

- 340 -

19ème cours

LES MICROGRAMMES CINÉMATOGRAPHIQUES

Année 1934-35

ECOLE D'ANTHROPOLOGIE

19° Cours

LES MI OGRAMMES CINEMATOGRAPHIQUES

Cours du Professeur
Marcel MAISTRE

Introduction : La lutte de l'homme contre l'espace et le temps

I
LES SUCCEDANES
du
CINEGRAPHISME

1° Le Phasage caractéristique (défilé des mimogrammes)
2° Le Pointillage
3° Le Polygraphisme

II
LA MAITRISE
du
CINEGRAPHISME

1° Le Globalisme de l'Action
2° L'Individualisme de l'Action
3° L'Ambiance de l'Action

III
LA MAITRISE
du
TEMPO

1° Le Tempo normal
2° Le Tempo ralenti
3° Le Tempo accéléré

Conclusion :

ECOLE D'ANTHROPOLOGIE.

1^o avril 1935 - 19^o Cours.

LES MIKROGRALES CINEMATOGRAPHIQUES.

Cours du Professeur
Marcel JOUSSE

Introduction : La lutte de l'homme contre l'espace et le temps -

Il y a deux choses que l'anthropos a essayé de maintenir dans sa possession : c'est l'espace et le temps.

L'espace a été assez facile à maîtriser. Il se concrétise, il se solidifie sous la forme d'objets. Et c'est pour cela que l'homme a toujours entassé. Actuellement, nous sommes arrivés à des systèmes bancaires, c'est-à-dire, que nous entassons sous une forme réelle, ou sous une forme de suppléance qui peut se monnayer en réel, des quantités énormes de choses. C'est cela qui a fait la richesse des individus, c'est cela qui a fait la richesse des états, et c'est cela qui a fait les richesses mondiales.

L'homme, une fois maître de l'espace concrétisé sous forme d'objets, s'est illusionné et s'est imaginé qu'il pourrait emmagasiner aussi le temps. S'il était possible de réifier la durée et de la prendre dans sa possession ? Mais nous n'avons pas encore réussi à accumuler le temps. C'est un des problèmes qui, actuellement, hantent les romanciers mais qui n'a jamais fait partie des acquisitions réelles et scientifiques.

Depuis toujours, le temps a fait peur à l'anthropos. Je n'ai pas à vous rappeler Héraclite en face du fleuve : Pan ta tei... Tout coule. Nous ne pouvons jamais nous baigner deux fois dans la même eau.

Au fur et à mesure que l'étude de l'espace se fait plus serrée, on s'est aperçu que, non seulement le temps nous échappe, mais les objets eux-mêmes, à cause de ce terrible mécanisme que nous ne connaissons pas et que nous ne pouvons donc pas manier.

Toutes les choses s'écoulent dans le temps, et non seulement le fleuve, mais aussi les objets, et non seulement les objets, mais nous-mêmes... C'est maintenant une vérité

Toutes les choses s'écoulent dans le temps, et non seulement le fleuve, mais aussi les objets, et non seulement les objets, mais nous-mêmes...C'est maintenant une vérité somatologique que notre propre corps n'est plus le même tous les sept ans, ou tous les cinq ans, et même encore moins que cela, d'après certains physiologues.

Cet écoulement qui se fait au point de vue de l'objet matériel, mordu, j'allais dire, fondu, entraîné par le torrent, ce qui a également action sur notre propre corps, nous commençons maintenant à l'installer dans notre propre pensée, et nous constatons que nous ne sommes même plus maîtres de ce qu'on croyait le plus stable, de ce qu'on appelait : les idées, de ce qu'on appelait : la mémoire, de ce qu'on appelait ; le souvenir.

Si vous lisez la Revue Philosophique qui est parue ce matin, vous allez trouver un article extrêmement intéressant sur la Reconstruction et le Souvenir.

Au fond, nous reconstruisons les choses qui nous ont échappé. Nous faisons "à la manière de", une sorte de recréation. Nous recréons. Est-ce que je peux retrouver la pensée que j'ai eue il y a dix ans ? Mais non. Depuis dix ans, des quantités de choses ont passé qui m'empêchent d'avoir l'illusion d'un certain nombre de choses que je croyais stables il y a dix ans, d'avoir l'ignorance de certaines autres choses...

Cet étrange problème du temps s'est posé également dans la question de l'expression humaine. Nous n'avons pas pu avoir la maîtrise de la durée, donc la maîtrise de ce qui se passe dans la durée : le mouvement. Alors, on a eu ce fait extrêmement curieux, c'est que les hommes n'ont pu vraiment réifier leurs expressions cinétiques qu'en les statifiant.

Nous avons vu comment l'homme s'y est pris pour essayer d'arrêter ce continu de l'expression humaine. Nous ne pouvons pas garder une expression stable. J'ai beau vous dire : "Faites attention à ce que je vous dis", à peine m'avez-vous regardé que mon expression est différente.

Je me souviens d'un peintre qui essayait de saisir le jeu expressif d'un homme extrêmement fin et délicat, et donc exprimant chacune des attitudes qui se passaient en lui. Le peintre est arrivé à dire : "Je ne peux pas arriver à prendre cet homme-là. Il est trop vivant..." C'est cela l'expression humaine. William James nous l'a dit admira-

blement : "Il y a en nous un courant de conscience" Je dirais plus volontiers : "Il y a en nous un courant de l'expression". Nous avons à chaque seconde, et même à des intervalles encore plus brefs, un décours de toutes nos attitudes mentales. Il faut pourtant que nous arrivions à statifier cela...C'est là justement la grande lutte du mobile avec l'immobile.

Nous avons vu comment on a essayé de maîtriser ces mécanismes-là. On a essayé de saisir cet écoulement du fleuve et de faire des tranches. On a, si j'ose dire, coupé au rasoir ce flux pour l'arrêter. Nous n'avons rien arrêté du tout...Mais nous nous sommes figurés que nous allions arrêter quelque chose. Alors qu'avons-nous fait ? Nous avons arrêté le temps par la négation. Si vous voulez, nous allons étudier comment s'est passée la lutte de l'homme avec la durée, avec le geste qui coule, avec le geste expressif qui n'est plus jamais le même. Nous allons voir cela en trois parties :

1° Les succédanés du Cinégraphisme, c'est-à-dire impuissance d'écrire le geste. Comment allons-nous le suppléer :

II° La maîtrise du Cinégraphisme, par des procédés tout à fait inattendus on a pu maîtriser ce mouvement.

III° - La maîtrise du Tempo de ce mouvement. Non ~~seulement~~ nous pouvons maîtriser le tempo du mouvement, mais nous pouvons le régulariser, comme un cheval qu'on peut faire aller au tout petit pas, même le faire quasi marquer le pas ou le faire accélérer son allure.

I

LES SUCCEDANES DU CINEGRAPHISME.

Comment les hommes, avant d'avoir pu maîtriser apparemment le mouvement, ont-ils joué avec lui, en se trompant eux-mêmes ? Nous aurions la première méthode que j'appellerais : le phasage caractéristique.

1° - Le Phasage caractéristique.

Voilà le mouvement qui est en train de couler. Il est évident qu'il va toujours, en tant qu'il est dans un complexe d'objets, être toujours agent agissant sur un agi. Nous ne pouvons pas nous échapper de cette interaction.

Je vous l'ai dit - et c'est là je crois, la chose très neuve que nous apportons dans l'expression humaine et dans l'analyse de l'expression : il n'y a pas d'objets découpés dans le monde, de même qu'il n'y a pas de mots découpés dans l'expression.

Nos dictionnaires sont faits en dépit du réel. Si vous veniez me dire : "Cette carafe c'est la carafe en soi. Elle ne dépend de rien du tout." Je vous dirais : C'est parce que vous voulez qu'elle ne dépende de rien. Mais qu'elle ne dépende donc pas de ma main... et vous allez voir la pauvre apparitrice qui va pousser un hélas ! ! Pourquoi ? C'est qu'elle sait bien, cette apparitrice, sans avoir fait de la mécanique terrestre ou céleste, que la carafe dépend de la main qui la tient, de même que moi, je dépends d'un pauvre bureau. Je suis un homme très fort actuellement...je soutiens la carafe !. Mais je ne peux pas faire autre chose que d'être soutenu. Si bien que c'est moi qui soutiens la carafe, - caractérisez-là comme vous voudrez - de même que le bureau soutient mon corps. De même tout...Allez, allez à l'infini !. Vous n'avez que des interactions !

Et c'est là justement que les mécaniciens célestes ont essayé d'accrocher leurs équations. Or, les grands mathématiciens, - et ceux qui parmi vous ont passé par l'Ecole des Mines et qui sont autrement plus forts que moi sur toutes ces questions, savent que nous pouvons calculer la loi de deux corps "un corps attiré par un autre". Mais devant le problème des trois corps, nos équations actuelles battent de l'aile. C'est le fameux problème des trois corps.

Si nous ne pouvons pas calculer les interactions de trois corps, vous jugez un peu le mal que nous aurions à calculer des myriades, l'indéfini pour ne pas dire l'infini, l'indéfini des interactions!..C'est pourtant cela le Réel. Oh nous pouvons très bien , gentiment, découper nos petits morceaux de réel en disant : "Je ne m'occupe pas du tout

d'interactions...Je prends ce morceau et j'en suis content." C'est bien. Mais c'est la négation même de la science !. Vous me dites : "Voilà la carafe. Je ne m'occupe que de la carafe en soi." Vous faites de la pure métaphysique...C'est très bien, mais votre science, elle est courte par tous les endroits. Vous écrivez le mot "carafe". C'est tout à fait détaché. Vous l'avez dans le dictionnaire Larousse, aux mots C. Cela ne prouve qu'une chose : c'est que le dictionnaire Larousse ne sait pas ce que c'est que l'interaction des choses. Je ne suis pas plus effrayé pour autant.

L'expression humaine n'est qu'un perpétuel influx d'une chose sur l'autre.

M.Bergson a très justement dit que depuis le premier moment de sa vie jusqu'à son dernier moment, l'homme n'est qu'un cinématographe indéchiré. Et c'est très juste. Bergson n'a pas poussé, malheureusement, son observation assez loin. Quand il a parlé du morcelage, il s'est trompé à cause, précisément, des dictionnaires qu'il a trop bien appris.

M.Bergson est victime de sa philologie; il a attaqué le langage, au nom des découpages factices de ses dictionnaires...C'est dommage qu'un génie pareil ait achoppé sur une version grecque ! Hélas c'est cela ! Chaque individu apporte un certain nombre de choses non vues encore, puis tombe...épuisé par la résistance des idées fausses qui sont autour de nous. Alors, un courant arrive après lui, essaie de pousser, ce nain sur l'épaule d'un géant. J'ose dire que sur ce point-là, j'ai vu plus loin que M.Bergson. Sans doute, sans lui je ne serais pas grand chose. Mais je sais que lui n'a pas vu cette grande interaction des gestes propositionnels, alors que nous ne sommes que cela.

Nous ne pouvons pas prendre ces attitudes mentales au moment où nous sommes venus dans cet étrange monde et que nous avons reçu les choses. Nous n'avons pas encore possibilité de faire ce petit enregistrement  qui est toujours en nous, et qui s'appelle la conscience, qui s'appelle la mémoire, qui s'appelle l'imagination ; qui s'appelle tout ce que vous voudrez. Il n'y a qu'une seule chose dans l'anthropos. C'est le décours des gestes intussusceptionnés qui se succèdent sans pouvoir se recommencer absolument. Ils peuvent se remimer, essayer de se remimer. C'est factice. De plus en plus

nous le sentons et nous l'étudions.

Pour jouer avec ces myriades de gestes interactionnels intussusceptionnés, il a fallu tout de même jadisprendre une méthode. Alors, l'homme s'est dit : "Je ne peux pas, par exemple, avoir tout entier le geste de l'homme qui mange. Dans l'action de manger, il y a des millions et des millions de phases. Il y a de l'indéfini, l'infini mathématique. Je veux signifier : manger une pomme. Il est sûr qu'entre le moment où je saisis la pomme et le moment où je la porte entre mes dents, il y a des milliers de gestes. Comment reproduire cela ?

Tout simplement il a pris, dans le geste global un point caractéristique. C'est l'homme qui se tient comme cela (présentation d'un mimogramme) - C'est factice, mais commode. Nous prenons l'action de manger là où elle est à peu près caractéristique, de même que nous allons faire la pomme dans son geste caractéristique. Nous allons évidemment nous trouver en face d'un découpage du Réel, mais un découpage qui n'a absolument rien à voir avec la mécanique comme expression. C'est là où M. Bergson s'est génialement trompé, lorsqu'à cause de l'impossibilité de manier le geste par une sorte de cinégraphisme, je vais le couper, mais je ne fais là qu'avouer mon impuissance à donner graphiquement le reste vivant dans son globalisme, mais c'est tout. Cela ne touche en rien à la mécanique humaine, ni à son expression normale.

Et voilà pourquoi j'ai pris dans le mimogramme du mangeant, ce mangeant à sa phase caractéristique pour qu'il soit bien reconnaissable par moi et par vous. On voit que cet être-là mange. C'est très faible. C'est extrêmement faible comme expression. Nous sommes acculés à cette vivisection.

Nous avons tranché cette action qui part d'une action préalable, précédente, et qui va être suivie d'une autre. Nous faisons "abstraction", - dans le sens pauvre du mot, - nous découpons le Réel dans sa phase caractéristique. C'est une lutte avec le mouvement et avec le temps, mais une lutte impuissante. Ne pouvant pas manier le mouvement dans sa plénitude, je le découpe. Je ne suis pas assez fort pour lutter contre vous, je vous coupe par la moitié. C'est une façon de vous immobiliser. Mais ce n'est pas une vraie victoire sur le réel.

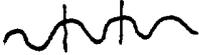
Voilà ce que l'homme a été réduit à faire pour tous les gestes de l'univers, pour

ses propres gestes d'abord. Vous avez vu le geste de manger, voici le geste de boire (présentation du mimogramme). On découpe encore bien plus. Là, on ne prend du geste que ce qui est la caractéristique de boire. Boire c'est prendre un récipient et faire ce geste. Alors qu'est-ce que va nous donner le mimogramme pour montrer qu'un individu fait le geste de boire ? Simplement le récipient...C'est très pauvre comme victoire sur le temps !

Voilà une des victoires de l'homme sur le temps : le phasage caractéristique...

Je vais vous en montrer quelques-uns de façon à ce que vous voyiez vraiment la défaite de l'homme en face du mouvement et du temps - (je dis cela surtout pour celui d'entre vous qui travaille sur ces statifications du Nouveau Monde).

Il est bien évident que si vous vous trouvez en face de calendriers, vous allez avoir là toute une liturgie qui va être arrêtée et réifiée à un moment donné. Vous n'aurez que cela

 L'avant et l'après vont vous manquer. Quand vous allez me remettre un des manuscrits qui me représente seulement une figure ici ~~ce qui est~~ je constate que c'est seulement un découpage. Ce qui serait intéressant pour comprendre, ce serait d'avoir tout, et l'avant et l'après. C'est la grande difficulté pour vous de pouvoir rejouer le réel.

Devant un mimogramme qui montre un individu qui tient un pinceau dans sa main, (mimogramme du scribe) c'est bien. Nous savons qu'en Egypte, on maniait le pinceau avec un petit godet : c'est donc le scripteur. De même que tout à l'heure, vous saviez que c'était le buvant ou le mangeant.

Mais quand vous me montrez comme vous l'avez fait ces temps derniers ces admirables tranches d'anthropes, et que vous me dites : "Aidez-moi à expliquer cette figuration, cette sorte de réification, de statification", je suis très gêné. C'est que je n'ai pas la série. Je n'ai absolument qu'un petit découpage...Et là il est très difficile d'expliquer le geste puisque je ne l'ai pas en moi. Si je ne savais pas ce que c'est que d'écrire avec un pinceau, je ne saurais que dire devant cette figuration du scribe accroupi. Je pourrais dire comme un petit garçon à qui je montrais ce mimogramme : "C'est papa qui est en train de remuer son café". Ce pourrait être cela. Mais ce n'est pas cela. Et vous me direz que

c'est un contre-sens monstrueux ! Que voulez-vous ?...Le petit garçon est en face de cela comme vous êtes en face de vos graphies. Il n'a pas suivi tout le discours de ce mouvement curieux dont vous n'avez, pour ainsi dire, qu'une section sans épaisseur.

C'est là, je crois, qu'est la grande difficulté pour celui qui, parmi vous, travaille dans ces documents mexicains. Nous n'avons rien que la coupure d'un geste inconnu.

Par exemple, vous vous trouvez en face de ce mimogramme qui est encore plus découpé de l'ensemble. Il faut avoir l'habitude du langage de gestes pour comprendre que c'est un geste de négation. Et nous retrouvons ce geste d'un bout du monde à l'autre. C'est très curieux, dans le Nouveau Monde, en Chine, en Egypte, nous trouvons presque partout ce même geste qui est instinctif. Nous repoussons. Mais vous voyez la pauvre lutte de l'homme avec le mouvement !

2° Le Pointillage.

Une autre phase de cette lutte, c'est ce que j'appellerais le pointillage. Ce que nous venons de voir, c'est le hasage caractéristique. A présent, au lieu de prendre le geste à son point caractéristique, nous allons le prendre dans une sorte d'indication possible, comme ferait une main pour indiquer d'aller de tel côté. Ce procédé a été conçu depuis longtemps. En Egypte, nous trouvons ce pointillé qui indique les gestes qu'on n'a pas pu faire graphiquement. On va l'indiquer, ne pouvant l'inscrire (mimogramme). Voilà le nageur, le nageant. Pour nager, on fait ce mouvement des bras. Comment s'y prendre pour l'indiquer ? On se sert du pointillage. Ce pointillé montre que les mains doivent faire ce mouvement d'aller et de retour, pourrait-on dire. Sentez-vous toujours la lutte contre le mouvement ?

C'est, au fond, le cinéma senti avant l'heure, mais senti seulement et ne pouvant pas se réaliser.

Pour le fameux "geste auguste du semeur" qu'a si joliment mis en valeur Victor Hugo, et qui a ce mouvement, pour qu'il soit vraiment expressif, on montre les grains qui tombent (mimogramme). Voilà le semeur qui, justement, fait son geste large.

3° Le Polygraphisme.

Cette représentation nous amène précisément à une troisième méthode de lutte contre le mouvement impossible à réaliser. C'est ce que j'appellerais le Polygraphisme, en prenant ce mot dans son sens étymologique, c'est-à-dire que nous graphions plusieurs fois l'objet que nous ne pouvons pas faire remuer sur le réceptacle de ces mimogrammes.

Dans une grotte - vous aurez cela fréquemment - on représente un homme qui tire à l'arc sur des animaux, sur un bison, je suppose. Il faut que cette flèche soit bien montrée comme éventrant le bison.

Nous aurons alors cette graphie extrêmement curieuse, c'est que la flèche va être dessinée trois fois. Vous allez la voir dans l'arc, vous allez la voir dans l'air, et vous allez la voir dans l'animal. C'est la même flèche dans son parcours.

Il a fallu un certain temps et nombre d'études pour qu'on se rende compte qu'il n'y avait pas réellement une volée de flèches dans le sens collectif du mot, mais une volée de flèches dans le sens dynamique du mot. C'est l'unique flèche qui est saisie dans son vol parce que l'homme n'a pas la possibilité de montrer la flèche dans son mouvement. Nous avons là un successivisme. Sentez-vous que nous commençons déjà à marcher sur la voie du cinéma ? C'est extrêmement intéressant. C'est au fond la petite image que nous regardons à un moment sur le film (1ère phase), ceci le second état que nous regardons sur le film (2ème phase), et ceci le troisième état. Si bien que, quand le cinéma va couler, il va faire couler devant ces images qui, en réalité, sont statiques. L'homme primitif vous a passé ses successivismes pour que vous fussiez, pour ainsi dire, le mouvement en vous-mêmes. C'est très intéressant au ^{point} de vue anthropologique. Jusqu'ici, cela a été entr'aperçu, mais non pas fouillé comme j'essaie de la faire aujourd'hui... Vous avez là, dans les mimogrammes et les grottes, la grande découverte millénaire du cinéma.

L'homme a été hanté par le Geste et par le Temps.

Il a lutté pour le maîtriser. Il ne le pouvait pas parce qu'on ne peut pas, sur de l'immobile, faire du mobile. C'est impossible. De même que jusqu'ici, sur de la mort nous n'avons pas pu faire jaillir de la vie. On a bien essayé. Berthelot nous a donné des produits de

la vie, mais il n'a pas pu nous créer la Vie. Vous savez la grande controverse de Poucher et de Pasteur. Jusqu'ici nous n'avons pas la possibilité de faire la Vie. Y aurait-il moyen d'en faire ? Nous n'en savons rien. Jusqu'ici scientifiquement, nous devons dire : Omne vivum ex vivo.

Nous devons dire aussi : Jusqu'ici on n'a pas pu faire du mouvement avec de l'immobile. Il faut qu'il y ait quelque chose qui fasse jouer. Ces représentations, si subtiles soient-elles, sont un aveu de l'impuissance de l'homme des cavernes à maîtriser le mouvement.

Je dis bien, l'homme des cavernes, je ne dis pas préhistorique. De plus en plus je remarque que ce mot préhistorique n'est pas très goûté. Pour beaucoup cette idée de préhistoire n'est qu'un aveu d'ignorance. Cela m'a fait très plaisir de voir cela dans un livre que vient de traduire le professeur Montandon. Nous sommes acculés actuellement par le sentiment de notre impuissance. Alors dénommer les choses par notre ignorance, ce n'est pas très fort. Parler de l'homme préhistorique, c'est l'homme sur lequel nous n'avons pas de documents ! La préhistoire ce n'est absolument que cela...Mais l'homme des cavernes n'est pas plus préhistorique que nous ! ! Nous serons peut-être préhistorique d'ici quarante ans...On ne se souviendra plus de nous...On est plus ou moins historique suivant que les gens savent qu'on a existé ou pas existé. Ce n'est pas une très grosse preuve de science !

Vous voyez comme quoi, l'homme sent que le mouvement est hors de sa portée. Et c'est pour cela que la statuaire avec l'immobile pour nous donner l'impression du mobile. C'est, par exemple, le fameux Coureur qui est là avec tout son corps tendu dans la course... Ah oui ! il donne l'impression...mais il ne marche pas. Vous ne pouvez pas le faire marcher ? De même c'est le Tireur d'arc, il est là, il a tout bandé...l'arc ne part pas. C'est le Discobole...Oui, mais il est éternellement lançant son disque, et il ne le lance jamais.

C'est intéressant pour vous, les sculpteurs, parce que vous réalisez ce que j'ai montré : le Phasage caractéristique. Et c'est nous, anthropologistes, qui vous disons : Faites attention. Regardez bien où vous allez couper la ligne indéfinie du fluide, car c'est cela qui fera votre oeuvre ratée ou votre oeuvre réussie. On sera saisi : "On dirait qu'il parle ! !" parce que justement vous l'avez pris juste à ce micron de temps caractéristique. C'est là la grande difficulté de l'art.

De même pour la peinture dans un portrait. Si vous prenez un personnage à n'importe quel moment, vous n'avez pas le geste caractéristique de l'homme. Il en a des myriades, mais il faut savoir choisir. Vous vous révélez un véritable artiste si, dans les milliers de phases qui vont passer sur mon visage devant vous, vous savez en choisir une que vous direz être moi. Mais je me moque de vous, parce que j'en ai mille autres après. Vous allez dire : "Cela, c'est bien le professeur Jousse". Si vous voulez. C'en est plutôt un des aspects...

C'est cela votre art, ô vous les artistes ! Et c'est intéressant de voir ces hommes cherchant l'expression. Ceux d'autrefois vous ont donné à l'avance les grandes lois, et révélé vos faiblesses dans votre recherche de jouer le mouvement avec l'immobile.

Après un certain nombre de millénaires, des hommes de génie ont essayé de nous donner le mouvement dans sa réalité.

II

LA MAITRISE DU CINEGRAPHISME.

Je n'ai pas à vous faire ici l'histoire du cinéma. Quand nous étions enfant, vous vous en souvenez, on nous présentait des vues fixes qu'on appelait : des projections lumineuses. Ce fut le point de départ. Il fallait arriver à faire défiler à un rythme très accéléré, des vues successives pour que, de par les lois de la rétine, ces vues successives ne fassent plus qu'une image et arrivent à maintenir le cours de la gesticulation. Formidable conséquence d'un simple jeu d'enfant qui était, en réalité, la poursuite d'un grand rêve de l'humanité : maîtriser le mouvement. Si bien que nous pouvons maintenant

pour l'étudier, non seulement découper tel bond, non seulement le mettre en relief, non seulement le pointiller, mais le voir, le revivre, en quelque sorte. Nous avons la prise du geste dans ses différentes caractéristiques, beaucoup plus profonde que celle que nous avons jamais eue.

Cette maîtrise de la graphie du geste - ce que j'appelle le Cinégraphisme - va nous donner possibilité de mordre

1° sur le globalisme de l'action

2° sur l'individualisme de l'action

3° sur l'Ambiance de l'action

1° - Le Globalisme de l'action

Au lieu d'avoir ce petit ratatinage que vous aviez dans le mimogramme du Semeur qui était représenté linéairement dans une phase de son geste, vous allez avoir le splendide jeu mimique de l'homme qui est là, debout, jouant avec la fluidité de tout son corps équilibré.

Regardez combien c'est maigre ici (mimogramme). Vous allez pouvoir l'enrichir si vous voulez, mais vous n'allez que nous montrer votre impuissance à faire jouer la vie. Vous ne pouvez pas nous montrer l'action de la main qui se prépare, la main qui se pose dans le sac, la main qui se lève, et dans un geste large, la main qui jette le grain, la main qui revient et qui joue inlassablement ce geste rythmique magnifique dans sa simplicité. Et le pas lent et lourd de l'homme sur la terre fécondée.

Le cinéma nous permet de saisir le globalisme de l'action. Nous en voyons la genèse, nous voyons son progrès, comme on dirait en science, nous voyons son processus. Et c'est tel qu'on a pu faire une anthropologie extrêmement fouillée, rien qu'avec cette saisie du geste dans sa genèse, son épanouissement et sa progressive disparition.

Je ne sais pas si vous avez vu un film qui a paru il y a quelques années sur Jeanne d'Arc. J'en parle toujours car j'en ai jamais rien vu de plus saisissant. C'était un film qui n'était fait qu'avec le défilé des visages des juges, presque uniquement... On était

arrivé par une maîtrise, je n'ose pas dire parfaite, mais poussée à l'extrême, à voir naître le sentiment du mépris sur un visage. Ce n'était rien, simplement une sorte de rictus, et puis cela s'évanouissait, et puis cela repassait. Ce n'était rien mais c'était formidable !! C'est peut-être un des films qui m'a le plus frappé pour sa sobriété et son expression. C'était vraiment la genèse du geste, non pas seulement sa caractéristique... Comprenez-vous la différence ? Vous nous auriez montré, comme dans certains tableaux : le Moqueur, là c'est un geste figé dans sa caractéristique, séparé de l'ensemble. Ici, ce qui est intéressant, c'est de voir germer le geste. Il monte (fig.)  et alors il est à son primat et en fin il retombe dans l'autre geste qui va venir.

C'est cela que nous permet le cinéma. Toute cette gesticulation maniée dans son tempo; nous donne sur l'étude de la psychologie humaine une puissance dont nous commençons à nous douter maintenant. C'est que nous sommes dans le devenir, nous sommes dans la durée. Et c'est tellement important que dans le cas de crime, quand il y a préméditation du geste criminel, la sanction est autrement grave que lorsqu'il n'y a pas eu préméditation du geste, mais seulement soubresaut, tellement cette question de la genèse, lente ou rapide, influe sur le verdict - pourtant assez rudimentaire comme psychologie - du tribunal. On ne se livre pourtant pas là à des analyses au microscope ! Voilà quelqu'un qui, pendant deux mois, se prépare à jouer son geste de vengeance. Il fait toute cette montée / et voilà, comme dirait Janet, le triomphe, puis la chute  C'est cette courbe qui va vous faire peut-être condamner à mort. Un autre, en revanche, peut aller comme cela et puis un beau jour, au hasard d'une rencontre, volontairement, mais sans préméditation, il fait le geste criminel  avec rechute après le triomphe  Et cela sauvera sa vie devant le tribunal.

Voilà la grande loi anthropologique du geste qui vient s'unir aux mécanismes de la criminologie si éloquemment exposée ici par M. Paul-Boncour.

C'est tout cela que nous avons à observer nous autres, en tant qu'expression, dans le globalisme de l'action. Tous les cinéastes qui savent leur métier vont jouer avec ces mécanismes-là. Et de plus en plus les cinéastes conscients de leur tâche se mettent

à l'école de l'anthropologie. Il n'y a pas d'années où je me trouve en face d'hommes qui, voulant étudier plus à fond le mécanisme de l'expression dans le film, viennent ici chercher les grandes lois de l'anthropologie.

2° - Individualisme de l'action.

Nous retombons là dans le grand problème éternel. C'est cela qui est intéressant. Quand on recherche l'anthropos profond, on rencontre à chaque instant les grands problèmes qui ont hanté l'homme : Et nous retrouvons ici la question de l'individu en face du générique.

Il est évident que le mimogramme vous donne le geste général schématique du semeur. On pourrait dire : "C'est un progrès, c'est une supériorité de ne penser que par idées générales..."

C'est un simple schéma. Je préfère de beaucoup que vous me dérouliez le globalisme de l'action, et que vous me montriez aussi son individualisme. Chaque individu a sa résonance particulière.

Autrefois, on éprouvait le besoin de faire des sortes de psychologies schématiques. On croyait qu'il suffisait de faire passer un concept d'une tête dans l'autre pour obtenir le même résultat.

On avait de ces naïvetés merveilleuses qui étaient ^{propagées} par des gréco-latins : "Transposez dans un milieu le mot Theos, dans le mot Deus et dans le mot Elohim, vous avez identité". Mais pas du tout ! Entre le Theos grec et le Deus latin et l'Elohim hébreu, et l'Allah mahométan, il y a si vous voulez une certaine analogie, mais aussi combien de différences !! C'est précisément cette différence qu'on n'accentue pas. Et c'est pourquoi la philologie maintenant a tant de mal à faire des traductions.

Quand vous voulez traduire des termes comme celui que nous avons vu l'autre jour à l'Ecole des Hautes-Etudes : $\aleph \beth \gamma$, on le traduit en temps ordinaire par crible ou tamis. Pourquoi ? C'est que nous n'avons pas de mot correspondant. La racine de ce mot c'est $\aleph \beth \gamma$ qui veut dire agiter. C'est au fond, ce geste-ci (geste du professeur). Dans ces contrées, quand on a moulu le grain, il reste toujours un petit peu de son adhérent à certaines par-

encore de petits grains de son, on agite, on secoue, et de là justement le mot ^{15.} אָגִיט, qui est au fond, le verbe agiter. Mais cet instrument n'est pas percé du tout. S'il était percé, la fine fleur s'en irait. Et justement ce qu'on veut, c'est qu'elle reste au fond. On joue avec le geste.

Il ne faut donc pas traduire, et prendre seulement le mot אָגִיט qui ne veut rien dire en notre langue, ou bien créer un mot : c'est l'agitoir. Et alors, vous expliquez que l'agitoir est un outil spécial qui existe encore, m'a dit justement un Juif après la dernière leçon de l'Ecole des Hautes-Etudes. C'est une sorte de plateau assez grand qui permet d'agiter, de secouer.

Eh bien, cela ne se promène pas d'une tête dans une autre. J'ai beau vous traduire nafah, par crible, je fais un contre sens. Egalement quand j'ai Theos et que je vous donne Deus ou Elohim, je fais un contre-sens.

Un homme a très bien compris cela, c'était Péguy. Péguy était un génie et tous les jours nous sentons quelle formidable tête était cet homme-là, et il disait : "Nous ne saurons jamais ce qu'il y avait dans le comportement d'un latin quand il parlait de Dea? Une déesse pour un latin, était tout autre chose que pour nous. Nous n'avons pas d'équivalent du mot Dea".

C'est précisément toute cette mécanique de l'individualisme qui joue dans ce cinéma. Chaque individu est lui. Voilà pourquoi dans les cinémas actuellement, on demande plus que jamais d'avoir des individualités très fortes. De là le triomphe des grandes stars. Car ce qui est recherché ce n'est pas seulement une esthétique aussi parfaite que possible, mais un jeu individuel aussi personnel que possible. Nous sommes en négat on actuellement, grâce au cinéma, avec notre grande théorie de l'idée générale !! Nous voulons, au contraire, la particularisation de toutes les attitudes. Et précisément, nous trouvons qu'un film est plat et sans intérêt lorsqu'il n'a pas mis en relief ces individualismes.

Nous cherchons donc à avoir l'individualisme dans la personne que nous montrons avec ses caractéristiques, et non pas comme le faisaient les Grecs, en la revêtant du masque... Avez-vous jamais remarqué la différence qu'il y a entre notre conception du théâtre et la conception qu'en avaient les Grecs ? Les Grecs mettaient un masque énorme;

généralisant, désindividualisant l'acteur. C'était la mélopée toute faite qui sortait de cette énorme bouche du masque. C'était le rictus figé dans une attitude permanente. Qu'est-ce que nous voulons, nous ? C'est au contraire cette individualité unique de chaque instant et de chaque personne. Et nous allons le retrouver avec le cinéma.

3° - L'Ambiance de l'Action.

La maîtrise du cinématisme va nous donner une chose extrêmement intéressante : c'est l'ambiance de l'action. Jusqu'ici, nous faisons mouvoir nos acteurs dans un petit décor bien tranquille. On ne pouvait pas, toutes les secondes, changer le décor. Il y avait le décor du premier acte, celui du second. Et encore, dans la tragédie classique, il n'y en avait qu'un. Et beaucoup plus simple encore, du temps de Shakespeare, on mettait : Ceci représente une lande. Ceci représente une plage.

Cependant, l'ambiance joue un rôle formidable dans l'action; dans le geste propositionnel. Nous n'avons pas jusqu'ici d'^{beaucoup}éléments. Prenez, par exemple, la description écrite d'un matin de printemps : Le soleil se lève, les oiseaux chantent dans les arbres. C'est le silence du matin. On entend les pas du semeur. Tandis que le cinéma vous montre à chaque instant les gesticulations de l'ambiance jouant sur les gesticulations globalisantes et individualisantes de l'individu.

Voyez-vous cette mécanique formidable qu'est en train d'englober actuellement l'Anthropologie du Geste et qu'elle doit englober ?...Personne jusqu'ici, n'a travaillé l'expression humaine vivante. On travaille l'outil mort. On dira quelles sont les civilisations qui ont le soufflet, ou celles qui vont avoir le harpon, ou l'hameçon. De même que, dans cet ouvrage de Rocart que je vous citais au début, j'ai été frappé que dans l'étude sur les progrès de l'homme, on ne nous montre pas toute cette mécanique formidable du geste de l'homme qui lutte, de millénaire en millénaire, avec lui-même. Car enfin, tout cela, c'est le geste de l'Homme... Peu importe les soufflets, peu importe les hameçons, peu importe les harpons... C'est nous, nous qui voulons nous exprimer avec toute notre richesse innombrable et mouvante... C'est un drame infiniment plus terrible que de savoir comment

l'homme a inventé le soufflet. On a ^{du} qu'une sorte de petite vessie pouvait se gonfler, alors on a pris la vessie et on a soufflé dedans. Puis, on a observé qu'en mettant une petite plaque au-dessus et au-dessous de la vessie, on pouvait faire un petit mouvement de propulsion. C'est évidemment intéressant. Je ne dirais pas que les études sur le soufflet ne soient pas passionnantes...mais à côté de cette gesticulation de soufflet, autrement plus puissante est la formidable mécanique de l'expression humaine ! Toute ma vie, j'ai lutté, essayant d'arracher cette expression humaine du temps, de la durée, à cette réification cristallisante de la matière.

Car c'est là que nous avons la véritable anthropologie ! C'est toujours cette anthropologie unique que nous voulons trouver. Et c'est à cause de notre progrès que nous redevons de plus en plus homme. Et c'est pour cela que toutes nos petites graphies algébriques vont disparaître devant ces longs déroulements des films.

Nous n'allons plus avoir à nous tracasser sur la question de savoir écrire, sur la question de savoir lire. Il pourrait très bien se faire que d'ici un certain nombre d'années, nous n'ayions plus besoin - pas nous, hélas, mais nos enfants - qu'ils n'aient plus besoin d'apprendre à lire. Ils iront au cinéma...Et quand une maman dira à son fils : "Veux-tu bien apprendre ton alphabet !" Alors, le fils, très digne, haut comme une crêpe et un demi-beignet, dira "Je viens du cinéma, maman..."

Et au fond, que font actuellement les médecins ? Les médecins autrefois, avaient de gros livres, plus ou moins illustrés, où ils racontaient savamment leurs expériences. A présent les médecins font comme le petit garçon espiègle. Ils vous disent l'Chers confrères, je ne vais pas perdre mon temps à vous décrire quoique ce soit. Je vous convie seulement à regarder mon opération." Et effectivement l'opération se joue devant eux.

Vous connaissez les procédés de prise de vue au-dessus des opérations exécutées par les grands maîtres. Alors nous pouvons revoir sur l'écran, non pas le geste auguste du semeur, mais le geste divin du chirurgien sauvant une vie humaine ! ! Et vous voyez ces grandes mains gantées jouant avec les viscères, jouant avec tout...Il n'ya pas besoin de dire : Ceci est une main de savant formidable...Taisez-vous. Mais regardez ces grandes

mains, et puis ces étranges soubresauts. C'est qu'il se trouve là devant quelque chose qu'il n'attendait pas. Et pourtant, il ne faut pas réfléchir pendant une demi-journée...Le temps est là, qui bat et qui bat !!

C'est là le tragique du chirurgien, comme le tragique de l'officier sur le champ de bataille : la décision immédiate...

Et sur l'écran, vous voyez cette main qui s'éloigne...Les grands spécialistes sont là, en stupeur : "Comment, il a osé faire cela !" Eh oui. Vous avez vu dernièrement en Russie, un médecin qui a été assez fort pour enlever le coeur humain, travailler dedans et le replacer.

Voilà ce que peut nous montrer le cinéma avec l'ambiance de l'action. Là tout joue. C'est le réel lui-même dans son globalisme irradiant.

III

LA MAITRISE DU TEMPO

Ce que nous avons dans la maîtrise du cinégraphisme, nous l'avons aussi dans la maîtrise du tempo. Nous pouvons faire varier le temps de reproduction accéléré ou ralenti comme nous voulons.

1° Le Tempo normal.

Dans la réalité, nous ne sommes pas encore arrivés à nous faire vivre lentement nous-mêmes. Il n'y a que les poètes qui peuvent dire :

"O temps suspends ton vol

Et vous heures propices, suspendez votre cours.!

C'est joli en poésie, mais nous n'en sommes pas là encore. Jusqu'ici, le temps joue hélas! ! nous nous en apercevons tous les jours. Nos cheveux blanchissent et tombent un par un... nos dents parfois aussi. On y supplée comme on peut, mais c'est factice tout cela. "Tout coule", ô Héraclite. Tout coule ! et si nous nous voyions les uns les autres dans trente ans, nous nous regarderions étrangement. Panta rei...

Pourtant, on est arrivé, par le cinéma, à pouvoir rejouer toujours sans que cela

vieillisse. Et ce sera curieux, quand nous aurons 70 ou 80 ans, de nous voir là, jeunes, à 10 ans, 20 ans, 30 ans, et de nous voir jouer ce que nous avons été.

2° - Le Tempo ralenti

Le cinéma a permis de saisir les mouvements extraordinairement rapides de vols d'insectes qui n'avaient jamais pu être étudiés jusque là justement à cause de leur rapidité. On a pris ces vols d'insectes et avec des procédés extrêmement astucieux, comme on dirait à Polytechnique, on est arrivé à ralentir le mouvement dans la projection. Et c'est ainsi que vous pouvez voir également ces admirables vols des oiseaux de mer, ces immenses planeurs, qui semblent à peine se mouvoir et dont on a tiré de si fructueuses études pour l'aviation.

3° - Le Tempo accéléré.

Là nous avons un tout autre mécanisme. C'est que nous pouvons, non seulement ralentir le temps, mais l'accélérer. Vous avez alors la possibilité d'assister à des choses étonnantes comme serait, par exemple, l'épanouissement d'une fleur. Vous prenez une vue, vous arrêtez, vous attendez vingt minutes ou davantage, et vous recommencez la série. Et chose admirable; vous voyez la fleur s'épanouir devant vous.

J'ai assisté au cinéma à l'épanouissement d'un lis du Japon. Je n'ai jamais rien vu de plus beau ! Vous voyez le lis, sous forme d'un bouton bien clos, tout à coup vous apercevez une sorte de disloquement très fin de ses lèvres blanches. Et lentement les pétales s'ouvrent, la fleur s'épanouit. Et vous voyez le lis qui éclate dans tout son mécanisme puissant...

Voilà où en est arrivée la technique du combat de l'homme sur la durée et sur le geste. Ce qui est un peu la même chose. Nous verrons la prochaine fois ce que, nous autres anthropologistes, nous devons tirer de cette formidable invention pour être vainqueur, non seulement de la matière mais du temps.