

**Jean EPSTEIN (1897-1953)**

**“ Le monde fluide  
de l'écran ”**

**1950**

Un document produit en version numérique

dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"  
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,  
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Site web: [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque  
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Un document produit en version numérique  
pour Les Classiques des sciences sociales

à partir de :

**Jean Epstein (1897-1953)**

**« Le monde fluide de l'écran » (1950)**

Une édition électronique réalisée à partir de l'article de Jean Epstein, « **Le monde fluide de l'écran** », in *Les Temps modernes*, n° 56, juin 1950.

Pour faciliter la lecture à l'écran, nous sautons régulièrement une ligne d'un paragraphe au suivant quand les *Temps modernes* vont simplement à la ligne.

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001.

Mise en page sur papier format  
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition complétée le 27 octobre 2002 à Chicoutimi, Québec.

# Table des matières

## Le monde fluide de l'écran

Mobilisation et décentralisation de l'espace

Diversification du temps

Logique de point de fusion

Réalité seconde mais surqualifiée

Rééducation par l'absurde

# “ Le monde fluide de l'écran ”

---

par Jean Epstein (1950)

[Retour à la table des matières](#)

Quand quelques réalisateurs inventèrent de pousser ou de traîner l'appareil de prise de vues sur des roulettes, de le hausser, de le baisser, de l'incliner, de le porter, de le balancer, de le faire tourner en rond, la plupart de ces expérimentateurs pensaient seulement rechercher un style descriptif plus artistique, amusant et orné ; ils ne songeaient pas qu'ils entreprenaient de s'habituer, d'habituer le film et le public, à mieux néantir le mouvement, le choisir et le cerner, à en former une nouvelle conscience. Dans celle-ci, la prédilection du cinéma pour les aspects mobiles de l'univers en est vite venue à transmuter presque toutes les formes stables en instables. L'image animée, quand elle est animée autant qu'elle a la faculté de l'être par le mouvement de l'objectif, des objets ou de la lumière, montre partout diversité, transition, inconstance.

Tous ses mouvements, cachés ou apparents, l'appareil les accomplit, en effet, pour le compte de l'œil humain. Celui-ci en devient, tantôt comme un œil fixe à facettes, comme un multiple d'yeux, dont chacun possède une perspective particulière ; tantôt comme un œil mobile d'escargot, un œil monté sur

une tige extensible et rétractile, un œil pouvant recueillir ses informations, non plus toujours à distance plus ou moins fixe, plus ou moins grande, mais aussi au proximum de la visibilité, presque au contact de l'objet, et pouvant maintenir ce contact si l'objet se déplace. La variété et la mobilité, ainsi conférées au point de vue du spectateur, viennent multiplier la variété et la mobilité propres aux objets cinématographiés. Il en résulte à l'écran un monde où l'attention de l'observateur se trouve appelée, bien plus fréquemment et plus vivement que dans le monde réel, sur la diversité et le changement.

Si mobile et mobiliste que soit devenu le monde vécu et vivant, l'expression cinématographique surenchérit par son univers dont il faut freiner les fugacités, limiter les métamorphoses, filtrer la virulence, pour ne pas heurter les habitudes, selon lesquelles une grande partie du public veut continuer à voir, entendre, imaginer, comprendre. Les aperçus les plus originaux n'ont pu être introduits dans les films que très progressivement et ne sont encore acceptés qu'à faibles doses. De ces instants de surprise, les spectateurs éprouvent cependant aussi l'attrait, au moins confusément, comme d'un danger frôlé et apprivoisé, d'un vertige traversé et acquis. Mais, nombre d'expressions purement cinématographiques restent inemployées, même non essayées, interdites, parce que chargées d'étonnements scandaleux.

### **Mobilisation et décentralisation de l'espace**

[Retour à la table des matières](#)

Voici une table que l'objectif – en sautant, en glissant, en volant – approche, éloigne, grandit, rapetisse, étale, incline, abaisse, élève, élargit, étire, illumine, obscurcit, reforme et retransforme chaque fois que cet objet se présente dans le champ et jusque dans le cours des plans. Sans même tenir compte ici d'autres évolutions qu'un exemplaire table peut subir par maquillages en vue d'un rôle dans une fiction dramatique, sans vouloir considérer plus que la variété des aspects accidentels que ce meuble reçoit à l'écran, on en vient déjà souvent à douter qu'il s'agisse d'une seule et même table, à douter de la reconnaître, à ne pas savoir la définir, à se demander si on n'a pas vu deux ou trois tables différentes.

Cette incertitude nous surprend, car, dans notre expérience et notre conception habituelles de l'espace, la plupart des formes notables restent jugées égales à elles-mêmes. C'est que, dans cet espace, conçu à l'usage prédominant des solides, un seul ordre peut toujours présider à toute mesure que chaque observateur rapporte finalement à lui-même, considéré comme centre unique et étalon constant. L'espace ainsi employé présente en permanence, partout, les mêmes vertus ; il est homogène et égocentrique. L'identité y est rigoureusement démontrable et se trouve accréditée pour servir de grand principe à tout le développement logique.

Dans l'univers révélé à l'écran, il en va autrement. La grandeur et la position du spectateur ne valent plus absolument comme étalon de mesure et comme centre de repères, parce que cet observateur se trouve incapable de rapporter directement et exactement, à ce centre et à cet étalon, la situation et la dimension des objets que la reproduction cinématographique a pris pour modèles. En effet, entre l'œil humain et l'objet réel, s'interpose le résultat d'un autre acte visuel : la vision préalable par un appareil dont la situation, par rapport à l'objet, n'est pas suffisamment définie pour permettre de fonder par ce relais un système précis de comparaison. D'ailleurs, chaque nouvelle position de l'appareil, chaque plan, révèlent une autre ordination d'espace, toujours imparfaitement déterminée, souvent compliquée par une évolution arbitraire, due au mouvement – mal connu lui aussi – de l'objectif pendant l'enregistrement.

Que l'on considère cet espace cinématographique, varié et variable, dans la multiplicité discontinue de ses cadres fixes ou dans la continuité d'un de ses champs mouvants, on voit que la plupart des formes n'y restent égales à elles-mêmes, ni à la suite de leur transposition d'une cellule à une autre de la discontinuité, ni au cours de leur passage d'un moment à un autre d'une perspective en évolution continue. Extérieur aux objets et invisible, le mouvement de l'appareil d'observation s'est reporté dans les figures des objets, où il est devenu visible comme une mobilité propre, animant chaque forme et lui permettant de se modifier. Ces figures inconstantes, non superposables, sont objets dans le monde filmé : objets seconds d'une réalité seconde ; mais celle-ci est bien toute la réalité sensible en fonction du spectateur. De tels objets indiquent un espace non homogène, non symétrique, où l'égocentrisme habituel, avec sa proportionnalité humaine, se trouve désorganisé. Parmi ces spectres, aussi évasifs dans leurs relations réciproques que dans leur conformation individuelle, comme visqueux, aucune identité ne peut être entièrement établie.

## Diversification du temps

[Retour à la table des matières](#)

La mobilité que nous lisons dans le monde de l'écran ne provient pas seulement de la mobilisation des dimensions et des directions spatiales, mais aussi d'une variabilité particulière de la dimension temporelle. Dans le monde réel, nous ne savons modifier la vitesse, donc la durée, que de certaines espèces de mouvements, dans une zone limitée d'influence et dans des proportions restreintes ; et nous nous sentons incapables de rien changer aux cadences d'une immense majorité de phénomènes que nous distinguons hors de nous et en nous. Parmi ces cadences qui nous paraissent très stables, sinon immuables, nous avons repéré plusieurs échelles de temps, dont la plus commode pour mesurer la vitesse et la durée de nos propres actions fait prime. Dans la réalité seconde de l'écran, l'organisation des vitesses et des durées est beaucoup plus malléable ; nous y pouvons varier le mouvement de la presque totalité des phénomènes produits, et cette variation peut être bien plus accusée que celle qu'il nous est donné, dans certains cas, d'imposer aux phénomènes modèles. Prolifération de rythmes, qui ne va pas sans mettre de la confusion dans les comparaisons de vitesses et les règles de temps, précédemment conçues, mais qui apporte aussi une foule d'apparences auparavant inconnues.

Ainsi, aux instrumentations de télescope et de microscope, qui distinguent les objets spatialement très éloignés ou très petits, et en suscitent une immense floraison de connaissances, le cinéma ajoute le moyen de discerner, dans le très lent ou le très rapide, ce qui y est temporellement trop séparé ou trop resserré pour notre vue, en le resserrant ou en le desserrant à notre vue. Grâce à l'accélération (c'est-à-dire resserré), dans une somme annuelle de changements, contractée en trois minutes de projection, l'observateur peut se constituer une vue d'ensemble, saisir une conséquence, une harmonie, une loi, qui, autrement, ne se seraient pas révélées. Grâce au ralenti (c'est-à-dire desserré), dans une seconde d'un mouvement réel, étirée, décomposée, analysée en soixante secondes de projection, le spectateur peut nommer et dénombrer un contenu phénoménal fin qui, autrement, ne se serait pas manifesté. Cette tachyscopie et cette bradyscopie, dont on a commencé seulement à se servir méthodiquement, promettent un énorme enrichissement de l'expérience visuelle, et l'expérience auditive bénéficierait d'une extension analogue, si on se décidait à user aussi de l'accélération et du ralentissement des sons, comme la technique cinématographique le permet facilement.

Mais la vulgarisation de telles images et de tels bruits rencontre un obstacle dans l'esprit du public. En effet, si les spectateurs, plus ou moins habitués à changer de latitude, de longitude, d'altitude, admettent, sans trop regimber, la grande élasticité spatiale des représentations cinématographiques, ils se montrent beaucoup plus soupçonneux à l'égard de la souplesse que le film accorde si largement à ses durées mais dont les durées du monde naturel n'offrent que peu d'exemples. Ce n'est qu'à l'écran qu'on peut voir une même pierre tomber d'une même hauteur, soit dans le temps-nature d'une seconde, soit dans un grossissement de ce temps-nature en dix ou cent secondes. Dans la construction terrestre de l'espace-temps, une telle information paraît contradictoire intérieurement, contredite extérieurement, trompeuse, ridicule, effrayante, incroyable. Ce désarroi contraste avec la tranquille confiance que nous accordons à l'image d'une puce spatialement agrandie dix ou cent fois, sans rien y voir d'injurieux pour la réalité.

Ce désarroi, pourtant, chacun l'a plus ou moins éprouvé devant des images qui confondent ce qui avait été classé en immobile et mobile, constant et inconstant, inerte et vivant, selon les trois états de la matière, les trois règnes de la nature, les trois catégories d'organismes animés. Les dunes rampent ; les minéraux fleurissent et se reproduisent ; les animaux s'engluent en eux-mêmes et se pétrifient ; les plantes gesticulent et expérimentent vers la lumière ; l'eau colle ; les nuages cassent. De plus, le film peut modifier un mouvement réel en l'inversant et en lui donnant alors un aspect encore plus inquiétant, tout à fait vicieux, auquel le public le moins averti se montre extrêmement sensible. Il semble, par exemple, qu'il ne doive pas y avoir grande différence entre des boules de billard, qui roulent et s'entrechoquent dans un sens plutôt que dans un autre. Cependant, quand l'écran montre une phase de ce jeu, enregistrée à l'envers (même si le départ des coups ne se trouve pas donné dans les images), la plupart des spectateurs (même s'ils ne se sont jamais beaucoup intéressés à ce jeu) remarquent, à d'infimes détails, une répugnante étrangeté dans l'évolution des boules ou éprouvent plus vaguement un malaise, une intimidation, dont ils ne savent pas expliquer l'occasion.

Aussi bien, la variation de la perspective temporelle peut être obtenue, quoique de façon plus sommaire, par un simple effet de montage, dont le principe est d'ailleurs le même que celui de la projection accélérée, mais où le resserrement dans le temps, au lieu d'être réparti régulièrement entre tous les passages d'une image à une autre, est réservé irrégulièrement à certaines soudures entre des groupes d'images normalement enregistrées et reproduites. On trouve des exemples de ce procédé dans la plupart des films et jusque dans le cinéma d'amateur, qui permet aux familles de collectionner des por-



traits animés de leurs membres, filmés à l'occasion de réunions, au cours desquelles aussi on projette volontiers ces bandes-albums. Alors il apparaît que le petit Paul, jouant au cerceau, n'avait pas grand-chose de commun avec le bébé Paul qui tétait son biberon ; et que Paul, sur sa première bicyclette, fut encore un autre garçon, qu'il eût été légitime de renommer Jacques ou Pierre, pour le distinguer du précédent ; que ce Paul, ou Jacques, ou Pierre, en bachelier, en soldat, en fiancé, n'ont vraiment été ni Paul, ni Jacques, ni Pierre ; qu'ils ont été aussi des individus distincts, auxquels le prétendu Paul qui se réjouit maintenant de la naissance de sa première fille, ne ressemble pas plus qu'il ne ressemble à l'un ou à l'autre de ses cousins germains. Où caractériser le Paul de l'état civil, et en existe-t-il seulement un dans ce continuel changement ?

Sans doute, le regard, avec l'aide de la mémoire, peut aussi constituer une série des transformations d'une personne, mais il ne sait le faire avec autant de minutieuse précision, de concrète évidence, de choquante continuité. Sans doute, on sait de mille façons – banales, juridiques, scientifiques – que, d'années en années, l'homme se prescrit lui-même, mais, tout à coup, cette lapalissade devient une certitude prodigieuse, à peine compréhensible : une révélation, à peine réfléchie, du sens.

Par la projection accélérée, ralentie, inversée, par les discontinuités et les interpolations du montage, le cinéma décrit un monde dont les durées ne reproduisent nécessairement les durées du monde réel, ni en grandeur naturelle, ni dans un rapport de transformation constant avec cette grandeur. Dans telle séquence d'un film, les mouvements des personnages occupent et définissent un ensemble de durées, un temps, à peu près identifiable à celui que le spectateur a conscience d'occuper et de définir par ses propres mouvements ; dans une autre séquence, des danseurs se meuvent en consommant trois ou quatre fois plus de temps qu'il n'en faut pour accomplir normalement les mêmes gestes dans la réalité directement vécue. On voit que le temps qui règne à l'écran n'est pas plus homogène que n'est homogène l'espace configuré à l'écran. Il s'agit d'un temps varié et variable, qui, uni à un espace varié et variable, révèle un continu dont les quatre dimensions, en continuelle évolution, représentent, de notre habituel système de référence, comme une caricature par liquéfaction. Qu'on introduise là un étalon quelconque de grandeur, il est lui-même remodelé d'image en image, privé de sa forme et doté de cent formes, incapable de conserver sa mesure et d'assurer des comparaisons exactes.

## Logique de point de fusion

[Retour à la table des matières](#)

D'événements touffus et extraordinaires, on entend souvent dire : c'est du cinéma ! Le public situe à l'écran un monde de rencontres surabondantes et de possibilités quasi illimitées, où un décapité peut parfaitement se promener en portant, à bout de bras, sa tête qui continue à invectiver. A cette grosse fantaisie dramatique, concourent, comme à leur aspect de groupe, des paralogismes élémentaires qui résultent de l'insoumission des objets filmés aux règles géométriques et mécaniques, valables dans la réalité. Dans un espace-temps différent de celui qui fait l'usage général des solides à mouvements restreints, se constitue aussi une logique différente.

Le plus décisif des symptômes qui marquent la résistance du monde filmé à une construction purement rationnelle, est la difficulté qu'éprouve le spectateur à définir les caractères permanents d'un objet ou d'une personne à l'écran. Le film montre tant de particularités et de changements, parmi lesquels on doit se guider si vite, qu'il faut bien se contenter d'appariements approximatifs, de reconnaissances sommairement devinées. L'application soigneuse du principe d'identité est un luxe savant, et l'homme qui participe mentalement à une action filmée a encore moins les moyens de se le permettre, que l'homme qui vague à ses occupations quotidiennes. Logiquement, l'espace-temps cinématographique apparaît d'abord comme un champ à identité très virtuelle, très conjecturale, où l'identification se fait carrément sur des analogies, par une suite d'hypothèses d'attente, qui sont toujours à refaire, comme la création d'une vérité toujours relative et menacée d'inachèvement, comportant un degré d'incertitude supérieur à celui des constatations dans le monde réel.

Par les voies associatives de la logique elle-même, ce jeu dans la mise en œuvre du principe d'identité se communique aux principes et aux déductions corollaires. Quand on ne mesure bien la taille ni de Pierre ni de Paul – chacun d'eux se trouvant arbitrairement approché et éloigné, avantagé et désavantagé par la mise en scène – on hésite à décider lequel des deux est plus grand que l'autre. Symptomatiques à cet égard sont les questions que de nombreux admirateurs posent aux rédactions des journaux spécialisés, sur la nature et la corpulence des acteurs célèbres. Ceux-ci, à l'écran, apparaissent dans un flou d'incommensurabilité, dans lequel la comparaison s'émousse, échoue. La contradiction et la non-contradiction d'une identité vague ne peuvent être que

vagues aussi, et l'effet du tiers exclu ne peut plus se produire ou ne se produit qu'avec un caractère plus ou moins probable.

Logiquement encore, le relâchement de la non-contradiction se transmet à la dérivée de ce principe : la règle de non-ubiquité et non-simultanéité. Le triple critère du possible ne peut plus agir qu'avec tolérance. Ainsi les spectateurs admettent, sur le même plan actuel d'une réalité visible et audible, des actions qui se répondent immédiatement et qui sont pourtant d'un bout et de l'autre de la terre ; des événements qui se rejoignent, ayant supprimé des années et des siècles ; des personnages qui traversent l'espace et le temps, plus vite que la lumière : un jeune homme ouvre la porte pour sortir de sa chambre d'étudiant à Paris, et, franchissant le seuil, c'est un vieillard qui entre, acclamé, dans une salle de congrès à Édimbourg. Ces licences à l'égard de la convention logique qui règle l'occurrence, le séjour, la circulation des phénomènes directement vus et entendus, constituent une autre convention qui accorde aux phénomènes de l'écran une présence dispersée et accumulée, une existence avancée et retardée, un cours bondissant et culbutant. Et cette extension du possible permet un peuplement plus confus mais plus dense de la conscience.

Dans un champ d'actualité si notablement distendu et encombré, les successions trouvent à se produire avec une ambiguïté qui peut en compromettre la validité rationnelle. Un spectateur entre dans une salle au moment où, à l'écran, passent des images d'une auto, puis d'une locomotive haut-le-pied, qui roulent vite dans la même direction ; puis, de nouveau, de l'auto, de la locomotive, etc., dans un de ces effets de poursuite qui, traités en rapide et approximative simultanéité-succession, constituaient naguère l'apogée dramatique de nombreux films. Mais, poursuite de qui par qui ? Le spectateur qui n'a pas vu le début de ce montage, peut attribuer la progéniture soit aux images de la locomotive, soit à celles de l'auto, avec l'inexplicable vertu, attachée à cette aïnesse, d'expliquer ou même de créer les images puînées. Pendant quelques secondes ou minutes, les automobilistes du film sont tantôt des poursuivis, tantôt des poursuivants ; des personnages tantôt logiquement ambivalents et contradictoires, tantôt logiquement nuls et non avenus, attendant de pouvoir revêtir une raison suffisante d'être et d'agir, selon que la préséance leur sera finalement reconnue ou refusée.

Dans un sens d'un montage, nous voyons un homme s'exercer dans un stade, puis ce même homme, étendu sur une chaise-longue dans une clinique, et nous comprenons que la pratique du sport a été la cause d'un surmenage, d'un accident. Retournons l'ordre des images et nous construisons : la maladie fut la cause de la pratique du sport régénérateur. Dans ces deux cas, nous

admettons que les faits se succèdent à l'écran dans le sens d'une découverte progressive de l'avenir, qui est aussi le sens résultant dans la plupart des circonstances réelles. D'autres fois, le film prétend nous montrer des événements dans l'ordre contraire : celui d'une exploration du passé, partant des faits plus récents, et remontant aux faits plus anciens. Ainsi, on voit un homme au bain, puis jugé, puis arrêté après son crime, puis jaloux de son rival, puis amoureux de la femme disputée, etc. Plus ou moins, l'esprit du spectateur est alors partagé entre deux consciences de temps de sens opposés : le temps vécu et le temps vu-entendu du film ; et, ne serait-ce que par intermittence, ce spectateur doit dissocier la signification d'effet ou de cause des faits observés, de l'ordre dans lequel ces faits apparaissent : dans le temps vu-entendu du film, les effets du temps vécu restent effets, seulement ils sont anticipés ; et les causes restent causes, seulement retardées. Le très grand public s'égare encore dans cette sorte de représentation qui, pourtant, est souvent symbolisée schématiquement, lue, pensée, mais qui a été jusqu'ici peu réalisée de façon suffisamment concrète pour pouvoir gêner la conscience par une rivalité entre deux présences équivalentes en force mais différemment ordonnées. Un autre public apprécie ces brouillages d'une perspective temporelle par l'autre, comme des effets spécialement cinématographiques.

Quand l'inversion est obtenue, non plus par interpolation de quelques groupes d'images au montage, mais par renversement de l'ordre de succession de toutes les images entre l'enregistrement et la projection, les effets de la réalité viennent occuper à l'écran la place des causes dans une suite très serrée, dont le tête-à-queue heurte beaucoup plus vivement encore les routines logiques. Le spectateur a beau savoir qu'il peut user aussi de l'explication finaliste en attribuant le pouvoir déterminant aux phénomènes apparus en dernier ; il a beau comprendre qu'une fumée exige un feu, beau voir que la fumée précède l'explosion à l'écran, il ne parvient pas à quitter l'interprétation scientifique de la fumée causée par la combustion. Tout de même, il finit par admettre qu'il y a deux déterminations possibles de cette fumée et de ce feu : par les causes d'impulsion arrière et par les nécessités de traction avant. Quand un film inversé montre les décombres d'une maison s'envolant et se regroupant en forme du bâtiment explosé, si absurde que paraisse ce spectacle, il ne fait que parodier l'autre mode logique, selon lequel Cuvier retrouvait les espèces disparues à partir de leurs débris fossiles ; selon lequel les détectives des romans reconstituent le criminel à partir de ses traces.

Passé ce moment de confusion, le spectateur retrouve sa construction logique habituelle en séparant soigneusement la signification érudite de cause ou de fin du contenu de chaque image, de la valeur purement ordinale de ces images dans leur suite déroulée par le film. Comme cette valeur ne provient

pas directement des successions du monde réel, la logique rassurante conseille de ne pas lui attribuer de pouvoir réellement et directement déterminant. Et le spectateur se trouve guéri de son léger vertige.

Il en reste, cependant, que le film tend – et tendrait bien davantage si on le laissait faire – à vulgariser cette incertitude dans laquelle nous sommes à l'égard de la poule et de l'œuf, dont nous ne savons qui est l'origine ou l'effet de l'autre, ni même s'il s'y trouve une origine ou un effet. Ce n'est évidemment pas en invitant à une gymnastique de dissociation des rapports de causalité et des rapports de préséance que le film rend les données du problème aussi simples et claires que la logique verbale nous les présente couramment. Dans la représentation cinématographique, la causalité n'apparaît plus tellement inhérente ni à la nature ni à l'ordre des choses, auxquelles elle semble plutôt signifiée, tantôt plus, tantôt moins, parfois d'une façon, parfois d'une autre, quelquefois refusée. Discrètement, sournoisement, les films habituent le public à penser un univers plus lâche, surveillé de plus loin et plus distraitemment, plus accueillant à la neutralité statistique.

### **Réalité seconde mais surqualifiée**

[Retour à la table des matières](#)

Dans son espace désuni et inégalitaire, dans son temps désynchronisé, dans l'à-peu-près de sa logique, il semblerait que le film dût produire des imitations de la réalité, elles aussi disparates et vagues, donc faiblement convaincantes. Cependant, l'étiollement du théâtre populaire, le recul du théâtre moyen et du music-hall coïncidant avec la pullulation décuple des salles de cinéma, montrent que le public tient le film pour le moyen de fiction dont le rendement dramatique et poétique est le meilleur ; que le public trouve au cinéma de quoi se faire les réalités de remplacement les plus capables de l'émouvoir et de le distraire de la réalité vécue. Et cela, bien que l'écran n'offre aucune présence réelle directe, alors que, sur la scène, agissent des êtres vivants.

Le paradoxal réalisme du spectacle cinématographique vient d'abord de ce que la parole n'y constitue pas le moyen d'expression exclusif, ni même prédominant. Les images portent une foule d'informations qui frappent directement la vue, le plus actif des sens culturels, sans être obligées de transiter par la longue, lente et complexe voie des neurones qui cryptent du concret

à l'abstrait, décryptent de l'abstrait au concret, le symbolisme logique des mots et de leurs assemblages plus ou moins littéraires. Au théâtre, un comparse doit raconter un incendie ; un héros, monologuer ses comportements passés ; une héroïne, déclarer son trouble *a parte*. A l'écran, le spectateur constate lui-même l'incendie, les comportements et, sur un visage quinze fois agrandi, le moindre trouble. En fait, au cinéma, ne sont bien écoutés et appréciés que les jeux de mots, pour leur valeur, non de renseignement ni de persuasion, mais, tout à fait supplétive, de performance. Quant au sens dramatique des mots, il arrive un peu tard ; il ne fait que confirmer une compréhension déjà établie par le témoignage oculaire. Cette constatation *de visu*, cette preuve par évidence, a force de conviction décisive dans tous les procès et aussi dans ce débat, où le spectateur est à la fois témoin et juge ; où, s'il y a désaccord entre l'image et la parole, la véracité sera accordée au document vu plutôt qu'au commentaire, à la mimique plutôt qu'au discours d'un personnage.

Si, au cinéma, la parole n'a que le rôle secondaire d'explicitier l'information visuelle, cependant le film donne en général cette explicitation plus abondamment que ne la donnent les occasions de la vie réelle. Comme le théâtre, très limité visuellement, est tout à fait parlant ; comme le cinéma, extrêmement visuel, parle moins que le théâtre ; comme la vie, moyennement visible, parle encore moins que le cinéma, c'est donc ce dernier qui, en somme et d'ordinaire, fournit la représentation du monde signifiée concurremment par le plus grand nombre de moyens et visuels et parlés : la représentation la plus qualifiée, la plus réalisée, aussi la plus réalisable par le public.

Sans doute, l'information visuelle du cinéma, par suite même de son abondance et de sa diversité, compose sa réalité d'êtres un peu confus et diffus, de choses empâtées et ennuagées qui rappellent les monstres des plaques impressionnées plusieurs fois au lieu d'une, et dont, en plus, le trouble est toujours remué d'enrichissements. Mais l'imprécision de telles formes ne vient pas de ce qu'on les connaisse peu ; elle vient de ce qu'on les connaît trop. Il est vrai qu'un objet qui a une position sans durée ou un temps d'apparition sans largeur ni hauteur échappe plus ou moins à la conception logique ; mais un phénomène qui présente de nombreuses références d'espace-temps différentes, non réduites ou non réductibles à un groupe unique de mesures dans les quatre dimensions, résiste aussi à son installation dans le système de la connaissance classique. Celle-ci ne se produit donc bien qu'à un certain degré – comme de nette mise au point – de la détermination, en deçà et au-delà duquel il y a tout ce qui existe sans avoir encore été ou sans pouvoir être rationalisé, pour cause soit d'inqualification, soit de surqualification. C'est parce que les images animées se trouvent surqualifiées par la multiplicité de

leurs interprétations visibles (et accessoirement audibles) de la réalité brute que ces images n'acceptent pas la structure logique sans la disloquer à proportion de leur surcharge de significations concrètes. C'est parce que cette surcharge fonde à l'écran un monde luxuriant de différences que le film donne une plus forte impression de réalité, à proportion de son refus d'admettre les typifications rationnelles en schémas de parfaite ressemblance.

### **Rééducation par l'absurde**

[Retour à la table des matières](#)

Dans la mesure où les hommes sont obligés à une existence de plus en plus ratiocinée et ratiocinante, ils éprouvent davantage le besoin d'accorder des moments de repos relatif à leur appareil cérébral de coordination rationnelle. Et ces détentes du contrôle cortical abandonnent plus librement la pensée aux influences sentimentales et instinctives. Il s'établit alors une pensée de raison assoupie, de passion éveillée, de poésie. Appuyant cet effet de fatigue intellectuelle chronique, la longue imprégnation alcoolique de l'homme civilisé favorise, elle aussi, l'occurrence d'activités mentales de caractère onirique, où le visuel abonde et où foisonnent les possibilités d'association. Aux crises de somnolence des civilisés, le film apporte des images mentales préfabriquées, un *digest* de rêveries toutes cuisinées.

Engourdi mais non éliminé, le contrôle rationnel se trouve cependant alerté dès que l'écran télégraphie quelque remarquable exception à la routine des phénomènes verbalement exorcisés, logiquement domestiqués : un œil géant qui tient de l'huître et de la lune ; une fleur qui rentre dans son bourgeon. Vite, l'injure doit être lavée dans le rire, annulée pour absurdité. Or, quand les metteurs en scène et opérateurs de prise de vues ou de sons n'y veillent pas assez, et même en dépit de toutes leurs précautions, le cinéma, de lui-même, pêche énormément d'absurdités, discrètes ou éclatantes, dans une réalité non-vue et non-entendue, et les amène à une réalité visible et audible, comme les filets des océanographes tirent des profondeurs marines une foule de monstres dont les formes sont d'abord invraisemblables. Plus profondément se fait la pêche, plus elle est miraculeuse. Plus l'instrument cinématographique réussit à se libérer de l'égoïsme du point de vue directement humain, à s'éloigner de la zone C.G.S. d'échelle humaine, plus il peut rencontrer et révéler de figures non encore taillées en classes et sous-classes,

provisoirement innommées ou définitivement innommables, stupides et merveilleuses.

Le mobilisme du discernement par le cinéma, la photogénie du mouvement (sans oublier les mouvements acoustiques) aboutissent à ces éruptions de l'absurde qui transpire des limbes de la réalité à travers la logique affaiblie du monde de l'écran. Sans doute, la plupart de cet insolite est destiné à être plus ou moins vite apprivoisé rationnellement, comme ont été apprivoisés les prodiges apparus dans les microscopes et les télescopes. Cependant, grâce à sa faculté exceptionnelle de désorganiser l'étalonnage anthropomorphique de l'espace et du temps, le cinéma peut choisir des aspects inaccessibles à toute autre expérience et particulièrement difficiles à normaliser selon les standards immobilistes de l'expérience courante. Il arrive que l'effort de normalisation réussisse surtout à ébranler la règle du monde rigide.

Quel que soit le scénario, chaque mètre de chaque film enseigne d'abord, implicitement, ésotériquement, cette expérience d'une réalité renouvelée et encore sauvage : réalité d'en deçà et d'au-delà de la bonne vue et du temps juste ; d'ailleurs, passé le centre qui est n'importe où et l'inertie qui n'a plus de système ; d'avant les noms et d'avant la loi des mots. Qu'il y ait là un très puissant moyen de culture, le développement du cinéma éducatif le confirme. Mais cette culture cinématographique n'est pas sans contrarier la culture classique. L'invention de l'imprimerie n'apportait rien de profondément révolutionnaire par rapport à la mentalité de son époque. Quel que soit son sujet, toute lecture est d'abord un exercice grammatical de raisonnement, et le livre n'a fait que considérablement aider à la propagation d'une façon de penser et de connaître, verbalement et logiquement, qui était en mouvement ascendant depuis des millénaires et déjà parfaitement assurée de son triomphe. L'invention du cinéma présente un caractère plus dramatique parce qu'elle contient une menace pour le rationalisme devenu totalitaire. Sans doute, celui-ci a connu et connaît de nombreuses dissidences, mais, ici, pour la première fois, il rencontre une arme de propagande irrationnelle à très grande puissance de vulgarisation.

En lisant « Pierre a pris le couteau de Paul », un enfant n'apprend qu'une compartimentation presque vide, où il ne reçoit le moyen de rien imaginer. Tous les couteaux du monde se ressemblent assez pour pouvoir être le couteau de Paul, et des millions de garçons peuvent être indifféremment désignés par n'importe quel prénom. Mais, si c'est l'écran qui annonce un écolier prenant le couteau d'un camarade, il s'agit d'un couteau-à-manche-de-corne-à-lame-ébréchée-etc. qui diffère de tous les autres couteaux ; il s'agit d'un gros-blond-à-taches-de-rousseau-à-voix-de-fausset-etc. et d'un petit-noiraud-à-nez-



en-trompette-à-accent-marseillais-etc. : deux garçons dont on ne saura jamais les noms, mais dont chacun est un être unique, qu'il est impossible de confondre avec l'autre. Le livre enseigne d'abord des catégories abstraites ; le film, d'abord des individus concrets. Au cinéma, enfants, adolescents, adultes apprennent et réapprennent continuellement la géographie, l'histoire, les techniques professionnelles, la morale, la physique, la sociologie, etc., en commençant ou en recommençant non pas, à rebours, par les syllogismes et les théorèmes dans lesquels la typographie présente le résultat final d'une longue et laborieuse transposition des faits, mais dans le sens naturel, par les faits eux-mêmes, présentés dans un état encore assez inculte, offerts ainsi à une connaissance illettrée, plus rapide, plus riche et souvent plus pratique que la connaissance théorique. Beaucoup de ces faits n'entrent qu'avec peine et perte dans les cases et les filières de leur élaboration en faits scientifiques et ne donnent finalement que des syllogismes boiteux et des théorèmes branlants ; d'autant plus boiteux et branlants que la donnée d'écran a pu être moins bien épurée de sa forte charge concrète de particularités, moins soigneusement distillée en entité. Le réel ne peut se former en rationnel qu'ayant pris, par rapport à lui-même, une certaine distance dans l'esprit. Le film désorganise cette perspective en amenant ou en ramenant tout à coup, du lointain au premier plan de l'attention, un réel assez brut pour avoir conservé son goût originel d'absurdité. Alors, dans le brusque rapprochement qui peut se faire entre les images d'une chute de pierres et l'expression algébrique des lois de Newton, ressurgit avec force l'arbitraire propre de ces lois et l'arbitraire général, l'absurde absolu, du fait qu'il y a loi. Sur la foi des étymologies, des réminiscences, des sens figurés et des œuvres d'art, des foules d'amoureux s'embarquent chaque jour pour Cythère. A l'écran, Cythère, c'est un rocher aride. Évidemment, l'action du livre exige la réaction du film.

Fin de l'article.