

Réflexions sur le cinéma direct

Xavier de France

Université de Paris X - Nanterre

Resumo: Resumo: As reflexões sobre o cinema directo aqui apresentadas desenvolvem-se a partir da seguinte questão: como dar conta do facto de que o movimento que animou os cineastas de uma certa época, rejeitando a estética da estilização que funda a arte dramática, permite compreender, por um lado, algumas das razões que levaram os autores a procurar formas diferentes das seguidas por outros cineastas e como é que, por outro lado, essas mesmas razões dificilmente dão conta do trajecto percorrido por esses autores e por aquilo em que se funda a sua originalidade? Esta é a pergunta que visa proporcionar uma resposta através da análise de três cineastas maiores do documentário: Dziga Vertov, Robert Flaherty e Jean Vigo. Numa segunda etapa, com base na noção de *cinétranse* desenvolvida por Jean Rouch, opõe-se uma metodologia racionalista do cinema directo a uma metodologia empirista.

Resumen: Las reflexiones sobre el cine directo presentadas aquí se desarrolla a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo dar cuenta del hecho de que el movimiento que alentó a los cineastas de una determinada edad -rechazando la estética de estilización que fundó el arte dramático- permite comprender, por una parte, algunas de las razones que llevaron a los autores a buscar formas diferentes seguidas por otros cineastas y cómo, por otra parte, estas mismas razones, difícilmente dan cuenta de la trayectoria de estos autores y de aquello en lo que basan su originalidad? Esta es la pregunta que se trata de responder a través del análisis de tres grandes realizadores del documental: Dziga Vertov, Robert Flaherty y Jean Vigo. En una segunda etapa, basada en el concepto de *cinétranse* desarrollado por Jean Rouch, se opone una metodología racionalista de cine directo a una metodología empirista.

Abstract: The reflections about direct cinema presented here revolve around the following question: how to account for the fact that the movement which encouraged the filmmakers of a certain age to reject the aesthetics of stylization that founded the dramatic arts, allow us to understand, on the one hand, some of the reasons that led the authors to seek different ways followed by other filmmakers and how, on the other hand, these same reasons hardly give account of the route followed by these authors and the bases of their originality? This is

the question that seeks to provide a response through the analysis of three major documentary filmmakers: Dziga Vertov, Robert Flaherty and Jean Vigo. In a second stage, based on the concept of *cinétranse* developed by Jean Rouch, a rationalist methodology to direct film is opposed to an empirical methodology.

Résumé: Les réflexions sur le cinéma direct ici présentées se développent à partir de la question suivante: comment rendre compte du fait que le mouvement qui anima des cinéastes documentaires à une certaine époque, en rejetant l'esthétique de la stylisation qui fonde l'art dramatique, permet de comprendre, d'une part, certaines des raisons qui ont poussé ces auteurs à chercher des voies différentes de celles empruntées par les autres cinéastes, alors que, d'autre part, ces mêmes raisons rendent difficilement compte de la direction prise par ces auteurs et de ce qui fonde leur originalité ? C'est à cette question qu'on s'attache à apporter une réponse à travers l'analyse des conceptions de trois cinéastes majeurs du cinéma documentaire: Dziga Vertov, Robert Flaherty et Jean Vigo. Dans un second temps, en s'appuyant notamment sur la notion de *cinétranse* élaborée par Jean Rouch, on oppose une méthodologie rationaliste du cinéma direct à une méthodologie empiriste.

LE cinéma direct s'est développé après la Seconde guerre mondiale, en réaction contre le cinéma de fiction classique, auquel appartenaient jusqu'alors la majeure partie des films réalisés. Diverses contraintes techniques, économiques et idéologiques, limitaient l'essor des autres formes de cinématographie telles que le documentaire, le cinéma scientifique, le cinéma artistique non théâtral, etc. L'importance relative de ces formes avait beaucoup diminué au cours des années trente, à la suite de la diffusion du cinéma parlant. Ce dernier a facilité la transposition en cinématographie de la fiction théâtrale ordinaire, qu'il s'agisse du théâtre filmé ou des œuvres plus spécifiquement cinématographiques qui ont en commun avec les productions théâtrales d'être réalisées à l'aide de décors artificiels, d'acteurs professionnels, de dialogues et de jeux de scène arrêtés à l'avance en fonction d'un scénario précis. A ces traits l'on peut ajouter, pour définir le cinéma de fiction classique, les importants dispositifs d'éclairage et d'enregistrement du son que l'on trouve à l'origine de cette spécialisation quasi générale de la cinématographie dans les œuvres théâtrales ou parathéâtrales.

Inversement, les progrès accomplis sur les plans mécanique (caméras légères), optique (objectifs à focale variable appelés zooms, objectifs à grande profondeur de champ, éclairages plus légers et plus puissants) et chimique (sensibilité plus grande de la pellicule) ont permis un nouveau développement des formes non théâtrales de la cinématographie. De nouvelles formules de réalisation s'ajoutent à la formule classique qui consistait à disposer, face aux lourdes caméras munies d'objectifs dont il était difficile de corriger la mise au point au cours des déplacements, des décors artificiels devant lesquels seuls pouvaient jouer des acteurs professionnels. La cinématographie de fiction classique n'est plus obligée de fragmenter comme autrefois la prise de vues en une série de plans fixes à faible profondeur de champ, dont chacun ne devait pas excéder le temps au-delà duquel le maquillage des acteurs se dissolvait dans la sueur provoquée par la chaleur des éclairages. Des objectifs permettant d'obtenir des images qui présentent une zone de netteté plus étendue, et des pellicules plus sensibles à la lumière, ont rendu possible le plan-séquence, enregistrement d'un seul tenant au cours duquel la caméra et les acteurs peuvent se déplacer sans difficulté. Disposant d'un outillage plus léger et plus maniable, les cinéastes peuvent plus commodément et à moindres frais tourner dans des décors réels, intérieurs ou extérieurs, et s'éloigner par là même de la fiction théâtrale ordinaire, qu'il s'agisse de procès fictifs auxquels ces décors donnent un air de naturel, ou de procès réels présentés dans des conditions de plus en plus proches de celles de l'observation directe.

Tandis que la cinématographie de fiction s'éloigne de la dramaturgie classique en employant, comme Bresson, des acteurs non professionnels, ou en formant les acteurs, comme Kazan, selon des méthodes nouvelles, destinées à leur permettre de trouver un jeu plus naturel, la cinématographie documentaire, utilisant les techniques légères d'enregistrement synchrone de l'image et du son, invite les personnes filmées à se comporter devant la caméra comme dans la vie courante. Cette orientation de la cinématographie classique vers le réel, qui coïncide avec le développement de la télévision, a pour conséquence la propagation de l'idée selon laquelle l'image animée devient un reflet d'autant plus fidèle des êtres et des choses que le cinéaste évite de recourir aux procédés du théâtre.

En fait, l'éloignement par rapport au théâtre est compensé par de

nombreux facteurs. Ainsi le couplage du magnétophone et de la caméra de reportage, qui a pour effet de limiter la mobilité de celle-ci, et la place importante accordée aux entretiens filmés, inclinent les cinéastes à faire du théâtre avec des matériaux non fictifs. En second lieu, l'activité des personnes filmées se trouve subordonnée, en même temps qu'à ses fins ordinaires, à cette fin extraordinaire que constitue sa présentation à un nombre infini de spectateurs possibles, ce qui pose à la psychologie du tournage des problèmes très proches de ceux que soulèvent la préparation et la mise en condition des acteurs professionnels.¹

En troisième lieu, il apparaît que même dans le cas où des procès réels sont présentés dans les conditions les plus proches de celles de l'observation directe, l'observation cinématographique demeure rattachée au monde de la fiction, bien qu'il ne s'agisse pas nécessairement de la fiction théâtrale. En effet, tantôt le spectateur, sans sortir de lui-

¹Réfléchissant sur ces problèmes, Louis Marcorelles et Nicole Rouzet-Albagli reproduisent dans leur ouvrage *Eléments pour un nouveau cinéma* cette déclaration faite par Richard Leacock à un journaliste : "Je veux découvrir des choses sur les gens. Quand vous les interviewez, ils vous disent toujours ce qu'ils veulent que vous sachiez d'eux. Cela peut être intéressant, et c'est ce que certains veulent enregistrer. Ce que je veux voir, moi, c'est ce qui se produit quand ils n'agissent pas de la sorte. C'est très difficile. Je connais une femme merveilleuse, exubérante, à Aberdeen (Dakota du Sud). Une merveilleuse nonne qui s'occupe de la maison d'un avocat. C'est une personne décidée, spirituelle, extraordinaire. Mais dès que vous braquez sur elle une caméra, elle devient l'image publique d'une nonne, pieuse, douce, avec une langue de velours. Mettez la caméra en marche et elle change. Pour bien faire, il faudrait que je reste assez longtemps à ses côtés, deux, trois, quatre jours, jusqu'à ce que je m'efface, et qu'elle soit confrontée à une situation qui la montre comme elle est vraiment. On peut l'interviewer pendant des semaines et des semaines et des semaines et elle continuera à donner la même image pieuse d'une nonne. "Il y a certaines personnes bien en évidence dans nos sociétés qui, évidemment, jouent des rôles. Un juge, par exemple. Chez lui, il n'est qu'un simple mortel avec toutes les difficultés, maux de tête, douleurs, notes à payer, que cela suppose. Mais, à un moment donné, entre l'instant où il quitte sa maison et celui où il pénètre dans l'enceinte du tribunal revêtu de sa toge, il change et devient une personne différente. Un grand chef d'orchestre américain aimait à raconter ce qui suit : quelque part entre sa maison et son arrivée au Symphony Hall, Koussevitsky était obligé de devenir la *Symphonie héroïque*. Quand on donnait la *Symphonie héroïque*, aussi malade, aussi déprimé fût-il, il devait être la *Symphonie héroïque*. Il devait traduire ce sentiment à travers ses moindres gestes. Et cela est également vrai des gens simples. Ces gens simples ont parfois des responsabilités considérables. Peu de personnes sont capables d'imaginer ce qu'on ressent en conduisant un train rapide. Et il y a mille emplois différents !" (pp. 62 et 63).

même, considère ce qui lui est présenté comme s'il effectuait un voyage sous la conduite d'un guide qui peut être le cinéaste ou un présentateur fictif, comme s'il appréhendait directement le contenu des évocations d'une personne lui racontant ses souvenirs ou lui faisant part de la manière dont elle envisage l'avenir ; ou encore comme si l'on tournait devant lui les pages d'un livre d'images. Tantôt sa personnalité tend à s'effacer pour lui permettre d'adopter le point de vue sous lequel le procès filmé apparaît, soit à un observateur qui s'y trouve matériellement engagé, soit à un observateur désincarné, qui voit sans être vu. Tantôt encore cet effacement lui permet de s'identifier à l'un des agents du procès dont la tête est actuellement visible sur l'écran. Ainsi le contenu de l'image, en même temps qu'il renvoie à la présence fictive d'objets matériels engagés dans un quelconque procès d'ordre naturel ou culturel, paraît constitué par les manifestations de l'activité perceptive, mémorielle ou imaginative d'un observateur fictif. Le fait que celui-ci puisse consister dans le spectateur lui-même, tel qu'il se détache de son milieu immédiat pour s'insérer d'une manière imaginaire dans l'univers sensible cinématographique, n'enlève rien au caractère artificiel de la situation.

Enfin, en quatrième lieu, parmi les autres raisons qui concourent à maintenir l'image animée dans le domaine de l'artifice et de la fiction, et dont l'examen exige de longs développements, comme c'est notamment le cas des raisons d'ordre économique et idéologique, la plus importante est peut-être le fait qu'il ne suffit pas de rapprocher la cinématographie de l'observation directe pour accéder au réel. Comme toutes les formes d'appréhension du sensible, l'expérience directe est en effet subordonnée aux constructions mémorielles et imaginatives par l'intermédiaire desquelles elle se rattache, au moment même ou elle est vécue, aux traditions sociales véhiculées par le langage et les techniques qui constituent, pris ensemble, le patrimoine culturel de l'humanité. Il en résulte que l'on ne retient souvent des manifestations sensibles des objets que celles qui contribuent au renforcement des croyances, préjugés et autres idées toutes faites, si bien qu'en observant directement un procès réel on n'accède pas pour autant de manière directe à ce qui fait sa réalité. Par là même, ce que l'on appréhende en fait peut fort bien consister en une fiction dont la nature est cachée par le caractère concret

des éléments à partir desquels prend corps cette fiction élaborée d'une manière inconsciente.

Cependant, entre les productions de la cinématographie de fiction classique et celles des autres formes de cinématographie, le contraste est suffisant pour que l'idée que l'image animée est d'autant plus proche du réel que l'on s'éloigne du théâtre mérite, sinon d'être prise à la lettre, du moins d'être considérée comme une idée intéressante qu'il convient d'examiner avec attention. Quelles que soient les réserves formulées à son encontre, on est obligé de constater la différence qui sépare la réalité transposée et souvent défigurée par les artifices de l'art dramatique que présente la cinématographie de fiction et de cette réalité que la cinématographie documentaire paraît offrir sans aucun apprêt. Un contact direct semble s'établir entre le spectateur et ce qu'on lui présente, identique à celui qui caractérise l'observation immédiate. Il permet de comprendre les situations concrètes, appréhendées dans leur matérialité sensible, et de pénétrer les sentiments qui s'y trouvent engagés. Au charme d'un naturel, saisi dans la simplicité, la fraîcheur et la spontanéité de ses manifestations, s'ajoute l'émerveillement que l'on éprouve à constater, devant ce qui paraît si proche et si concret, qu'une image puisse donner une telle impression de vie.

Sans doute ne peut-on rendre compte de cette différence en établissant une distinction radicale entre une cinématographie théâtrale ou parathéâtrale présentant des comportements fictifs, dont les rapports avec la réalité sont ceux parfois très lointains que l'imagination entretient avec elle, et une cinématographie non théâtrale présentant sans les déformer des comportements réels. Entre ces deux limites existent en effet toutes sortes d'intermédiaires, caractérisés par l'absence d'un ou de plusieurs des traits qui permettent de définir les films de fiction classique, et dont l'ensemble peut être rattaché au cinéma direct, pris au sens large. D'autre part, il est significatif que soit tombée en désuétude l'expression cinéma-vérité utilisée par référence au *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, qui figure avec Robert Flaherty et Jean Vigo parmi les précurseurs de la cinématographie non théâtrale. Cette expression a servi, au début des années soixante, à désigner ce qui constitue maintenant le cinéma direct, au sens restreint du terme. Il s'agit des films tournés dès la fin des années cinquante, grâce aux techniques légères, par des cinéastes qui se réclament, soit des frères Lumière, soit des do-

cumentaristes de l'entre-deux-guerres.² Ces cinéastes et les critiques qui les soutiennent ont préféré renoncer à l'expression cinéma-vérité dont l'emploi se justifiait d'autant moins que nombre de films rattachés à cette forme particulière de cinématographie s'apparentent à la cinématographie de fiction par certains traits. Parmi ceux-ci figurent des canevas tenant lieu de scénario, des scènes jouées et des séquences montées en vue d'exprimer les idées et les sentiments du cinéaste.

En revanche, l'expression cinéma direct peut être utilisée sans paraître prétendre que la cinématographie non théâtrale est la seule susceptible d'exprimer la vérité, car son emploi sous-entend que la cinématographie de fiction tend vers celle-ci d'une manière indirecte. Grâce à ce changement de vocabulaire le conflit entre les partisans de la cinématographie de fiction classique et les tenants de la cinématographie des comportements réels peut passer du stade de la polémique à celui de la discussion. Il apparaît alors, à la vision des films des précurseurs du cinéma direct et à la lecture de l'ensemble de leurs déclarations, que les condamnations de la fiction sont en contradiction avec les leçons que l'on peut tirer de l'expérience de ces pionniers et de leurs continuateurs, ainsi qu'avec la méthodologie dont l'examen de leurs œuvres permet élaborer les principes.

A prendre à la lettre l'opposition entre le cinéma de fiction et le cinéma direct, on en vient à considérer que les œuvres de Vertov, de Flaherty et de Vigo témoignent en faveur du réalisme naïf. Chez Vertov, qui privilégie les aspects les plus extérieurs des choses et des êtres, ce réalisme apparaît comme un empirisme de la perception fondé sur l'idée que les choses apparaissent telles qu'elles sont dès l'instant où le cinéaste les présente telles qu'il les voit, au lieu de les reconstituer par les artifices d'une fiction subordonnée à une esthétique non cinématographique. Chez Flaherty, qui s'attache plus particulièrement aux manifestations affectives, ce réalisme prend la forme d'un empirisme du sentiment fondé sur l'idée que la meilleure voie d'accès à la connais-

²Parmi eux figurent les continuateurs de Flaherty (Drew et Leacock : *Kenia 1961, Primary*) et de Grierson (Brault et Perrault : *Pour la suite du monde, Acadie, Acadie*), des journalistes (Reichenbach : *L'Amérique insolite, Un Cœur gros comme ça* ; Chris Marker : *Le joli Mai* ; Mario Ruspoli : *Les Inconnus de la terre*) et des ethnologues (Luc de Heusch : *Les Gestes du repas, Libre examen* ; Jean Rouch : *Moi un noir, La Pyramide humaine, Chronique d'un été, Petit à petit*).

sance du cœur humain ne consiste pas dans l'emploi de la fiction mais dans la reproduction des comportements réels. Enfin, chez Vigo, qui privilégie les aspects les plus insolites et les plus inattendus de la vie quotidienne, ce réalisme consiste en une sorte de fétichisme mystique fondé sur l'idée que les aspects les plus mystérieux de la vie sont ceux qui se caractérisent à première vue par la plus grande banalité, et qu'il est possible de les connaître et de les comprendre lorsqu'on les considère dans une perspective différente de celles des arts traditionnels.

Ainsi l'opposition à la fiction théâtrale, telle qu'on la trouve ordinairement transposée en cinématographie, paraît conduire Vertov, Flaherty et Vigo à rejeter l'esthétique de la stylisation qui fonde l'art dramatique dans l'esprit duquel, comme on sait, le naturel est un naturel de théâtre. Ils en viennent par là même à prôner une esthétique du naturel brut, l'image cinématographique étant considérée comme un moyen de reproduction plus que de transposition, capable de restituer le réel sans le déformer.

Cependant cette manière d'interpréter les œuvres et les déclarations des précédents auteurs apparaît partiellement adéquate lorsqu'on examine celles-ci à la lumière des discussions actuelles sur la nature et les fonctions de l'image. D'un côté, elle permet de comprendre certaines des raisons qui ont poussé ces auteurs à chercher des voies différentes de celles empruntées par les autres cinéastes ; parmi ces raisons, l'une des plus importantes est la reconnaissance du fait que la matière humaine ou physique constituant l'objet du film intervient dans la production des valeurs esthétiques d'une manière en partie indépendante de l'activité consciente du cinéaste. Mais d'un autre côté, cette interprétation rend difficilement compte de la direction prise par ces auteurs et de ce qui fonde leur originalité. Cela paraît dû au fait qu'il n'est pas tenu compte de l'importance que les trois auteurs attachent à la spécificité de l'information cinématographique comparée à l'information sensorielle directe, ainsi qu'au rôle actif du cinéaste, des personnes filmées et du spectateur dans l'élaboration et la réception du film.

C'est ainsi que Vertov, comparant l'expérience directe et l'observation cinématographique, est conduit à remarquer ce qui distingue l'activité de l'observateur direct de celle du cinéaste et du spectateur. Les choses et les êtres ne sont pas appréhendés de la même manière, si bien qu'à la vérité de l'observation directe fait pendant une autre vérité, que Ver-

tovo paraît avoir appelée, selon certains, le ciné-vérité, grâce à un jeu de mots fondé sur l'ambiguïté de l'expression *Kino-Pravda*. Cette expression désigne, on le sait, le complément filmé du journal la *Pravda* (en russe "La vérité"), et peut également signifier cinévérité si l'on considère le contenu de ce complément, et cinéma-vérité si l'on considère l'instrument. La spécificité de la cinématographie tient à ce que l'objet filmé est appréhendé par le cinéaste et par le spectateur grâce au truchement de ces appareils d'enregistrement que Vertov appelle le cinéœil et le cinéoreille. Aussi chacun peut-il, devant les aspects visibles et audibles que ces appareils offrent à son attention, et devant les réalités que cette présentation lui permet de reconstruire et de pénétrer, dire: "je cinévois, je cinéentends, je cinépense".

Contrairement à Dziga Vertov, qui met l'accent dans ses films sur la vie collective et les manifestations les plus visibles des hommes de la jeune république des soviets, Robert Flaherty s'est intéressé surtout aux liens qui rattachent à la nature les petits groupes d'hommes tels que les eskimos, les maoris, les paysans d'Irlande ou les trappeurs du delta du Mississippi. Tandis que les images de Vertov apparaissent en premier lieu comme les manifestations de la cinépensée individuelle d'un cinéaste sensible à ce qui fait l'unité et la diversité d'un peuple engagé dans une vie nouvelle, les images de Flaherty sont le résultat d'un contact d'une égale tendresse, mais d'une intimité plus grande, entre le cinéaste et les familles dont il a partagé la vie durant de longues périodes, et par là même l'expression de l'accord des esprits et des cœurs qui est le fruit de cette vie commune. Aussi Flaherty peut-il être considéré comme le fondateur involontaire du film ethnographique. Il a sans le savoir utilisé, pour l'observation cinématographique, la méthode que les ethnographes pratiquent, sous le nom d'observation participante, pour décrire la vie des populations qu'ils étudient et pénétrer leurs sentiments, leur mentalité et leur conception du monde. De même peut-on exprimer l'expérience de Flaherty dans le langage de Vertov en opposant à Vertov qui disait "je cinépense", Flaherty et ses acteurs improvisés qui auraient pu dire "nous cinépensons", en se fondant sur le fait que les images qu'ils nous ont laissées sont le produit de leur collaboration.

Ainsi l'examen des œuvres et des déclarations de Vertov, Flaherty et Vigo révèle l'importance qu'ils attachaient à l'activité du cinéaste, ce qui semble aller à l'encontre du principe qui, à première vue, paraît les gui-

der, et selon lequel le cinéaste doit s'effacer devant l'objet qu'il observe, et le présenter tel qu'il est à l'attention du spectateur. Il n'est plus question d'un naturel immédiat qui pourrait être reproduit sans déformations, mais d'une réalité profonde dont la restitution procède d'une patiente élaboration.

Cependant un examen plus approfondi dissipe cette contradiction et conduit à découvrir ce qui est à l'origine de l'idée que leur œuvre, au premier abord, paraît exprimer. En effet, cette activité que constitue la cinépensée individuelle ou collective consiste moins à s'effacer devant l'objet qu'à se laisser guider par lui sans chercher d'emblée à déterminer avec précision la nature de ce que l'on reproduit et les intentions qui guident cette reproduction. Il en résulte une augmentation de la distance qui sépare l'activité du cinéaste de celle de l'écrivain. Cette distance tient à la nature même de l'observation cinématographique, plus proche de l'observation directe que de la conceptualisation verbale. L'écrivain, devant son texte, est conduit à prendre conscience des opérations de sa propre pensée à mesure qu'il en appréhende les résultats, et par là même à donner à la création contrôlée le pas sur l'improvisation libre ; le cinéaste, plus éloigné que l'écrivain du résultat de son activité, tend à se fonder sur des intentions et sur des intuitions confuses, dont il peut plus difficilement déterminer les raisons avant l'achèvement du film, et contrôler les effets aux diverses étapes de son élaboration.

Le caractère plus tardif de la prise de conscience fait mieux apparaître la postériorité de la pensée consciente d'elle-même par rapport à la pensée entièrement occupée par son objet : le cinéaste découvre que ce qu'il croyait vouloir exprimer ne coïncide pas toujours avec ce qu'il a effectivement exprimé en fonction d'attitudes inconscientes d'ordre affectif et cognitif. Ainsi le contenu du film apparaît-il, au cours des étapes successives de sa réalisation, comme un objet extérieur qui consiste à la fois dans ce que le cinéaste présente et dans la manière dont il le présente. Il tient son extériorité de l'extériorité des choses et de l'extériorité que revêt sa propre pensée, dans ce qu'elle a d'irréfléchi, par rapport à sa pensée consciente. Aussi l'activité du cinéaste fait-elle penser à celle des fidèles de certaines religions, possédés par les dieux qu'ils révèrent,

et qui ne gardent aucun souvenir de ce qu'ils ont dit ou fait pendant la transe, ce qui a conduit Jean Rouch à la notion de "cinétranse".³

Dans cette perspective apparaissent aussi plus nettement les raisons qui ont incité Vertov, Flaherty et Vigo à renoncer à la fiction théâtrale telle qu'elle est ordinairement employée par les cinéastes. Dans le même temps se dessinent les grandes lignes de ce qui pourrait constituer une nouvelle conception de la cinématographie, inspirée de l'œuvre de ces pionniers, et fondée sur les principes élaborés à partir d'une réflexion sur leur expérience et sur l'expérience de leurs continuateurs.

Comme on le sait, la fiction théâtrale est plus facilement utilisable dans le cas où la création cinématographique se rapproche de la création littéraire, le cinéaste connaissant à l'avance ce qu'il veut exprimer et le film consistant par là même dans l'expression d'idées et de sentiments préexistants à son élaboration. Il s'agit alors de retenir de la réalité ce que l'on connaît d'elle pour le communiquer au spectateur en le transposant dans la fiction. Cela réduit l'importance de la pensée inconsciente et la part des aspects inattendus que toute activité conduit à découvrir, en créant l'illusion que ce qui est présenté constitue le tout de ce que l'on peut connaître.

C'est au contraire à la découverte de ces aspects que Vertov, Flaherty et Vigo se consacrent principalement. Le spectateur n'est plus confronté à l'expression élaborée d'idées relatives à une réalité déjà connue, et présentées comme adéquates. Il est, au contraire, invité à participer à l'exploration d'une réalité dont le caractère inépuisable est mis en évidence, soit que l'incomplétude manifeste de ce qu'on lui présente le conduise à imaginer ce qu'on ne lui présente pas ; soit que l'inorganisation partielle du contenu de l'image l'amène à distribuer son attention en fonction des rapprochements qui paraissent susceptibles de lui donner un sens. Inversement le cinéaste devient le spectateur de son propre film. L'écart entre ce qu'il pensait montrer et ce qu'il montre effectivement n'est plus considéré comme une imperfection, la découverte de ce qu'il ignorait de l'objet et de sa propre pensée devenant l'un des principaux résultats de son activité. En même temps l'objet du film, loin de

³“Essai sur les avatars de la personne, du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe”. Cet essai, qui contient un exposé relatif à la cinétranse et à la cinépensée individuelles et collectives, a constitué le point de départ des réflexions consignées dans ce texte.

consister en une réalité extérieure que l'on prétendrait reproduire sans la déformer, apparaît constitué par la relation entre une réalité que l'on ne peut jamais appréhender dans sa totalité et une activité exploratoire dont la nature et les mobiles échappent en partie à celui qui l'exerce, la connaissance de l'une étant fonction de la connaissance de l'autre.

Ainsi, au monde achevé que présente la fiction classique, et dont la fausse clarté procède de l'illusion que le réel coïncide avec ses apparences et avec l'idée qu'on s'en donne, fait pendant un monde inépuisable qui tient son mystère et son charme de ce que tout progrès de la connaissance fait apparaître plus grande l'étendue de ce qui reste à connaître. L'extériorité demeure, tout comme l'idée que le cinéaste doit se laisser guider par elle. Mais il ne s'agit plus seulement d'une réalité en elle-même étrangère à l'observateur. Il s'agit du contenu de l'observation tel qu'il se manifeste dans le double déploiement du procès observé et de l'activité observante.

Le contenu de l'observation n'est pas étranger au cinéaste et au spectateur, lesquels d'une manière inconsciente ou consciente choisissent, l'un ce qu'il convient de montrer, l'autre ce qui, dans ce qu'on lui montre, paraît le plus digne d'intérêt. Il leur est cependant extérieur dans la mesure où ce choix résulte d'une activité mentale inconsciente. Le cinéaste ne connaît pas toutes les raisons pour lesquelles il décide de présenter les objets à telle distance, selon telle orientation, avec tel éclairage et tel degré de netteté ; le spectateur comprend ce que le cinéaste lui suggère sans toujours savoir sur quoi se fonde cette compréhension, ni faire le départ entre les délimitations cadrales et angulaires du cinéaste et les contre-délimitations intracadrales et extracadrales opérées par son attention et son imagination.

La prise en compte de ces faits permet d'expliquer la fécondité de l'idée de Vertov, Flaherty et Vigo selon laquelle il convient de chercher d'autres voies que celle de la fiction théâtrale ordinaire. En les analysant on est conduit à considérer la cinématographie, malgré son caractère outillé, comme une sorte de prolongement de l'observation directe. Cette dernière est fondée, on le sait, sur le fonctionnement réflexe des organes sensoriels et locomoteurs, et dirigée pour l'essentiel, aussi bien chez l'animal, le jeune enfant que l'*homo loquens*, par l'intelligence sensori-motrice, à laquelle s'ajoute chez ce dernier l'intelligence verbale, dans ce qui, en elle, échappe le plus au contrôle de la conscience.

En même temps apparaît plus nettement ce qui fait la spécificité de la méthode présidant d'une manière implicite ou explicite à l'élaboration et à la vision des films réalisés sans le secours de la fiction théâtrale ordinaire, ainsi que de la nature des problèmes que soulève l'emploi de cette fiction.

Cette méthode consiste, pour le cinéaste, à faire une large place à l'improvisation ainsi qu'à l'initiative des personnes filmées, et à laisser aux spectateurs, parmi lesquels figure en premier lieu le cinéaste lui-même, une marge de liberté suffisante pour découvrir les significations qui ont échappé à l'auteur et aux acteurs lors du tournage et du montage du film. Elle n'aboutit pas pour autant à la présentation d'une réalité brute, non altérée par l'intervention de l'activité mentale du cinéaste et des personnes filmées. La règle selon laquelle le cinéaste doit se laisser guider par l'objet qu'il filme change de signification lorsqu'il apparaît que cet objet comprend à la fois la réalité extérieure et les activités mentales inconscientes auxquelles on fournit, en respectant cette règle, l'occasion de s'exercer plus librement. De même change de signification l'opposition entre les formes classiques de la fiction cinématographique et les autres formes que revêt la cinématographie lorsque le cinéaste n'a pas recours à la fiction classique. On voit en effet se dissiper le contraste brutal entre, d'une part des comportements fictifs illustrant des sentiments et des idées préexistants à l'élaboration du film, et relatifs à une réalité supposée connue à l'avance dont la déformation est d'autant plus grande que cette supposition est illusoire ; de l'autre des comportements réels qu'une reproduction fidèle permettrait de montrer tels qu'ils se manifestent dans les situations concrètes qui les suscitent, et tels qu'ils expriment sans les trahir les sentiments et les idées des personnes que l'on présente. A une cinématographie de l'artifice et de l'abstraction, qui tiendrait son inadéquation du recours aux idées toute idée ayant dans cette perspective pour effet nécessaire d'isoler du réel celui qui l'élabore, ne fait plus pendant une cinématographie du naturel et du concret qui tiendrait sa fécondité du fait que le cinéaste s'interdit de penser.

Cette opposition simple et simpliste, fondée sur la croyance à l'existence d'une appréhension immédiate du sensible dépouillée de toute construction mentale consciente ou inconsciente, cède la place à une opposition complexe rendant compte de ce que la précédente indique

d'une manière déformée. Sont reconnus le rôle directeur de l'activité cognitive inconsciente dans l'appréhension du sensible, ainsi que la possibilité d'une adéquation des constructions mentales à leur objet. Cela conduit à considérer comme le premier terme de l'opposition une cinématographie où le recours aux formes ordinaires de la fiction théâtrale pousse le cinéaste à réduire la part laissée à l'improvisation et par là même à la pensée inconsciente. La part de la découverte en est restreinte d'autant, cependant que la fonction de la pensée consciente se limite à la recherche et à l'utilisation des moyens de restituer par la fiction une réalité qui paraît être complètement connue et dont il s'agit de communiquer au spectateur les traits essentiels. L'autre terme de l'opposition est occupé par une cinématographie où le recours à l'improvisation accroît la part laissée à la pensée inconsciente, ce qui augmente d'autant la part laissée à la découverte. La fonction de la pensée consciente consiste alors pour une part dans l'analyse critique des stéréotypes, préjugés et autres idées toutes faites auxquels le libre cours laissé à l'improvisation fournit l'occasion de se manifester. Cette analyse, qui s'effectue à l'issue du tournage et des phases postérieures de l'élaboration du film, conduit, lorsqu'elle est faite en collaboration avec les personnes filmées, à ce que Jean Rouch appelle l'anthropologie partagée, en même temps qu'elle met en évidence le fait que toutes les œuvres cinématographiques appartiennent au domaine de la fiction. Les films élaborés en transposant les formes ordinaires de la fiction théâtrale n'apparaissent plus comme la forme de fiction cinématographique, mais comme l'une des formes possibles de cette fiction. En effet, la participation des personnes filmées à l'élaboration du film dissipe l'illusion que le contenu de l'image est constitué par des fragments de réalité brute. Cela tient à ce que, montrant aux hommes dont il enregistre les faits et gestes ces doubles d'eux-mêmes que constituent les traces laissées sur le film élaboré en commun, le cinéaste est amené à constater avec les acteurs que le contenu de l'image ne coïncide pas nécessairement avec ce qu'il avait observé directement et comptait enregistrer, ni avec ce que les acteurs pensaient être en se fondant, pour une part, sur l'expérience quotidienne de leur situation. Au lieu d'apparaître comme le simple reflet du sensible immédiat, le sensible cinématographique s'en distingue suffisamment pour que le contraste mette en évidence son caractère construit. Par ricochet, ap-

paraît le caractère construit du sensible immédiat, spontanément vécu comme un donné passivement reçu, dans l'inconscience des opérations mentales dont résulte son appréhension.

Ainsi se dissipe à la fois l'illusion du réalisme naïf et de l'empirisme vulgaire selon laquelle les êtres et les choses apparaissent tels qu'ils sont, qu'ils soient appréhendés dans l'immédiateté de l'expérience quotidienne ou examinés dans l'artificialité de l'observation cinématographique. Ayant renoncé à la méthode qui consiste à tourner un film en fonction des idées, souvent inadéquates, formées au cours de l'observation directe en fonction de ses préoccupations personnelles, pour la méthode progressive de l'observation en commun, le cinéaste prend conscience des raisons qui fondent cette inadéquation initiale. Il procède de ce fait à l'étude anthropologique de lui-même, devenant ainsi sociologue. Inversement les hommes dont il a fait l'ethnographie en les filmant commencent leur propre sociologie, en s'observant sur l'écran, ainsi que l'ethnographie du cinéaste, en constatant que la manière dont le cinéaste les a montrés révèle ses préjugés et par là même sa propre culture. Alors affleurent à la conscience une partie des notions implicites qui président à la construction du monde sensible et à son organisation en un ensemble d'objets dotés de qualités qu'il semble possible de discerner au cours de constats purement passifs, et engagés en des procès soumis à des lois apparemment faciles à déterminer.

Ainsi mené, le dialogue autour de l'image, qui a été enregistrée et qui revient dans un délai que le magnétoscope réduit maintenant au temps du rembobinage de la bande vidéographique, peut déboucher sur de nouveaux films consacrés aux points négligés et aux aspects inattendus récemment découverts. Un va-et-vient s'engage alors qu'aucune raison décisive ne permet d'arrêter et par lequel il apparaît que la connaissance de l'homme, comme toute connaissance, est un procès sans fin.

A vrai dire ce va-et-vient entre l'image et l'apparence immédiate n'est encore qu'une possibilité peu exploitée. De ce fait la perspective dont se dessine ici l'esquisse tient davantage de la construction anticipatrice que de la mise en forme d'une expérience. Il semble cependant qu'un domaine s'ouvre devant nous qui fournira matière à des recherches d'un type nouveau, si l'on en juge d'après les constatations faites par les apprentis sorciers que sont les ethnologues cinéastes. C'est ainsi que Jean Rouch s'est aperçu, au cours d'enregistrements de scènes de pos-

session, que la présence du cinéaste et de ses appareils pouvaient hâter le déclenchement de la transe. Il y a donc lieu de se demander si les faits et gestes du cinéaste, loin de constituer une activité neutre, et comme telle extérieure au procès filmé, ne constituent pas une activité orientée qui entre dans ce procès en y recevant un statut particulier, comme toutes les activités des agents vivants ou inanimés qui s'y trouvent directement engagés. Inversement, les modifications des faits et gestes des agents du procès filmé sont pour une part fonction de ce que leur activité est subordonnée, en même temps qu'à ses fins ordinaires, à cette fin extraordinaire, au double sens du mot, que constitue sa présentation aux spectateurs, infiniment nombreux, dont le cinéaste est en quelque sorte le procureur, ou si l'on veut, le juge d'instruction.

Devant le cinéaste, ainsi chargé du soin de réunir des images qui sont autant de témoignages matériels de l'activité cinématographique, les agents du procès filmé se comportent à la fois comme les témoins et comme les exécutants ordinaires de l'activité en cause. On a donc affaire à une sorte de procédure de flagrant délit à laquelle les intéressés participent d'une manière active et plus ou moins lucide. A la transformation du cinéaste observateur en agent du procès observé, fait ainsi pendant la métamorphose des agents de ce procès en agents du procès d'observation. Or le but du procès cinématographique – comme celui de tout procès d'observation scientifique ou juridique, ayant pour objet des activités humaines – est d'établir des faits, c'est-à-dire de porter des jugements relatifs à la correspondance entre une réunion d'apparences et un ensemble de réalités et d'intentions.

Dans cette perspective, le va-et-vient entre l'image et l'apparence immédiate prend la forme paradoxale d'un procès de flagrant délit que l'on recommencerait toujours et au cours duquel la reconstitution du crime ne consisterait pas en une pure fiction mais dans l'accomplissement effectif de l'acte. La répétition tiendrait à ce que l'on ne serait jamais sûr de ce que l'on a constaté, ce qui revient à conduire un procès de flagrant délit comme un procès portant sur des faits insuffisamment établis et soumis, pour cette raison, à l'appréciation d'un jury.

Ainsi, dans la perspective où débouche la collaboration lucide du cinéaste et des personnes filmées, les apparences retenues cessent d'être appréhendées comme les manifestations d'une réalité supposée connue dans son ensemble et complètement extérieure à l'activité de

l'observateur. Elles se présentent au contraire comme le produit de l'activité de l'observateur et de celle des personnes observées, tel qu'il se manifeste dans le double déploiement du procès observé et du procès d'observation. La mise en évidence du caractère construit du sensible cinématographique, et par ricochet, du caractère construit – collectivement – du sensible immédiat, permet d'aborder dans des conditions nouvelles le problème de l'opposition entre la réalité et la fiction.

On ne peut plus rendre compte de la différence entre les films élaborés selon les procédés de la fiction théâtrale ordinaire et les films consistant en la présentation de comportements réels en la rapportant à l'opposition entre l'artificiel et le naturel, telle du moins qu'on l'envisage habituellement. De même que le naturel au théâtre est un naturel de théâtre, de même le naturel dans le cinéma direct est un naturel de cinéma direct. De son côté le naturel de l'observation immédiate apparaît comme une forme de naturel parmi d'autres, du fait même qu'il se manifeste, au même titre que les autres formes, comme un produit social.

Dans le domaine constitué par la découverte de la cinépensée et par les expériences et les réflexions auxquelles sont conduits les continuateurs de Vertov, l'opposition entre le naturel et l'artificiel revêt une signification nouvelle.

L'artificiel apparaît résulter d'une activité observante où le désir de mettre en évidence les aspects du réel supposés connus l'emporte à ce point sur le souci d'explorer l'inconnu, que les notions implicites ou explicites qui président à la construction du monde sensible ne s'enrichissent plus au contact du réel et se figent en stéréotypes. En revanche le naturel semble alors consister en la qualité que revêtent les aspects connus du procès observé, lorsqu'au lieu d'apparaître comme le tout de ce que l'on peut connaître, ils indiquent, par leur caractère fragmentaire ou mystérieux, l'existence d'aspects encore inaperçus dont la découverte est nécessaire à leur compréhension, ainsi que l'inadéquation partielle des notions qui président à leur appréhension.

Aucune différence essentielle ne distingue sur ce point l'expérience sensible immédiate ou cinématographique des comportements réels, de l'appréhension de ces comportements tels qu'ils apparaissent lorsqu'ils font l'objet de l'une des formes de la transposition cinématographique de la fiction théâtrale ordinaire.

D'une part, en effet, les notions que diverses raisons ont pour consé-

quence de figer en stéréotypes, et qui président, d'une manière implicite, à l'élaboration d'un film de fiction, président également à l'appréhension immédiate ou cinématographique des comportements réels auxquels renvoie cette fiction. Ainsi peut-on expliquer que la fonction dévolue à la cinématographie dans le renforcement des stéréotypes puisse, dans certains cas, s'accomplir d'une manière d'autant plus efficace que ces stéréotypes sont profondément enracinés chez les spectateurs auxquels le film est destiné, en raison de la vérification apparente dont ils font continuellement l'objet dans l'expérience sensible directe. Cela est vrai de la cinématographie fondée sur la fiction théâtrale ordinaire comme de la présentation de comportements réels lorsqu'elle est caractérisée par le privilège accordé au supposé connu. D'autre part, les notions qui se développent dans le sens d'une adéquation croissante au réel sont toujours à l'œuvre, qu'il s'agisse de l'appréhension immédiate ou cinématographique des comportements réels, ou de l'appréhension de ces mêmes comportements transposés dans la fiction. Une cinématographie absolument artificielle et inadéquate est en effet inconcevable si l'on tient compte, en premier lieu, du recul critique que prend le spectateur lassé par les stéréotypes. En second lieu intervient la tendance des cinéastes à satisfaire, pour éviter cette lassitude, en même temps que le désir de nouveauté, le besoin, qui existe d'une manière plus ou moins latente chez tout spectateur, d'accéder à une connaissance effective des procès qu'on lui présente, et, lorsqu'il s'agit de procès entièrement fictifs, des procès réels auxquels ils sont supposés correspondre. Inversement, une cinématographie dépouillée de tout artifice, dont l'appréhension des produits serait dépourvue de tout stéréotype, est aussi difficilement concevable si l'on tient compte du fait que l'appréhension du sensible, comme toute action, s'appuie sur des connaissances consciemment ou inconsciemment supposées adéquates, et s'accompagne nécessairement de toutes sortes d'erreurs chaque fois que cette supposition manque de fondement.

On a donc affaire dans tous les cas à un mixte de naturel et d'artificiel, dont la méconnaissance est à l'origine de la fausse querelle entre cinématographie de fiction et cinématographie des comportements réels. Sa reconnaissance permet de faire apparaître, sous les différences qualitatives qui opposent les diverses formes d'appréhension du sensible, le fait que ces dernières concourent toutes à l'entreprise commune que

constitue la connaissance de la nature, de la société et de la pensée. Confrontée à un même but et disposant de ce matériau commun qu'est le sensible, ces différentes activités se heurtent à des problèmes dont les solutions diffèrent en raison de la diversité des moyens, mais qui relèvent d'une stratégie commune sous-tendant les stratégies particulières aux multiples formes de cinématographie.

A première vue cependant l'observation directe, l'observation cinématographique des comportements réels et l'appréhension de substituts fictifs se distinguent en ce que cette troisième forme d'appréhension semble seule être guidée par la pensée dès l'origine. Les deux premières formes paraissent consister en une réception passive des données sensibles fournissant à la pensée matière à réflexion, mais à laquelle la pensée ne participe pas. Tout au plus la présentation cinématographique directe paraît-elle susceptible de donner lieu à une déformation du réel quant elle s'éloigne de l'observation directe pour se rapprocher de la fiction cinématographique ordinaire, le poids du réel étant supposé protéger dans tous les cas l'appréhension directe des effets nocifs des stéréotypes.

En revanche, la collaboration lucide entre le cinéaste et les personnes filmées, et le va-et-vient auquel elle donne lieu entre l'image et l'apparence immédiate, dissipent cette illusion en atténuant l'opposition entre les trois formes d'appréhension. Ordinairement, en effet, ces trois formes sont séparées, aussi bien dans la vie sociale que dans la pensée consciente, de telle sorte que l'observation directe, à un pôle, et la fiction cinématographique classique, à l'autre pôle, sont respectivement rapportées au naturel et à l'artificiel. Au contraire, le va-et-vient entre l'image et l'apparence immédiate met en évidence le rôle des notions adéquates ou inadéquates qui président à l'appréhension du sensible, quelle que soit la forme que revête celle-ci, et le mixte de naturel et d'artificiel en quoi consiste le contenu appréhendé. Il met également en évidence le fait que ce contenu peut être considéré comme un mixte de réalité et de fiction, non seulement dans la fiction cinématographique ordinaire et dans la cinématographie des comportements réels, mais aussi dans l'observation directe.

Ainsi l'opposition radicale entre la fiction cinématographique ordinaire et l'appréhension directe ou cinématographique des comportements réels, qui se trouve à l'origine de l'œuvre de Vertov, Flaherty et

Vigo, tend-elle à céder la place, chez leurs continuateurs, à une opposition tempérée par la prise en compte de cette communauté entre les diverses formes d'appréhension du sensible. Les hommes de théâtre ont souvent été portés à réfléchir à cette opposition mais ils n'ont pu l'analyser avec toute la rigueur nécessaire en raison de la séparation de ces diverses formes dans la vie sociale et dans la pensée consciente. Au contraire, dans le domaine ouvert par ces trois pionniers, le progrès des techniques d'enregistrement permet à leurs continuateurs, parce qu'il conduit à l'interpénétration des diverses formes d'appréhension du sensible, d'analyser d'une manière plus précise les problèmes que soulèvent les relations entre le naturel et l'artificiel, le vrai et le vraisemblable, le réel et le fictif, etc.

Dans le même temps, ce progrès donne une importance pratique à des problèmes confinés jusqu'ici dans les domaines de l'exégèse traditionnelle et de l'esthétique spéculative. En effet, des propositions telles que "le naturel au théâtre est un naturel de théâtre" et "la vie est un immense théâtre", respectivement relatives à l'opposition entre le naturel et l'artificiel, et à l'opposition entre le réel et le fictif, cessent d'être des formules uniquement destinées à faciliter d'une manière intuitive l'apprentissage et la fonction du théâtre. Au lieu d'apparaître comme de brillantes boutades permettant de résoudre les problèmes en les écartant, elles conduisent à une conceptualisation cohérente de l'ensemble des formes d'appréhension comparées. La notion de naturel spécifique s'applique également au contenu de l'observation directe, tandis que la notion de théâtralité des activités humaines en général fait l'objet d'enquêtes d'ordre ethnologique et sociologique ou d'expériences d'ordre psychanalytique et psychosociologique.

Le contenu de l'observation directe se trouve par là même privé de son rôle d'étalon du naturel, ou, si l'on veut, de référence ultime, permettant de juger de la vérité ou de la vraisemblance du contenu de la cinématographie des comportements réels et de la cinématographie de fiction. Observation directe, cinématographie des comportements réels et fiction cinématographique ordinaire peuvent être considérées de ce fait comme des formes d'appréhension du sensible permettant, par des moyens divers, et à des fins d'ordre artistique, scientifique ou pratique, l'emprise des hommes sur la nature, la société et la pensée. Si ces différentes formes se heurtent à des problèmes dont les solutions différent

en raison de la diversité des moyens, toutes font appel à une stratégie commune qui sous-tend non seulement les stratégies particulières aux différentes formes de la cinématographie, mais aussi celles propres à l'observation directe.

L'une des raisons qui conduisent à cette stratégie est la tendance de tous les cinéastes à limiter l'effet des stéréotypes dont l'usage inévitable a pour conséquence, lorsqu'il devient abusif, de laisser le spectateur en donnant aux manifestations du procès présenté un caractère factice qui confine à l'insignifiance. Cette tendance est elle-même l'expression d'une tendance plus profonde qui consiste dans le mouvement qui incline l'activité cognitive vers la construction de notions susceptibles de se modifier et de se complexifier au contact du réel au lieu de se figer en stéréotypes, et dont le caractère adéquat se manifeste en ce qu'elles ne présentent jamais une adéquation parfaite. En effet, contrairement aux stéréotypes, dont l'apparente perfection est à l'origine de la lassitude qu'éprouve le spectateur devant un monde sans nouveauté, les notions adéquates conduisent à une appréhension du monde sensible qui met en évidence le caractère inépuisable de ce monde et par là même leur inadéquation partielle. Cette inadéquation, qui constitue paradoxalement l'une des manifestations les plus claires des progrès de la connaissance, est d'autant plus flagrante que s'accroît l'interpénétration des diverses formes d'appréhension du sensible rendue possible par l'évolution des techniques d'enregistrement. Autant la séparation de ces formes tend à renforcer les stéréotypes propres à chacune d'entre elles, en rendant difficile la confrontation de leurs contenus respectifs, autant leur emploi conjugué, auquel conduit la collaboration lucide entre les personnes filmées, tend à mettre au jour les stéréotypes et à faciliter par conséquent leur critique.

Ainsi se trouvent confirmées les idées de Vertov relatives à la spécificité des différentes formes d'appréhension du sensible, tandis que se manifeste la fécondité de la méthode qui découle des expériences de Flaherty et qui consiste à exprimer la réalité de l'humain par des images élaborées en commun.

Parallèlement, on retrouve quelque chose de l'inspiration de Vigo dans le souci de donner libre cours à l'expression de la pensée inconsciente, et dans la comparaison établie entre l'activité du possédé au cours de la transe et celles du cinéaste et des personnes filmées pendant le

tournage ou des spectateurs pendant la projection. On en vient, en effet, à considérer que la cinépensée, individuelle ou collective, requiert, pour s'exercer sans contrainte, une disposition d'esprit comparable aux états seconds, et que l'on pourrait appeler, comme on l'a vu, la cinétranse. Allant au-delà de la plate réalité dont se trouve encombrée une pensée que les idées reçues confinent dans un monde achevé, la conscience pourrait s'enrichir de tout ce que révèle une cinématographie ainsi libérée des stéréotypes, et portée à chercher dans l'extériorité des choses et de l'inconscient la source inépuisable du surréel.

En examinant le contenu de la notion de cinétranse, la méthodologie cinématographique aborde un domaine dont rendent difficilement compte les catégories de l'épistémologie du sensible. Celle-ci porte en effet la marque du rationalisme et de l'intellectualisme étroits qui ont pendant longtemps présidé à son développement, si bien que l'introduction de cette notion donne aux textes de méthode un caractère insolite et pour tout dire farfelu qui les rapproche des articles et des discours de Salvador Dali, lequel figure, comme Jean Vigo, parmi les surréalistes qui se rattachent à la tradition de l'esthétique baroque.

Ce domaine est constitué par les relations qui s'établissent entre l'affectivité et l'intelligence dans les activités qui tendent à accroître l'emprise de la culture sur la nature, la société et la pensée. Le sensible y apparaît tel qu'il intéresse à la fois l'esthétique au sens de Baumgarten (1750) et de ses continuateurs, qui entendent par ce mot l'étude philosophique ou scientifique des objets ou activités dont les manifestations sont susceptibles d'être rapportées aux systèmes de valeurs régis par les catégories de beauté, d'harmonie, de rythme, etc., ainsi que par les catégories contraires, et l'esthétique au sens de discipline épistémologique attachée à l'étude des corrélats concrets des catégories de l'activité utilitaire, scientifique et logico-mathématique, telle qu'on la trouve pratiquée, à l'époque moderne, par des auteurs aussi divers que Locke, Hume, Kant, John Stuart Mill, Husserl, Carnap et Piaget.

A l'intersection de ces deux perspectives, qui ont pour matière commune le sensible, on trouve aussi les diverses disciplines qui se rattachent à la morale et qui sont consacrées à la recherche des normes de l'action, dans la détermination desquelles, comme on sait, les valeurs d'ordre positif que constituent respectivement le beau et le vrai jouent un rôle important. Dans cette perspective complexe, les orientations

adoptées par Vertov, Flaherty et Vigo figurent parmi les réactions suscitées dans le monde de la culture par les profonds changements qui ont affecté les sociétés humaines pendant et après la première guerre mondiale.

Vertov et Flaherty restent fidèles, chacun à leur manière, à l'humanisme fondé sur la croyance en la possibilité d'un accord entre le cœur et la raison, bien qu'ils s'opposent à l'esthétique d'une fiction théâtrale décadente, où la coïncidence du vrai, du beau et du bon est obtenue d'une manière illusoire par le recours à une hystérie de bon ton. Vertov recherche cet accord dans les manifestations du progrès qu'une société nouvelle fait accomplir à l'humanité. Flaherty tend au contraire à le retrouver auprès des sociétés les moins séparées de la nature. Cependant, ces deux orientations convergent en fin de compte en ce qu'elles sont également fondées sur la croyance en une harmonie dont la possibilité est démontrée, dans un cas par l'observation du passé, que représentent les sociétés non encore engagées dans les entreprises industrielles, et dans l'autre par les anticipations sur l'avenir que constituent les premières expériences socialistes.

En revanche, Vigo est confronté au spectacle offert par une société qui paraît condamnée à vivre entre un Moyen Age qui se prolonge et une révolution qui s'annonce, dans la mesquinerie qui préside à une transformation industrielle dont l'importance contraste avec l'esprit boutiquier des chefs d'entreprise et le réformisme, trop timide à son gré, qui s'y trouve engagé. Dans ce climat, la coïncidence du vrai, du beau et du bon apparaît comme un objectif illusoire, et toute activité subordonnée à ces valeurs comme inévitablement vouée à l'échec. Les signes qui indiquent la possibilité d'une harmonie dans le passé, le présent ou le futur, sont des leurre dont le fonctionnement porte les hommes au comble de l'absurde, le faux, le laid et le mauvais s'épanouissant en fonction directe des efforts consacrés à la recherche des valeurs contraires. La seule issue paraît alors consister dans des activités qui augmentent le chaos, mais dans l'exercice desquelles l'esthétique baroque traditionnelle, qui tend à l'affirmation de la toute puissance du mal, cède la place à un baroque régénéré par le surréalisme où le triomphe du bien procède de l'échec fertile de la révolte.

Chez Vigo cet optimisme paradoxal, qui fait pendant à l'optimisme quelque peu candide de Vertov et de Flaherty, ne va pas sans un cer-

tain mépris pour les hommes engagés dans les situations qu'il observe, mépris qui contraste avec la tendresse manifeste qui porte les deux pionniers à s'intéresser aux manifestations les plus humbles de la vie humaine. Mais une tendresse plus discrète, et en un sens plus lucide, qui s'exprime par la manière dont Vigo s'attarde, par l'image, sur le détail le plus banal et le plus dérisoire, limite la portée de ses déclarations les plus désabusées.

Il semble, en effet, que le désir de vivre résiste en fin de compte à la crainte que l'acceptation de la vie humaine, telle qu'elle se manifeste dans la médiocrité des relations entre les hommes, ne conduise au désespoir. Il serait même plus exact de dire que le désespoir est accepté, ainsi que le sentiment du néant. Cependant, l'esthétique qui procède de cette attitude n'aboutit pas, comme c'est souvent le cas dans la perspective baroque ancienne à une célébration macabre du néant, de *la nada* qui constitue l'une des obsessions des artistes espagnols. Sans doute n'est-on pas très loin de cette obsession, comme on peut le voir en comparant cette attitude à celle qui caractérise le baroque mexicain, dont se sont inspirés des cinéastes tels que Eisenstein et Buñuel: mélange de bravade, de morgue et de plaisanterie qui caractérise l'esprit de *vacilada*, où narguer la mort apparaît comme la plus haute expression de la vie. Mais on passe alors de l'aristocratie de Don Juan, dont le stoïcisme négatif consiste en une paradoxale affirmation de la liberté de l'homme devant un ordre inévitable de caractère statique, à la découverte de la solidarité entre les hommes, également victimes, bien que sous des formes diverses, d'une aliénation de caractère historique.

Au cours de ce passage, qui se manifeste chez Vigo par une disparité entre ses films et ses déclarations, l'humain cesse d'être l'objet de cette consommation sensuelle, sentimentale et cognitive dont se délecte un esprit fort qui se considère au-dessus du commun des mortels. Sans doute l'œuvre de Vigo se rattache-t-elle encore en partie à cette science anthropophagique en vertu des principes de laquelle Don Juan s'emploie à connaître toute femme dont l'étude est susceptible d'enrichir son catalogue. Mais l'attention portée aux manifestations les plus modestes et les plus quotidiennes de l'humain n'est plus uniquement le fait d'une méthode où la classification des divers types de comportements humains est étroitement associée à la recherche des sensations

les plus variées, dans l'unité d'une esthétique où les hommes apparaissent comme de purs objets.

Sans aller jusqu'à l'anthropologie partagée à laquelle conduit la méthode de Flaherty, fondée sur la collaboration lucide du cinéaste et des personnes cinématographiées à l'élaboration du film, Vigo parvient d'une manière implicite à une anthropologie de la compréhension, dans la mesure où son regard de moraliste n'est pas exempt de sympathie. Que cette sympathie apparaisse moins dans ses écrits que dans ses films, et que le rapport inverse caractérise l'expression des sentiments opposés, voilà deux faits qui paraissent tenir à la différence qui sépare l'écriture verbale de la cinématographie en ce qui concerne les relations entre pensée consciente et pensée inconsciente. Son examen fait apparaître, d'une part ce qui distingue, dans leur rapport avec la morale et les sciences sociales, le baroque ancien et le baroque surréaliste, d'autre part de quelle façon peut s'effectuer le passage du premier au second.

La prise de conscience intervenant d'une manière moins tardive dans l'activité littéraire que dans l'activité cinématographique, le Vigo qui écrit est sans doute plus enclin au pessimisme que le Vigo qui filme. Ainsi se trouverait-il plus proche, dans le premier cas, du baroque ancien qui dans ses formes religieuses considère ce bas monde comme le règne du mal, et dans celles de ses formes qui confinent à l'athéisme comme l'expression du néant. Au contraire, dans le second cas, ce moralisme intransigeant se trouverait tempéré, et en quelque sorte pris de court par la sociabilité inconsciente, à laquelle le désir de vivre fournit l'occasion de se manifester sous les formes de la sympathie et de la compréhension. Il préparerait de ce fait le terrain à l'élaboration d'une anthropologie indépendante des présupposés moraux.

Ainsi, par le biais d'une technique d'expression nouvelle, mal connue et mal contrôlée, se trouve contourné l'un des obstacles les plus considérables que rencontrent les sciences humaines en voie de constitution, et plus particulièrement les sciences sociales, qui éprouvent des difficultés à se distinguer des disciplines morales.

Cependant les problèmes que soulève le franchissement de cet obstacle sont loin d'être résolus, comme on peut s'en rendre compte en comparant les sciences sociales aux sciences psychologiques, amenées depuis longtemps, sous l'influence de la biologie, de la psychiatrie et de la psychanalyse, à s'abstenir de tout jugement de caractère nor-

matif. Porter un regard neutre sur une réalité humaine est une entreprise beaucoup plus ardue lorsqu'il s'agit d'analyser une société dans le cas d'un individu déchiré par les difficultés de la vie. C'est sans doute ce qui explique fait que le désir de connaître les mécanismes sociaux se soit exprimé sous des formes dont: la nature baroque tient à l'étrangeté des rapports entre science et morale qui caractérise des œuvres comme celles de Hobbes, à qui la société apparaît comme une sorte de monstre, et du Marquis de Sade qui voit en elle une machine engendrée par une nature essentiellement mauvaise

Les raisons qui permettent à la cinématographie de contribuer à la solution de ces problèmes tiennent aux conditions dans lesquelles les hommes apparaissent dans ses productions. Il est en effet difficile, quand on montre des personnes prises dans des relations sociales et entourées d'objets culturels, d'analyser leur situation dans les termes abstraits d'une psychologie des sentiments individuels dans l'esprit de laquelle les réalités sociales sont considérées comme extérieures. Inversement, il est impossible de faire apparaître la société comme un système mécanique ou organique au sein duquel les individus seraient privés d'initiative. Ces deux artefacts de la pensée fondée sur l'écriture verbale occupent une place d'autant plus restreinte en cinématographie que celle-ci s'éloigne de la fiction théâtrale classique. Sans doute, cette limitation ne protège pas nécessairement le cinéaste des idéalizations optimistes, comme celles qui guident Vertov et Flaherty, ou pessimistes, comme celles qui s'expriment dans l'œuvre de Vigo, c'est-à-dire des déformations que la morale introduit dans les constructions cognitives concernant la vie sociale. Elle facilite cependant l'expression de la sociabilité inconsciente lorsque la pensée consciente du cinéaste ne présente pas la cohérence des conceptions de Vertov et Flaherty et qu'elle se trouve, au contraire, déchirée entre des préoccupations morales et le spectacle d'un système social qu'il semble difficile de transformer conformément à ces préoccupations. De là résultent des contradictions dont les diverses formes du baroque constituent l'expression. C'est pourquoi le pessimisme, dans la mesure du moins où il n'aboutit pas aux positions cohérentes mais difficilement tenables du baroque ancien, comme celles de Hobbes et du Marquis de Sade, peut déboucher plus facilement sur le réalisme, que l'optimisme qui sous-tend les idéalizations cohérentes caractéristiques du classicisme.

Le fait que ce réalisme, ou plus exactement ce sens des réalités – qu’il ne faut pas confondre avec le réalisme au sens esthétique avec lequel il ne coïncide pas nécessairement –, soit la conséquence imprévue des contradictions de la conscience, soulève une question de méthode quelque peu surprenante lorsque l’on passe de l’étude de l’anthropologie implicite de Vigo à la réflexion sur les problèmes de l’anthropologie cinématographique proprement dite. Autant il est concevable, et même, pourrait-on dire, convenable, d’invoquer les raisons techniques et psychologiques en vertu desquelles la prise de conscience est plus tardive en cinématographie qu’en littérature, et de conclure à l’opportunité d’une méthode consistant à faire une large place à l’improvisation en même temps qu’à l’initiative des personnes filmées, autant une justification de cette méthode, fondée sur des considérations où la morale et l’esthétique revêtent une telle importance, peut paraître irrecevable.

C’est pourtant à cela que l’on est conduit lorsque l’on tient compte des raisons d’ordre moral, esthétique et sociologique qui s’ajoutent aux raisons techniques et psychologiques pour donner en cinématographie une grande place à la pensée inconsciente. Le caractère inattendu de cette justification tient au fait que la méthode en question paraît alors se rapprocher des divers procédés utilisés par les surréalistes pour limiter l’influence de la pensée consciente. Sans doute la psychologie et la psychanalyse ont-elles recours à de tels procédés, mais le fait qu’il s’agisse alors de la pensée du sujet que l’on étudie et non de la pensée du psychologue ne porte aucune atteinte aux habitudes rationalistes et intellectualistes. Ces réticences se dissipent lorsqu’il apparaît qu’une réflexion méthodologique, qui accorde une telle attention au moral et à l’esthétique, est nécessairement conduite à chercher les moyens de neutraliser ces deux facteurs, quand elle est entreprise dans l’optique de l’anthropologie cinématographique proprement dite et non plus dans celle de l’anthropologie implicite de pionniers dont elle tire son inspiration sans nécessairement accepter tous les présupposés.

On s’aperçoit alors que la raison pour laquelle, en cinématographie, les facteurs esthétiques et moraux contribuent à rendre plus tardive la prise de conscience, tient aux différences qui opposent la cinématographie et le langage verbal dans leur manière respective de solliciter l’affectivité, qu’il s’agisse des procès dont certains aspects sont particulièrement impressionnants (émouvants, sublimes, terrifiants, atroces, li-

bidineux, etc.) ou, plus généralement, des procès dont l'existence même soulève des problèmes moraux. L'évocation verbale de ces procès peut permettre au destinataire de garder la tête froide, dans la mesure du moins où la personne qui parle ou qui écrit adopte un ton serein. Il n'en va pas de même de leur présentation cinématographique, susceptible, quelles que soient les précautions du cinéaste, de troubler le spectateur et d'entraver partiellement l'exercice des activités cognitives conscientes.

D'autre part, le caractère relativement plus concret revêtu par la présentation cinématographique, comparée à l'évocation verbale, donne à la première un pouvoir de fascination et de persuasion que le cinéaste contrôle et oriente d'autant plus difficilement que l'observation directe de ce qu'il est en train de filmer lui fait prendre conscience de l'ambiguïté propre aux manifestations sensibles de n'importe quel procès. Une plus grande vulnérabilité dans l'ordre affectif peut s'observer chez le spectateur par rapport au lecteur ou à l'auditeur. Peut lui faire pendant chez le cinéaste, comparé au locuteur ou à l'écrivain, une inquiétude d'autant plus grande, quant au sens que son activité donne au procès offert à l'attention du spectateur, qu'il hésite lui-même à se prononcer sur la nature de ce procès. Il suffit alors qu'il existe une opposition entre des préoccupations morales et le spectacle offert par ce procès quand il semble difficile, sinon impossible, de le transformer conformément à ces préoccupations, pour que la pensée inconsciente du cinéaste s'exprime à la faveur de ces contradictions avec une liberté proportionnelle à leur acuité.

A cela s'ajoutent, quand il s'agit de la cinématographie des comportements réels, les conséquences du fait que l'activité des personnes filmées est subordonnée en même temps qu'à ses fins ordinaires, à cette fin extraordinaire que constitue sa présentation à un nombre infini de spectateurs possibles. En raison de cette double finalité, les relations entre cinéaste et personnes filmées se caractérisent par une certaine pudeur dont les effets s'additionnent à ceux des autres facteurs qui sont à l'origine de l'importance du rôle dévolu en cinématographie à la pensée inconsciente.

Cependant, dans le cas où les problèmes que soulèvent les relations entre la science, l'esthétique et la morale sont résolus par une pensée consciente en mesure de construire les idéalizations cohérentes carac-

téristiques du classicisme, le rôle de la pensée inconsciente peut se borner à un refoulement qui consiste à détourner l'attention des manifestations du procès filmé dont l'examen pourrait mettre en évidence le caractère plus ou moins inadéquat de ces idéalizations. C'est dire qu'il est nécessaire à une anthropologie portée à s'inspirer de la tradition baroque, où la pensée inconsciente est moins inféodée à la pensée consciente en raison des contradictions de la conscience, de chercher les moyens de parvenir à la cohérence tout en évitant les idéalizations artificielles.

Parmi ces moyens figure la disposition d'esprit qui permet à la pensée inconsciente de se donner libre cours et que l'on a appelé la cinétranse, lorsqu'elle est le fait du cinéaste, des personnes filmées et du spectateur. De la sorte peut être soulignée, à la suite de Vertov, la spécificité de cette forme particulière d'appréhension du sensible que constitue la cinématographie. Se trouve également indiquée l'extériorité d'une pensée par laquelle on est guidé à son insu d'une manière qui rappelle celle dont le possédé est guidé par le génie qu'il incarne pendant la transe.

On peut sans doute être tenté de voir dans cette dénomination l'expression d'une analogie superficielle ainsi qu'une nouvelle manifestation de la conception archaïque selon laquelle l'activité créatrice s'exerce sous l'inspiration d'esprits extérieurs tels que les muses, le démon de Socrate et le génie des artistes, des savants et des philosophes. Mais on peut inversement considérer cette conception comme une première manière de prendre conscience de l'extériorité que la pensée humaine, telle qu'elle s'accumule dans les traditions véhiculées par les techniques corporelles et outillées et par les moyens d'expression et de communication, présente par rapport aux individus qui, de génération en génération, contribuent à son élaboration.

Prendre cette disposition d'esprit est d'autant plus facile pour le cinéaste que son attention est sollicitée par les opérations mentales complexes du tournage et du montage, et qu'il sait par l'expérience que les aspects les plus intéressants du film ne correspondent pas nécessairement aux intentions initiales.

Il n'en va pas de même pour le spectateur, que celui-ci résolve les ambiguïtés de l'image d'une manière conformiste, en rapportant son contenu à des idées toutes faites, ou qu'il le soumette à une critique

d'une excessive dureté, n'en laissant rien subsister qui mérite examen. Dans le premier cas, les stéréotypes sortent renforcés du fait même que la solution des ambiguïtés s'effectue à l'insu du spectateur, la pensée inconsciente soutenant par le refoulement les idéalizations de la pensée consciente. Dans le second cas, le dénigrement a pour conséquence la négligence des raisons qui expliquent le manque d'intérêt, et dans le détail desquels il faudrait entrer pour assurer la légitimité et la rigueur de la critique. La première erreur est pratiquement inévitable, du moins à court terme, rien ne s'opposant dans l'esprit du spectateur aux stéréotypes renforcés par une expérience dont le caractère unilatéral tient à ce que ces stéréotypes président à la sélection inconsciente des données sensibles constitutives de l'expérience. En revanche, la seconde peut être évitée dans le cas où, pendant les discussions qui suivent la projection, les spectateurs que le film a laissés indifférents acceptent de prendre en considération les remarques formulées par les spectateurs qu'il a intéressés. Les premiers, découvrant qu'ils ont laissé échapper ce qu'une attitude moins critique a permis aux seconds d'appréhender, peuvent être enclins à plus de circonspection lors des projections ultérieures. Les constructions de la pensée consciente apparaissant alors comme des hypothèses, les données qui les contredisent font l'objet de la même attention que celles qui leur servent de fondement, ce qui facilite l'accès à la conscience des constructions de la pensée inconsciente.

Une attitude comparable peut être suscitée par le cinéaste chez les personnes filmées, qu'il s'agisse d'acteurs professionnels ou d'acteurs improvisés dont on cinématographie les comportements réels. Elle consiste en effet à considérer le sens que l'on attribue aux activités que l'on exerce devant les appareils d'enregistrement comme l'un de leurs sens possibles, neutralisant ainsi la tendance à inhiber l'exercice des activités non conformes à ce sens.

Ainsi l'examen des faits réunis en vue de comparer, dans le cadre d'une réflexion sur l'œuvre de Vigo, l'activité des possédés au cours de la transe et les activités du cinéaste, des spectateurs et des personnes filmées, conduit à la même conclusion que la réflexion sur l'œuvre de Vertov et de Flaherty, c'est-à-dire à la reconnaissance de la nécessité de donner à la pensée inconsciente l'occasion de s'exprimer. Une différence apparaît cependant, à laquelle nous avons déjà fait allusion, et qui

a trait au rôle de l'affectif dans l'expression de la pensée inconsciente et dans l'interprétation de cette expression par la pensée consciente.

En raison de leur optimisme, et des idéalizations cohérentes dont il facilite l'élaboration, Vertov et Flaherty tendent à développer chez les spectateurs les sentiments apparemment dépourvus d'ambiguïté que l'on peut éprouver à l'idée des sociétés harmonieuses dont ils présentent le spectacle. Que l'on essaie de communiquer, comme le premier, l'enthousiasme des travailleurs maîtres de leur destin, ou, comme le second, la sérénité des hommes dont la vie est réglée par les rythmes naturels, l'intelligence et l'affectivité du cinéaste concourent à faire de ce spectacle la manifestation d'une entreprise triomphante à laquelle les obstacles qui s'opposent à sa réussite fournissent l'occasion d'apparaître dans toute sa gloire. Ce but est conscient chez Vertov, à qui le travail dans les grandes usines de la Russie soviétique apparaît comme l'expression de la libération conjointe de l'homme et des forces productives matérielles. Il l'est également chez Flaherty, qui est enclin à rechercher dans les manifestations des hommes ce qui fait la valeur morale de leurs peuples: "Une histoire doit bien tirer sa substance d'un peuple entier et non des actes de quelques individus. Il existe un genre de grandeur chez tous les hommes et c'est à l'auteur du film de le déceler, de trouver l'incident particulier ou même le simple mouvement qui la rendra perceptible". En revanche, le moyen mis en œuvre en vue de cette exaltation poétique de l'humain, qui consiste, on l'a vu, à construire le film en collaboration avec les personnes dont on partage la vie, est constitué pour une part essentielle par les échanges inconscients d'ordre cognitif et affectif. Cette opposition entre conscient et inconscient ne tourne pas au conflit ouvert, c'est-à-dire au déchirement de la conscience, car les sentiments inconscients vont en grande partie dans le même sens que les sentiments conscients. Dans le même temps, les idéalizations cohérentes qui résultent de l'ensemble de ce procès sont renforcées par le refoulement de ce qui dans l'inconscient pourrait, une fois révélé à la conscience, montrer leur fragilité. Tout au plus le spectateur peut-il être porté à prendre ses distances par rapport aux idéologies quelque peu naïves de Vertov et de Flaherty, dans la mesure où il parvient à échapper pour un temps aux charmes rousseauistes de la république naissante que décrit le premier, et des sociétés rustiques que décrit le second. C'est seulement dans le cas où la vision de leurs films est pré-

céde d'un exposé consacré à leur vie et à leurs déclarations verbales que l'on peut y déceler l'expression des souffrances que cachent leur optimisme et la beauté de leurs images. Hormis ce cas, le spectateur peut difficilement résister à l'étrange séduction de cette forme de cinématographie qui réussit le tour de force de plaire en faisant appel aux bons sentiments.

Cette réussite tient au fait que les films de ces pionniers ont pour objet principal la lutte entre l'homme et une nature qui l'opprime ou qui l'amollit (*Nanook l'esquimo* et *Moana* de Flaherty) ou dont il parvient à se rendre maître (*Enthousiasme* de Vertov). Montrant des hommes groupés contre le milieu physique qu'ils neutralisent en s'y adaptant ou en le dominant, Flaherty et Vertov sont conduits à une poésie épique dans l'esprit de laquelle les tribulations psychologiques interindividuelles apparaissent comme des futilités et les techniques d'expression qui leur sont consacrées comme de purs artifices: "Dès aujourd'hui, au cinéma, on n'a plus besoin de drames psychologiques, ni de drames policiers, on n'a plus besoin de mises en scène théâtrales filmées" (Vertov: Manifeste de 1923); "Dans les films il n'y a pas assez de vérité, c'est là leur défaut. Ils sont pleins d'artifices, de lieux communs, et même le public le plus épais s'en rend compte sans savoir dire pourquoi" (Flaherty: Réponses à un journaliste). De ce fait, la principale concession au sentimentalisme romantique est d'ordre méthodologique, Flaherty étant surtout sensible aux aspects affectifs de l'observation participante ; tandis que Vertov professe un moralisme marxiste qui le porte à critiquer les mièvreries théâtrales,⁴ et qui s'oppose en lui à l'esthétique irrationaliste héritée des futuristes italiens,⁵ ce conflit se résolvant par des recherches formelles exemptes de gratuité.

A première vue rien n'est plus étranger à Vigo que l'esthétique fondée sur les bons sentiments. Celle-ci est généralement le fait des idéalizations cohérentes dont procède l'art classique et dont l'art baroque s'emploie à souligner l'artificialité par la caricature. Cependant quand il s'agit de montrer des hommes opposés, non pas à la nature comme

⁴"Le drame psychologique russo-allemand, chargé de songeries et de souvenirs infantiles, nous le considérons comme une sottise... A la porte les étreintes exquis des romances, les poisons du roman psychologique, les griffes du théâtre des amoureux!" in Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, pp. 59 et 60.

⁵Sadoul, *ibid.*, pp. 15-31.

chez Flaherty et chez Vertov, mais à une société qui les opprime, comme c'est le cas des mariniers dans *L'Atalante* ou des écoliers dans *Zéro de conduite*, Vigo retrouve quelque chose du souffle épique des deux autres pionniers et du sentimentalisme candide qui les anime. Mais comme on l'a vu, le pessimisme que suscite en lui le spectacle d'une société dont les contradictions internes sollicitent davantage l'attention que les péripéties de la lutte contre la nature, ne permet pas un autre triomphe que celui qui consiste en l'échec fertile de la révolte.

Aussi l'œuvre de Vigo ne peut-elle être assimilée par l'irrationalisme optimiste avec la même facilité que celle de Vertov et de Flaherty, dont les aspects scientifiques ont été négligés au profit d'une esthétique sentimentaliste. Elle soulève en effet des problèmes qu'une méthodologie exclusivement fondée sur l'intuition et sur le recours à la pensée inconsciente est incapable de résoudre, l'examen de ces problèmes permettant par ailleurs de considérer l'œuvre de Vertov et de Flaherty sous un jour différent et de tirer de leur expérience des enseignements nouveaux.

Le contenu immédiat de l'image animée consistant uniquement dans les manifestations de la nature sauvage et de la nature transformée par l'homme, la facilité avec laquelle la cinématographie se prête à l'étude des relations entre les hommes et la nature contraste avec la difficulté que l'on éprouve à lui faire exprimer les relations entre les hommes. Les relations entre les hommes et la nature sont appréhendées sans grande déformation à partir des données sensibles telles que l'observateur adulte les rapporte, au moment même où il les perçoit, à des objets matériels engagés dans des procès d'ordre physique, chimique ou biologique. Les relations entre les hommes, quant à elles, sont pour l'essentiel reconstituées d'une manière moins précise, et plus souvent inadéquate, à partir des procès technologiques, en quoi consistent les relations entre les hommes et la nature, et qui sont constitués par les activités corporelles et outillées.

Sans doute cette différence ne correspond-elle pas à une opposition radicale entre deux modes d'appréhension, selon laquelle la reconstitution perceptive des relations entre les hommes et la nature s'effectuerait à partir des données sensibles, celle des relations entre les hommes à partir des objets et procès matériels auxquels ces données sont rapportées. Il s'agit là d'une opposition limite vers laquelle tend l'observation adulte, notamment dans l'activité scientifique, où les manifestations de

la nature sont rattachées, au titre de données sensibles considérées comme des indices, aux notions de la physique, de la chimie et de la biologie. De leur côté, les manifestations de la vie sociale et psychologique n'apparaissent comme telles qu'une fois reconnues comme les manifestations de procès relevant en premier lieu des sciences de la nature. Leur rattachement aux sciences humaines, qui les fait apparaître comme les manifestations de procès culturels, constitue une opération distincte de celle par laquelle on les rattache aux sciences de la nature, sinon postérieure à celle-ci. Tout en continuant à relever de la technologie, considérée comme la science naturelle consacrée à l'étude des procès comportant au moins un agent humain, elles sont alors incluses dans le domaine des sciences humaines, celles-ci étant considérées en tant que distinctes des sciences de la nature, en ce qu'elles font entrer en ligne de compte les spécificités de l'humain par rapport à l'animal.

En second lieu, cette opposition est contrecarrée par le biomorphisme et le physiomorphisme de la perception enfantine, dont il demeure des traces chez l'adulte, et en vertu desquels les êtres inanimés sont considérés comme des êtres vivants et réciproquement.

En troisième lieu, dans l'expérience vécue du sensible, l'interprétation d'une manifestation psychologique telle qu'une émotion que l'on décèle au rougissement du visage, paraît aussi facile que celle d'une manifestation d'ordre physique telle que le rougissement d'un morceau de fer au contact du feu. Et, qui plus est, l'intériorité psychologique de nos semblables, comparée à l'intériorité physique des choses, nous paraît à ce point plus accessible, par référence à la nôtre, que le rougissement peut apparaître, non pas comme le signe de la colère, mais comme la colère elle-même. Ainsi s'explique que l'on trouve chez les théoriciens empiristes du cinéma direct l'idée que la cinématographie permet de montrer tels qu'ils sont, non seulement les objets matériels, mais encore les sentiments. Certains d'entre eux vont même jusqu'à tirer argument de l'imprécision des connaissances physiques obtenues par l'observation directe ou cinématographique pour présenter la cinématographie comme un instrument plus utile aux sciences humaines qu'aux sciences de la nature, en ce qu'elle permet au spectateur de pénétrer la subjectivité des personnes filmées.⁶

Il demeure cependant, malgré le bien-fondé de ces réserves, que

⁶Luc de Heusch, *Cinéma et sciences sociales*, pp. 23-26.

la cinématographie éprouve plus de difficultés à présenter les relations entre les hommes que les relations entre les hommes et la nature. Cela tient à ce que les manifestations des premières sont beaucoup plus ambiguës que les manifestations des secondes. En effet, à l'ambiguïté des manifestations considérées en elles-mêmes, comme celle du rougissement du visage qui peut signifier aussi bien la colère que la honte, s'ajoute l'ambiguïté du contenu qu'elles expriment, comme c'est le cas de la vie affective ou des attitudes politiques.

Il en résulte que seules, ou à peu près seules, se prêtent à une expression cinématographique dépourvue d'ambiguïté (ainsi d'ailleurs qu'aux déformations engendrées par les idéalizations cohérentes de la pensée consciente), les relations de solidarité qui s'établissent entre les hommes luttant contre un ennemi commun, et donnant lieu à des sentiments unanimes. Tel est le cas de la lutte contre la nature dans les films de Flaherty et de Vertov, et de la lutte contre une société opprimante, comme dans certains films de Vigo. En revanche, lorsque la pensée inconsciente semble pouvoir s'exprimer grâce aux contradictions de la pensée consciente, comme c'est le cas des œuvres baroques dont on a vu plus haut qu'elles tiennent leur réalisme de l'absence de cohérence, l'ambiguïté des manifestations propres aux relations entre les hommes atteint un tel degré que la véracité du témoignage est fortement compensée par les difficultés de sa lecture.

Autrement dit, la réflexion sur l'œuvre de Vigo, comparée à celles de Vertov et de Flaherty, débouche sur ce dilemme: ou bien l'expression cinématographique est dépourvue d'ambiguïté, mais elle donne une vue déformée des relations entre les hommes; ou bien elle donne de ces relations une image plus fidèle, mais ambiguë.

Dans ces conditions, que peut-on attendre d'une cinématographie qui s'inspirerait de la tradition baroque tout en cherchant les moyens de parvenir à une cohérence qui ne procéderait pas d'idéalizations artificielles?

Le langage verbal est en l'occurrence d'un faible secours, bien qu'il permette de dissiper en grande partie les ambiguïtés du contenu visuel de l'image, car la cinématographie est l'un de ses plus mauvais supports. D'autre part il présente cet inconvénient que le spectateur peut être porté à considérer le procès filmé dans la perspective des idéalisa-

tions qu'expriment les déclarations des personnes filmées et les commentaires du cinéaste.

En l'état actuel des recherches, il semble difficile d'échapper à ce dilemme. La seule issue paraît consister dans le recours au va-et-vient entre l'observation directe et l'image, pratiqué en commun par le cinéaste et les personnes filmées, et tel qu'on l'a décrit plus haut. En attendant que cette possibilité puisse être exploitée d'une manière systématique, les films de cinéma direct continueront à charmer les uns par leur naïveté et à irriter les autres par leur idéologie romantique ou leur ambiguïté, décevant d'autant plus les spectateurs que sont prometteuses les perspectives qu'ils ouvrent sur l'avenir de la cinématographie.

Toutefois, il est déjà possible de considérer ces films dans une autre perspective que celle de l'empirisme auquel ils ont donné un regain de vie à un moment où la plupart des sciences l'ont abandonné.

Tandis que les grands empiristes tels que Locke, Berkeley, Condillac et Hume professaient que les idées procèdent de l'expérience sensible et leur vouaient un respect d'autant plus grand qu'ils voyaient en elles, à tort ou à raison, le résumé ou le condensé de cette expérience, l'empirisme filmologique s'apparente au réalisme naïf dans l'esprit duquel toutes les idées sont fausses en ce qu'elles séparent du réel celui qui les forme. C'est ce qui apparaît nettement dans l'introduction que Louis Marcorelles et Nicole Rouzet-Albagli ont consacré au cinéma direct définissant le cinéma et soulignant l'importance des fonctions qu'il peut accomplir dans la vie politique, ils écrivent en effet: "Derrière les réflexions, comparaisons, citations, que nous allons présenter, il conviendrait de garder toujours présente à l'esprit la triple nature du cinéma : à la fois objet socio-culturel, objet économique et objet politique. Le grand mot est avancé: plus que n'importe quel autre mode d'expression, le cinéma est étroitement lié à la politique, à la polis. *Par sa capacité à nous mettre en présence du monde tel qu'il est réellement* (souligné par nous X. F.), à faire tomber les masques, il dérangera certaines gens. Il n'a de sens que dans cette exigence de liberté absolue, sans qu'il faille jamais confondre l'action physique inscrite au cœur du monde vivant et l'action filmique, *simple reflet d'une réalité* (souligné par nous X. F.) comme mise entre parenthèses".⁷

On retrouve cette notion de contact direct, associée à une critique

⁷ *Éléments pour un nouveau cinéma*, p. 10.

anti-conceptualiste du langage verbal chez Luc de Heusch: "Ce contact immédiat avec l'homme que la caméra rétablit est appelé de toute évidence à devenir l'un des éléments importants de la communication sociologique. A cet égard le film apparaît d'ores et déjà comme un contrepoids salutaire à l'expansion désordonnée et parfois démentielle du jargon sociologique actuel. Un sourire, la crispation d'un visage, restituent à l'écran la présence sensible de l'homme enseveli sous les arides traités que nous sommes tous coupables d'écrire".⁸

Cette méfiance, que suscite toute démarche rationnelle, s'applique aux recherches relatives au cinéma: "N'est-ce pas ... une manière désespérante de notre époque de cataloguer, de décomposer en catégories arbitraires le magma confus d'idées, de valeurs morales, de recherches esthétiques dont se nourrissent avec une avidité extraordinaire ces artistes que sont les créateurs de films?".⁹

De ce fait, la méthodologie du cinéma direct comporte une partie critique relativement détaillée concernant la cinématographie de fiction classique et une partie positive consistant en une sorte d'autoglorification, l'ensemble étant construit selon un ordre où la rigueur logique, considérée comme une source d'artefacts est souvent sacrifiée aux exigences de la rhétorique. C'est ainsi que le mot réel, initialement employé, dans la partie critique, au sens où il s'oppose à fictif, pour rendre compte du contraste entre le cinéma direct et le cinéma de fiction classique, est ensuite utilisé, sans crier gare, dans la partie positive, au sens où il s'oppose à apparent. Grâce à ce procédé, les apparences des comportements réels, non fictifs, que le cinéma direct permet de reproduire, peuvent être présentées comme les constituants de la réalité de ces comportements, le raisonnement tirant son apparence de rigueur de ce que le réel, au sens de non fictif, a été défini d'une manière précise par l'absence d'acteurs professionnels, de décors artificiels, de scénario et de dialogues arrêtés à l'avance, etc. Au lieu de présenter les techniques légères comme des moyens de reproduire les apparences des comportements réels de la manière la plus fidèle, par opposition aux techniques lourdes, généralement utilisées pour reproduire les apparences des comportements fictifs, on substitue à l'opposition entre apparences du réel et apparences du fictif, l'opposition entre le réel et

⁸*Cinéma et sciences sociales*, p. 28.

⁹*Cinéma et sciences sociales*, p. 28.

le fictif, tout en raisonnant comme si l'on avait procédé à la seconde définition, celle du réel au sens où il s'oppose à l'apparent. Le contenu du cinéma de fiction classique présenté explicitement comme du fictif, et implicitement comme de l'apparent donnant une fausse idée du réel auquel le fictif prétend correspondre, peut alors servir de repoussoir au contenu du cinéma direct, explicitement présenté comme du non-fictif, et implicitement comme du réel que ses apparences ne sauraient trahir parce qu'elles se confondent avec ses éléments constitutifs.

Ainsi, en évitant d'envisager la possibilité que les apparences des comportements fictifs coïncident avec celles des comportements réels auxquels ils sont supposés correspondre, et la possibilité que les apparences des comportements réels donnent une fausse idée de la nature de ces derniers, on accrédite l'idée que ces deux cas sont impossibles. Quatre cas sont logiquement possibles: 1) les comportements réels dont les apparences donnent une idée adéquate; 2) les comportements réels que leurs apparences trahissent; 3) les comportements fictifs dont les apparences donnent une idée adéquate des comportements réels correspondants ; 4) les comportements fictifs dont les apparences donnent une fausse idée des comportements réels correspondants. Or, on retient uniquement les deux extrêmes, que l'on considère ainsi d'une manière implicite comme les seuls possibles.

Comme on le voit, la trop grande méfiance à l'égard des catégorisations systématiques, et la préférence accordée aux idées qui paraissent se dégager toutes seules des données observées, conduisent à une catégorisation incomplète. Celle-ci exprime sans plus le contraste que l'on ressent, à comparer cinéma direct et cinéma de fiction classique, entre le naturel de celui-là et l'artificialité de celui-ci. C'est seulement en un second temps que l'on envisage les deux cas implicitement présentés comme impossibles. La possibilité que les comportements réels soient trahis par leurs apparences entre en ligne de compte dans les développements consacrés à la psychologie du tournage, comme celui que l'on a cité plus haut (cf. page 9). Quant à la possibilité que les apparences des comportements fictifs donnent une idée adéquate des comportements réels correspondants, elle est implicitement reconnue lorsqu'on emploie l'expression cinéma direct de préférence à cinéma-vérité, ce qui est une façon de signifier, on l'a vu, que le cinéma de fiction classique accède au réel d'une manière indirecte.

Il ressort de cette brève analyse que l'une des principales différences qui caractériserait une méthodologie rationaliste du cinéma direct par rapport à la méthodologie empiriste en usage, est qu'elle éviterait l'artifice inconscient qui consiste à donner aux résultats un air de naturel en les présentant d'une manière chaotique comme des données passivement enregistrées, si bien que les notions qui permettent de les réunir paraissent se dégager toutes seules et s'imposer avec la force de l'évidence. Aussi le moment paraît-il venu de faire preuve de simplicité en cessant de recourir aux procédés de conceptualisation d'une manière implicite qui rend difficile la critique de leur emploi. Un signe de cette nécessité est le fait que Jean Rouch, partant d'une position empiriste, proche de celle de Luc de Heusch dont il cite plusieurs déclarations,¹⁰ ait abouti, au terme d'une réflexion sur l'expérience de Vertov, Flaherty et Vigo, aux idées relatives à la cinétranse et à la cinépensée individuelles et collectives, dont nous avons essayé dans ce texte d'analyser les fondements.

Ouvrages Cités:

HEUSCH, Luc de, *Cinéma et sciences sociales*. Paris, UNESCO, 1962, 103 p.

MARCORELLES, Louis, *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris, UNESCO, 1970, 154 p.

ROUCH, Jean, "Le Film ethnographique", in Jean Poirier *Ethnologie générale*. Paris, Gallimard, 1968, pp. 429-471.

— "Essai sur les avatars de la personne, du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe", in *La notion de personne en Afrique noire*. Paris, Editions du CNRS, 1971, pp. 529-544.

SADOUL, Georges, *Dziga Vertov*. Paris, Editions Champ libre, 1971, 171 p.

¹⁰Jean Rouch, "Le film ethnographique", pp. 429-471.

Principaux films cités:

FLAHERTY. Robert,

Nanook l'Eskimo, 1922, 35mm, NB, 55 min.

Moana, 1926, 35mm, NB, 55 min.

L'Homme d'Aran [Man of Aran], 1934, 35mm, NB, 70 min.

Louisiana story, 1938, 35 mm, NB, 77 min.

VERTOV. Dziga,

Kinopravda, 1922-1925, 35mm, NB, 23 numéros.

L'Homme à la caméra, 1929, 35mm, NB, 50 min.

Enthousiasme, 1930, 35mm, NB, 90 min.

VIGO. Jean,

A propos de Nice, 1929, 35 mm., NB, 42 min.

Zéro de conduite, 1933, 35mm, NB, 44 min.

L'Atalante, 1934, 35 mm., NB, 90 min.