forme, sur les inharmonies parfois choquantes de couleur qu'emportent tant bien que mal vers des perspectives inouïes l'élargissement et l'enrichissement chaque jour plus complexes de ce langage nouveau ? Grâce à cet humble fil conducteur, nous pouvons prévoir d'ores et déjà l'apparition de génies de la race des Michel-Ange, des Tintoret, des Rubens, des Goya, des Delacroix, qui précipiteront leur drame intérieur au-devant des drames de l'espace, dans le mouvement torrentiel des formes et des mouvements en action, par des expressions symphoniques capables d'enfoncer dans un devenir sans cesse fuyant la plastique, la musique et le verbe réunis.

Mais là encore, un effort décisif est à faire pour réannexer au territoire harmonique visuel le domaine que lui a coûté l'offensive du cinéma en couleur. Il ne suffit pas d'avoir intégré cette grande découverte à l'expression totale de la vie que le cinéma promet d'être pour s'imaginer qu'il n'y a rien à faire en ce sens-là. Bien au contraire, cette conquête exige des efforts nouveaux pour la maintenir. « La nature » est loin d'être harmonieuse par elle-même, et l'existence de la peinture, qui est un art d'élimination et de choix, suffirait à le démontrer. Le « blanc et noir » et ses harmonies spontanées et profondes d'argent et de velours circulant, apparaissant, disparaissant avec les volumes en action nous avait gâtés, parce qu'il est l'interprète de la « valeur » et non pas de la couleur. Mais l'enregistrement mécanique des couleurs expose à de graves mécomptes, surtout quand il s'agit d'« extérieurs » dont la volonté du mieux doué des cinéastes ne possède pas le pouvoir d'ordonner la disposition. La symphonie visuelle totale exigera de lui qu'il organise des harmonies préméditées d'une complexité accrue par les mouvements conjugués des formes où les contrastes, les reflets, les oppositions joueront sans arrêt dans les clairs-obscurs, les demi-teintes et les éclairages violents et modifieront sans cesse leurs rapports. Un large et unanime effort est à faire, et il faut déjà s'attendre, ainsi d'ailleurs que le dessin animé ou même le plus simple des films nous le fait déjà prévoir, à ce que le cinéaste de l'avenir ait un rôle bien plus rapproché de celui du chef d'orchestre que de celui du peintre proprement dit. À la moindre composition d'un Disney ou de ses émules travaillent de nombreuses équipes de dessinateurs dont les grandes orchestrations de l'avenir se verront contraintes d'accroître les effectifs. Des légions de décorateurs, de danseurs, de costumiers, de figurants, de techniciens de toute espèce viendront certainement s'y agréger. Ces conditions restituent une fois de plus au domaine des collectivités régénérées le cinéma qui demeure encore la proie des combinaisons financières et spectaculaires diverses, et mettent en pleine clarté les contradictions nécessaires qu'il accuse avec l'individualisme obstiné où notre époque, malgré ses directions irrésistibles, resté fâcheusement enlisée.

VI

C'EST DONC un terrain social renouvelé de fond en comble qu'attend le cinéma pour accomplir son destin. Certes, il n'a pas encore réalisé les promesses que l'architecture, en d'autres temps, a tenues vis-à-vis des foules croyantes. Mais c'est que ses assises sociales et les élans mystiques qui ne peuvent jaillir que d'elles sont encore en formation, et qu'il a fallu plusieurs siècles à l'architecture pour réaliser son accord avec les sentiments en genèse dont elle a été, en fin de compte, l'expression. Je ne sais pas de préjugé esthétique pire que celui qui consiste à croire qu'une fois l'instrument trouvé, le chef-d'œuvre doit nécessairement et tout de suite s'ensuivre. La préparation lente et complexe du milieu historique est au moins aussi nécessaire. Il est étrange de voir tant d'esprits chagrins reprocher au cinéma, qui a quarante ans d'existence, de ne pas avoir encore réalisé le chef-d'œuvre définitif, alors qu'il accomplit au-dedans de lui-même un travail complexe et difficile pour développer ses moyens, et ces mêmes esprits chagrins trouver tout naturel que le peuple chrétien ait attendu mille ans pour accomplir la mission poétique que le christianisme promettait. Si le capital, qui est plus nécessaire encore au cinéma qu'à n'importe quel art, étant donné la complexité gigantesque de son organisation, restait entre les mains d'hommes d'affaires ou de groupes d'hommes d'affaires qui n'ont pas d'autre but, en s'emparant de lui, que la poursuite de leurs intérêts personnels, si le capital ne devenait pas intégralement social, le cinéma rejoindrait, dans un avenir prochain, les formes les plus dégénérées de l'imagerie périodique, de l'anecdote sentimentale et du roman dit « populaire ». Il disparaîtrait tout à fait en tant qu'expression artistique. La faiblesse du cinéma est fonction de sa grandeur. Le fait qu'il est et ne peut être qu'un art collectif, qu'il vit et se développe et ne peut vivre et se développer qu'en faisant incessamment appel à l'unanimité des foules, exige de tous ceux qui participent à son organisation, un effort continu d'assimilation à ses progrès et une complicité constante dans la mise en valeur des révélations qu'il apporte. Et, si nous sommes bien éloignés de cet état de choses, si même nous semblons, il faut le dire, nous en éloigner de plus en plus, nous n'ignorons pas que l'Histoire est féconde en revirements imprévus, mais déterminés. Les origines de ce même christianisme, par exemple, nous ont montré qu'un double processus spirituel, aux époques où la société humaine s'avérait en pleine anarchie, semblait élever les volontés et les âmes des uns précisément dans la mesure où s'abaissaient les volontés et les âmes des autres. C'est justement l'histoire des commencements du christianisme, histoire qui offre tant d'analogies avec les événements précurseurs de la société en ce moment même en instance. La bassesse sans nom où certaines entreprises cinégraphiques sont tombées, l'inculture et la vulgarité des « producteurs » et des marchands d'images, les efforts désespérés que quelques firmes sont contraintes d'accomplir pour maintenir le film américain au niveau de la puissance d'invention qui caractérise ses cinéastes et des prodigieuses ressources en personnel, en matériel et en technique dont ils disposent, le développement du film russe qui lutte consciemment pour se maintenir sur le terrain collectif et écarter de lui les tentations du dialogue ou de la vedette, les incontestables progrès du film français depuis peu d'années, nous prémunissent contre les sombres perspectives vers lesquelles un examen superficiel de la question semblerait devoir nous entraîner. Si le cinéma, à l'heure qu'il est, oscille entre les deux écueils de l'intérêt privé et de la démagogie ploutocratique, son associée de toujours, c'est justement parce que ces écueils seront tôt ou tard submergés sous la montée irrésistible des sociétés vers les formes collectives de la production qui subordonnent l'intérêt privé à l'intérêt général et font glisser peu à peu la démagogie ploutocratique du plan des abstractions sentimentales dont l'éducation « idéaliste » était l'instrument, vers le plan des réalités humaines dont l'éducation psycho-physiologique est le moyen.

Un travail immense s'accomplit, dont l'économique est le départ et dont le syndicalisme, destiné à refaire l'homme par ses aptitudes fonctionnelles et ses intérêts réels, deviendra le principal organe. Ceci doit écarter, en fin de compte, les dangers qui menacent le cinéma, en réintégrant sa liberté d'expression si puissamment coulée au moule de ses moyens mécaniques, dans un corps social charpenté sous tous ses profils par l'organisation harmonique rigoureuse de sa production. Tout se tient, aussi bien dans le désordre que dans l'ordre. Cette liberté d'expression, qu'entrave et émiette à tout instant le chaos social actuel, n'est pas menacée seulement par les combinaisons d'argent et le mauvais goût public qu'elles forment et qui les sert dans un échange réciproque et continu. Les États, leur police, leur censure, sont au service de ces combinaisons comme de ce mauvais goût, afin de maintenir dans les esprits la débilité intellectuelle et la surenchère sentimentale nécessaires à leur fonctionnement. Le cinéma tend à devenir, comme la presse, comme la radiodiffusion, un instrument de domination et d'abêtissement au service des grandes affaires et des simulacres politiques qui les représentent au pouvoir. Les États, presque partout, ne sont que le pâle reflet des oligarchies qui se sont annexé de proche en proche les organismes et les individus capables d'agir sur l'opinion et de jouer des abstractions désuètes auxquelles elle se laisse si facilement prendre pour des fins qui n'ont rien à voir avec l'intérêt public et s'avèrent même en opposition croissante, dans tous les domaines, avec l'intérêt public. La paresse d'esprit aidant, le monde irait très rapidement à sa ruine si un mouvement souterrain d'organisation progressive, dû à la concentration du capital, du travail et à la puissance des machines unifiant de plus en plus vite les échanges et les réflexes des peuples, n'agissait automatiquement pour construire un ordre nouveau dans l'anarchie générale. Le cinéma, victime inconsciente du désordre légal, est l'un des instruments les plus efficaces de l'ordre réel en formation.

Si ce désordre légal persistait, conjecture que la croissance organique de tous les éléments de l'ordre réel me semble devoir écarter, il pourrait certes arriver que deux écoles apparussent dans le mouvement qui entraîne vers leurs destins le cinéma et la société même. L'une de ces écoles s'adresserait à l'élite, l'autre à la masse informe de la majorité des spectateurs, et il n'est pas douteux que, dans l'incertitude actuelle, s'ébauche un écartèlement dont les conséquences pourraient devenir déplorables pour la société en genèse même, aussi bien que pour le cinéma. Mais le cinéma ne peut mentir à ses destinées historiques. Nul art n'est plus mêlé à la multitude, à ses besoins, à ses impulsions, à ses joies, à ses souffrances, à ses actes. Il subit sa présence réelle. Langage du mouvement, il participe au mouvement des foules qui l'animent de leur mouvement. Les grandes crises politiques sont fonction du mouvement intérieur qui interdit la mort aux sociétés humaines et se traduit à l'extérieur par les tumultes et les défilés populaires. Il y a une logique profonde dans l'évolution des arts. Il était naturel que le règne de la peinture, qui décline, coïncidât depuis la Renaissance avec le règne de l'individu qu'elle exprime mais qui rentre aujourd'hui graduellement dans les organismes de plus en plus vastes et de plus en plus impératifs que les nécessités collectives construisent. Qu'est-ce qu'une foule en effervescence ? C'est le brouhaha qui précède, dans l'orchestre rassemblé, le début de la symphonie. L'art des grandes époques est un art totalitaire. Certes, des fautes, des erreurs peuvent s'y surprendre çà et là. Cependant la mosquée, la pagode ou la cathédrale expriment, dans leur ensemble, les grandes profondeurs affectives et lyriques que l'enthousiasme des foules est seul capable de remuer. Et le cinéma doit être la mosquée, la pagode et la cathédrale à la fois. Une mosquée, une pagode, une cathédrale élargies jusqu'aux limites imprécises de l'humanité vivante, morte ou future, jusqu'aux infinis télescopiques ou microscopiques de la forme et du mouvement – l'orchestre unanime, aux mille instruments associés, de la sensibilité, de l'intelligence et des multitudes en action.

Vocation du cinéma,
essai d'Élie Faure (1873-1937),
a paru sous le titre :
Le Rôle intellectuel du cinéma
à l'Institut international de coopération
intellectuelle, troisième cahier,
à Paris, en 1937.

ISBN : 978-2-89854-508-5
© Vertiges éditeur, 2024

Dépôt légal : premier trimestre 2025

– 2 509^{e} lecturiel –

Lecturiels
www.lecturiels.org