

Cinéma, art ou langage?

Jean-René Ethier

Number 59, December 1969

Regards sur le cinéma actuel II

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51547ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ethier, J.-R. (1969). Cinéma, art ou langage? *Séquences*, (59), 4-13.



If, de Lindsay Anderson

CINÉMA

art ou langage

Jean-René Ethier

Ce que, d'emblée, l'on constate quand on se préoccupe de cinéma, c'est que parallèle à la multiplication générale des écrans, des programmes de facultés, des festivals et des circuits de distribution, circule une littérature aussi nombreuse que farfelue. Des livres, des revues spécialisées aux colonnes de presque tous les journaux, en passant par l'inévitable entrefilet des potins saugrenus, c'est à qui n'irait pas de son petit tour de plume en cinématographie ! Cette prolifération, en fait, n'a d'équivalente que la production cinématographique elle-même, dont elle se veut le porte-voix, et qui devient de plus en plus paradoxale. *Chacun* y va de sa petite ou grande *vérité*, ramenant à soi, évidemment, tout critère possible du jugement critique. On écrit donc, on proclame, on tempête. On donne, puis retire ses médailles. Enfin, n'assistons-nous pas même, à propos de cinéma, à des modulations contestataires dont il serait peut-être un peu vite de dire, qu'en cela, le cinéma ne fait que suivre la mode commune ? Au contraire : n'y aurait-il pas, au fond du problème cinématographique, un point d'arrivée actuelle telle qu'il devient urgent de reposer les questions essentielles ?

Le cinéma : un art ou un langage ? ...

Nul ne conteste plus, dorénavant, que le cinéma ne soit bel et bien un art. Ne serait-ce qu'au seul point de vue commercial où l'on s'entend pour suivre les procédés qui assument les meilleures recettes ? C'est ainsi que le film facile continue d'y gagner à peu de frais : il suffit qu'on le badigeonne de couleurs à la mode du jour, et voilà ! le tour est joué ! Mais la question n'est pas là.

Elle se situe à ce niveau très précis où abondent, de toutes parts, comme en un tintamarre souvent incohérent, les choreutes, coryphées ou vendeurs de commerce. J'appelle ainsi, au-delà des insupportables critiques, qui en savent trop ou trop peu, les créateurs eux-mêmes (très souvent d'anciens critiques eux-mêmes...) qui, tels des paons, viennent se gausser de leur dogmatisme définitif. Certaines revues en témoignent fort éloquentement qui ne prennent même pas le soin de synthétiser leurs propos, livrant en vrac, sous prétexte de n'en perdre aucune parcelle, ces galimatias d'interviews bavards et disloqués.

Faudrait-il donc emboîter le pas à ces interminables justifications d'auteurs ? "Il n'y a pas d'autorité

d'auteur", se plaisait à écrire Valéry. En pâte au public, l'oeuvre n'a plus qu'à se défendre elle-même. La mêler aux discussions d'écoles, c'est l'hypothéquer d'une autorité abusive, superflue et souvent à caution. Car si l'art est, de sa nature infaillible, c'est-à-dire dans sa régulation par l'esprit, l'auteur lui n'est pas infaillible et l'oeuvre d'art provient d'abord de lui. Or, une somme d'esthétiques, si autorisées qu'elles soient, ne constituera jamais l'esthétique essentielle. Notre cinéma ne commencerait-il pas à souffrir de tous ces prophètes multiformes qui n'embouchent plus la même trompette fondamentale ?

Ce qui énerve, pareillement, de la part des critiques, tout pénétrants soient-ils, c'est qu'ils tentent constamment de dégager une essence du cinéma en réduisant celle-ci à un moment privilégié de son évolution ou de ses aspects techniques inhérents. André Bazin lui-même n'écrivait-il pas, gaillardement, que "le cinéma commence quand le cadre de l'écran ou la proximité de la caméra et du micro servent à mettre l'action ou l'acteur en valeur" (1). Ce qui est passablement présomptueux...

La difficulté, pour la résumer,

(1) Dans : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, T. 1, p. 173.

vient, nous semble-t-il, de ce que, dans la multiplicité actuelle des idéologies, on ne se réfère plus à une philosophie éprouvée, lâchons le mot : à une métaphysique cohérente et globale. Définir l'oeuvre d'art, par exemple, par une primauté de la matière en référence avec une théorie structuraliste, comme on l'a vu récemment (2) et lui adjoindre, en outre, comme implication essentielle "l'émouvance", c'est placer la charrue devant les boeufs, l'effet avant la cause si l'on préfère. C'est dans une méconnaissance de plus en plus lamentable, non seulement de ce qu'est l'art, mais également des conditions indispensables du visionnement cinématographique qu'un tas d'esthétiques actuelles semblent se fourvoyer.

Aurions-nous donc oublié que l'art, avant tout, est intellectuel ? Ce qui ne veut pas dire : intellectueliste... On veut signifier par là que l'art est l'acte même d'une intelligence qui tente d'insuffler une idée dans une matière. Où la matière, par conséquent, devient "parfaitement assumée par l'idée", selon la très juste expression de Placide Gaboury (3). C'est donc par la densité d'une idée qu'une oeuvre s'impose, et cela sur toute

(2) Placide Gaboury, *Matière et Structure*, Desclée, pp. 85, ss.

(3) Op. cit., p. 86



A Man for All Seasons, de Fred Zinnemann

matière si élaborée soit-elle. Plus justement encore, c'est dans la mesure où idée et matière se trouvent entre elles dans un accord adéquatement proportionné. C'est dire que la technique n'y fait guère si cette dernière n'est pas assujettie à l'intention de l'idée. Toute recherche formelle, par conséquent, ne pourra se justifier que si elle est en accord avec le propos que l'esprit convoite.

A ce palier, le problème du cinéma-langage ne se pose même plus, du moins pas en ces termes. Comme l'art est un langage, c'est-à-dire un moyen de communiquer, pour l'homme, entre soi-même et les autres, voire même le plus

puissant des moyens puisqu'il permet, par une connaturalité complaisante de la connaissance, d'exprimer l'ineffable en quelque sorte, le cinéma comme art ne peut ne pas être, en même temps, un langage. Le langage lui-même n'est-il pas soumis à une régulation spécifique? A une sorte d'art de lui-même, c'est-à-dire une certaine manière de faire, s'il veut vraiment se poser en intermédiaire de communication? En d'autres mots: pour que le cinéma soit un langage authentique, il lui faut être aussi un art. Et pour qu'il soit un art, il faut qu'il soit réglé, fabriqué selon des lois d'intelligibilité: ce qui est encore définir le langage.

Qu'est-ce que le cinéma ?

Au-delà de toutes les tentatives que l'on hasarde présentement pour renouveler le cinéma, — il n'en faut pas douter — c'est à l'essence même du cinéma que l'on s'attaque. Jean-Luc Godard ne se gêne d'ailleurs pas pour y revenir constamment dans ses films. Mais à ce propos, l'alibi de l'expérimentation peut-il être une excuse ? Le cinéma n'est-il pas trop coûteux pour qu'on puisse se permettre de jouer avec les deniers et les nerfs des gens ?

Le grand malheur de toutes ces esthétiques de pacotille, c'est qu'on se chamaille sur la place publique autour d'idées qui ne sont que secondaires, ou parties intégrantes du cinéma lui-même. Ainsi, à titre d'exemple, cette idée que le cinéma est d'abord et avant tout une image... On a été fort embêté quand le son fût venu s'adjoindre à cette image première ! Allait-on définir le cinéma par le son dorénavant ?... On tient, ici, pour essentiel ce qui n'est que partie intégrante. Ce n'est pas plus en ajoutant toutes les "odeurs" éventuelles qu'on arrivera à restituer au cinéma son essence. Totaliser, n'est pas essentialiser.

Prisonnier, pour lors, d'une conception trop exclusive du cinéma-image, on ne peut faire mieux, pour la varier cette image, et pour

créer à l'intérieur d'elle-même une dimension nouvelle, que de développer une technique ingénieuse dont le premier point d'honneur devra être l'originalité. En demeurant encore dans la logique de cette prétention, on ira jusqu'à développer l'image pour elle-même, prétextant qu'elle seule peut acclimater le monde de l'imaginaire, auquel monde, contre les prétendus rationalistes qui nous auraient trop longtemps tenus en esclavage, il faudrait revenir coûte que coûte. Présupposés philosophiques graves que vont servir, malheureusement, des procédés techniques de plus en plus perfectionnés. C'est à qui mieux mieux, alors, modifierait cadrages, angles, matière ou forme, à grand renfort d'équilibrisme périlleux ou naïvement poncif. L'image est devenue, au cinéma, une fin en soi. Effrontée et insolite par-dessus le marché. C'est tellement aisé, en définitive, de pouvoir rationaliser et défendre un cinéma qui se veut une nouvelle exploration du rêve. En un mot, parce que l'imaginaire doit être roi dans un monde trop "planifié", on voudrait que le cinéma nous restitue nos rêves. Qu'il doit être, pour ce, à l'image même d'iceux, c'est-à-dire absurdes. Tout un cinéma nouveau s'y consacre rageusement...

Le visionnement conditionné

Les créateurs - ces montres devenus sacrés - n'oublieraient-ils pas, dans leur griserie divino-omnipédante, que l'essence du cinéma ne tient pas tant à l'image elle-même qu'à la vision qu'on en a ? Si, en d'autres mots, le cinéma est d'abord une image, il n'est plus une image exclusive, drapée dans une objectivité inaccessible, mais une image *perçue*. Cette dimension *axiologique* du cinéma, qu'on a trop tendance à méconnaître actuellement, pourrait peut-être fournir une piste féconde de solution nouvelle. Si la caméra, comme on le prétend, veut se substituer à l'oeil humain du spectateur pour lui faire voir ce qu'il ne peut pas voir autrement ou ce qu'il aurait mal vu jusqu'ici, il lui faut, à

cette caméra, rester fidèle à la logique de l'oeil humain, lequel conditionne une logique du visionnement cinématographique.

Or, dans l'acte intellectuel qui est le nôtre et qui se trouve, sans aucun doute, mieux favorisé par l'oeil et l'ouïe que par tout autre sens, il faut reconnaître que nos meilleures compréhensions (c'est le lot même de notre connaissance humaine) ne tiennent pas uniquement à l'oeil et au son, mais à un ensemble de captations sensibles *organisées*. Par ailleurs, l'oeil est synthétique, l'oreille, analytique. L'oeil, intuitif puis déductif; l'oreille, inductive. Un cinéma, qui ne tiendrait compte que de l'oeil ou du son, ne pourrait prétendre à communiquer une connaissance réelle, si fragmentaire, si fugace qu'il la voudrait. Et quand même

Les Parapluies de Cherbourg, de Jacques Demy



n'aurions-nous, pour comprendre, que les yeux, l'acte d'intelligence ne pourrait s'opérer alors que selon la dialectique d'un esprit incarné dans ce seul oeil hypothétique. Je veux dire que l'oeil n'est qu'un échelon, qu'une condition première de la connaissance (et partant de l'émotion artistique); il n'est rien autre qu'un *médium* où, tout le problème de la connaissance n'est pas résolu pour autant et se repose d'une façon aiguë. Fournir donc à l'intelligence, par le truchement de l'oeil, des images hybrides, sans respecter le mécanisme par lequel l'intelligence s'approprie ces images, c'est condamner le spectateur à une incapacité foncière de comprendre. De *voir* selon la logique de la vision. Qu'on n'objecte pas qu'il y a une logique de l'inconscient, dont le cinéma voudrait témoigner à sa manière: si cette logique est réelle, ce ne peut être qu'en vertu de deux hypothèses fondamentales: ou bien elle se référera au conscient qui l'a précédé, ou bien elle proviendra d'un état schizophrénique: ce qui est une falsification radicale de la réalité. A moins que l'on puisse prétendre qu'une meilleure vision de la réalité pourrait être engendrée par le biais de l'irréalité.

Ne serait-ce pas ici que se situe la naïve prétention d'un certain

nouveau cinéma qui s'ingénie à suggérer des problèmes d'ordre strictement métaphysique, tels les problèmes du temps, de la mémoire, du spirituel, du transcendant ou de l'impalpable, avec des moyens qui ne sont que pauvrement visuels, donc inadéquats? Pour ce, on fait appel non plus à une image ordonnée et comme polarisée par l'intelligence, image d'où l'intelligence pourrait tirer tout l'intelligible possible, mais bien plutôt à une imagerie survenue de l'inconscient stimulé artificiellement, un image *révée* arbitrairement, donc *in-intelligible*, hormis par les techniques psychothérapeutiques d'interprétation. Forcer, pour ne point dire "violier" l'intelligence à s'assujettir au désordre même de l'image-inconscience, de l'imaginaire ou de l'irrationnel, n'est-ce pas vouloir bousculer l'ordre des choses, renverser les valeurs, reprendre à son compte le vain mythe du Sisyphé?

Or, le sens commun...

Tout malmené qu'il soit, je m'en réfère encore à ce bon vieux sens commun, dont il faut bien penser qu'il n'est pas l'apanage des seuls créateurs... Je m'étonne toujours, à ce propos, que des têtes d'affiche se maintiennent à la grande indignation des prophètes de l'insolite. Je penserai tant aux *Parapluies de Cherbourg* qu'à *Un hom-*

me pour l'éternité, ou encore à *If*, ou à *Gone with The Wind*: films diamétralement opposés s'il en est. Il demeure qu'ils ont marché... Et le public a bien su les distinguer des monstrueuses machines commerciales. Car, il ne faudrait pas identifier ce sens commun qui dort, plus ou moins profondément, au fond de chacun de nous et qui nous fait deviner, d'instinct, la vérité, d'avec sa caricature qui est l'engouement populaire. Mais c'est là tenir un autre problème qui nous ramène à notre question fondamentale.

Cinéma morphologique, cinéma syntaxique

Comment, pour lors, tenter de comprendre tout un cinéma nouveau qui déroute? A vrai dire, c'est bien à propos de lui surtout que mes réflexions voudraient s'attacher. Avec lui, il s'agit bien d'une révolution radicale, d'une contestation forcenée (consciente ou non) de l'essence même du cinéma. Est-ce donc qu'avant *lui*, le cinéma s'était toujours trompé?

Sans vouloir m'enliser dans de vaines disputes d'écoles ou de nomenclatures, et pour la commodité de la simplification, je suggère que l'on puisse situer sous deux grands schèmes les différentes conceptions où s'affronte le cinéma actuel: il y aurait le cinéma *syn-*

taxique, linéaire, déductif... et le cinéma *morphologique*, inductif.

Le premier s'apparenterait mieux aux tendances passées, même si on les retrouve continuellement encore. C'est le cinéma de *papa* (comme l'appellent ses décrieurs), c'est aussi le cinéma de tout le monde, malgré tout, de nous tous, car c'est peut-être le cinéma du sens commun. Qu'il raconte une *histoire* ou non, on y retrouve toujours le même souci de rester fidèle aux lois de notre compréhension intellectuelle, lesquelles sont de procéder avec logique et cohérence.

Mouchette, de Robert Bresson



Qu'il développe donc une intrigue structurée ou qu'il manie une caméra voyeuriste dans le documentaire, la même règle l'anime : recréer ou re-présenter le monde qu'il photographie à travers le "medium" de la prise de conscience chez le spectateur, qui devient une prise *logique de conscience*. Les excès où il risque de s'embourber sont immédiatement évidents : il intensifie l'artificiel, le plaqué, le faux, sous prétexte de la logique elle-même. Mais il demeure ce que l'art est fondamentalement : une possibilité d'organisation, de re-structuration du réel.

C'est contre ce "rationalisme" supposément outrageant que veut oeuvrer une conception nouvelle du cinéma. Son but ? Restituer la véritable part du rêve et d'imagination qui doivent être les nôtres. La boîte à images qu'est le cinéma ne devient-elle pas ce moyen par excellence ? De type donc irrationnel, ce cinéma se veut par conséquent véhicule de l'imaginaire. D'où son obsession à procéder par *estampes*, par "*flashes*" inorganiques, sortes de clichés spontanés ou sporadiques, irréductibles les uns aux autres. Accentué par le goût de l'insolite, aménagé par des techniques de découpage où il devient difficile de dire si elles sont le jeu de l'arbitraire, d'un métier bâclé ou d'une plus minutieu-

se invention, ce cinéma se prétend, la plupart du temps, "démystificateur" du cinéma lui-même, entendant par là ce vieux cinéma artificiel, exclusivement linéaire et victime d'une rationalisation qui a tué l'essence de la vision cinématographique. Mais qui tue le mieux cette vision ?

Ne pourrait-on pas appliquer à ce cinéma morphologique et nouveau ce que Claude Lévi-Strauss écrivait au sujet de la peinture non-figurative : "La peinture non-figurative adopte des "manières" en guise de "sujets"; elle prétend donner une représentation concrète des conditions formelles de toute peinture. Il en résulte paradoxalement que la peinture non-figurative ne crée pas, comme elle croit, des oeuvres aussi réelles — sinon plus — que les objets du monde physique, mais des *imitations réalistes de modèles non existants*. C'est une école de peinture académique où chaque artiste *s'évertue à représenter la manière* dont il exécuterait ses tableaux si d'aventure il en peignait". (4). Nos nouveaux cinéastes ne seraient-ils pas des artistes qui *s'évertuent à représenter la manière* dont il faudrait faire et voir le cinéma si d'aventure ils se décidaient à fai-

(4) Claude Lévi-Strauss, *La pensée Sauvage*, Plon, 1962, p. 43.
C'est nous qui soulignons...

re un véritable film? ... C'est le débat actuel qui groupe toutes les ailes: droites, gauches, centre-gauches-droites, chacune prétendant occuper, à elle seule, le véritable centre de la vérité esthétique.

Cinéma *morphologique* encore, parce qu'il livre plutôt des éléments disparates, soit de la réalité (même transposée), soit de la vision cinématographique: son but, précisément, n'est-il pas de laisser le spectateur faire lui-même la synthèse nécessaire? Niveau, en vérité, névralgique où il se trompe, parce que l'esprit humain a besoin pour comprendre, que la vérité à lui présentée, lui soit déjà, en quelque sorte, *conjuguée* par une logique objective où viendra s'articuler le visionnement cinématographique.

Et, pour tout dire ...

Il n'en demeure pas moins que notre connaissance humaine gardera toujours ces deux caractères paradoxaux: elle sera intuitive, morphologique, analytique; ou bien déductive, syntaxique et raisonnée. Logicifiée en quelque sorte. Elle tiendra ou de l'esprit de géométrie ou de celui de finesse. Plus parfaitement pour elle-même, elle pourra être les deux à la fois, accusant le plus souvent, cependant, un accent au détriment de l'autre. Pour plus de vérité encore, elle pourra être encore l'un et l'autre.

Ce qui est moins fréquent, et ce qui supposera quand même, toujours, la même constante: à savoir la logique de l'intelligible.

Le cinéma pourra adopter le parti qu'il voudra et la méthode d'approche qu'il souhaitera. Tant que cette ligne de démarcation restera le souci primordial du cinéaste, lequel sera le premier à *voir* avant son spectateur, son film sera reçu parce que compris. Il pourra bien, s'il le veut — mais comme en filigrane — pointer dans le sens de toute fantaisie. Il pourra même étaler ses virtuosités: l'oeil, toujours soumis au conditionnement intelligible, retrouvera toujours le vrai cinéma, quand il sera là. Ce sera même un devoir de l'originalité (qui trie les talents) que de ré-écrire, de re-créeer des formes nouvelles d'intelligibilité: *formes morphologiques ou syntaxiques*. A la condition toujours fondamentale que l'on n'oublie pas ce qu'est le cinéma: une *matière* (image, son, etc...) conditionnée, *assumée* par le regard intelligible.

Alors, et toujours, *Gone With The Wind* ne vieillira pas. Pas plus que le *Cuirassé Potemkine*. Ni *Mouchette*, ni *Falstaff*, ni *If*, ni même *Pour la Suite du Monde*.

Ni ce cinéma qui est venu, celui qui demeure, et celui qui vient encore ...