

La ville, les possibilités du cinéma et les films

Guido ARISTARCO

Volume 8, Number 1, avril 1976

Pour une sociologie du cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/001013ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/001013ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (print)

1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

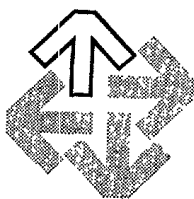
Cite this article

ARISTARCO, G. (1976). La ville, les possibilités du cinéma et les films. *Sociologie et sociétés*, 8(1), 91–116. <https://doi.org/10.7202/001013ar>

Article abstract

" The film is essentially different from other arts because space and time are confused in its vision of the world : the former by taking on a character which is almost temporal and the latter by taking on a spatial character to a certain degree. " After having analyzed the particular nature of the film, Aristarco calls upon this art to find " a solution to the cultural problems of existence and to the crisis that the city is going through ". The author questions the value of so called popular films which he sees as the " fruit of real estate speculation in the film ". Aristarco concludes : " In its " epic " form, the film can collaborate with the problem of urbariism, to explain as profoundly as possible the crisis which is invading city space, man's habitat. "

La ville, les possibilités du cinéma et les films*



GUIDO ARISTARCO

Dans la vie réelle, toute expérience ou série d'expériences se présente à l'observateur dans une suite ininterrompue d'espace et de temps. Au cinéma, il n'en va pas ainsi. La période de *temps* qui retient l'attention peut être interrompue à n'importe quel moment et être aussitôt suivie d'une scène qui se déroule dans un tout autre temps. De la même façon, il est possible de briser la continuité de *l'espace* : il y a un moment, une centaine de mètres me séparait d'une maison ; un instant plus tard, me voilà soudainement tout près ; quelques instants auparavant, j'étais à Sydney et, tout d'un coup, je me retrouve à Boston : pour cela, il n'est besoin que d'assembler deux bouts de pellicule. C'est à partir de ces simples constatations que Rudolf Arnheim en vient à conclure : le cinéma diffère en cela de la réalité qu'il permet des sauts dans l'espace et le temps. Le montage consiste à réunir des plans de situations prises en des moments et dans des endroits différents. Le réalisateur possède dans le montage un instrument *formatif* de première importance, qui l'aide à accentuer la réalité qu'il représente en lui donnant une signification plus grande. D'une scène et de sa continuité dans le temps, il ne prend que les parties qui l'intéressent et du tout spatial des objets et des événements, il choisit *ce qu'il juge être important* : il intensifie certains détails

* Ce texte a été traduit de l'italien par Claude Bilodeau.

et en supprime d'autres totalement. Par le moyen du montage, on peut unir des plans dont le lien n'est pas objectif, mais conceptuel et poétique ¹.

Vsevolod Pudovkin soutient dans l'un de ses premiers ouvrages théoriques que c'est par l'action du réalisateur qui dirige les prises de vue selon une idée bien établie et de la fusion de chacun des bouts de pellicule que naît le nouveau *temps cinématographique*. Donc, non pas le *temps réel*, nécessaire au déroulement de l'action réelle (ou pour mieux dire empirique), mais un temps nouveau, *idéal*, subordonné à la vitesse d'observation, au nombre et à la durée de chacun des éléments choisis pour la « reproduction » cinématographique de l'action elle-même. Ces actions réelles, empiriques, ne se déroulent pas seulement dans le temps mais aussi dans *l'espace*. De même que le temps cinématographique se distingue du temps réel en ce qu'il n'est influencé que par la variation dans la longueur des bouts de pellicule qu'on a coupés et collés ; de même aussi l'espace cinématographique dépend de ce qui se veut être la phase fondamentale du film : précisément le montage. En collant à son tour des bouts de pellicule à la longueur qu'il désire, le réalisateur crée un *temps* et un *espace idéaux*, propres au cinéma. Ce pouvoir d'éliminer les rapports, passages et moments superflus pour tout le travail cinématographique, mène à la création d'un cadre « fantastique » offert par les éléments du réel que capte la caméra. Le montage crée un espace nouveau, cinématographique, inexistant dans la réalité. Des édifices éloignés par des milliers de kilomètres se retrouvent réunis dans un espace idéal. Sur les morceaux de pellicule, sont fixés des morceaux de réalité ; et le réalisateur, en les réduisant ou en les allongeant selon son désir et en les combinant d'après un ordre dépendant uniquement de sa volonté artistique, crée *son propre espace* et *son propre temps*. Lorsqu'il tourne une scène, il modifie la position de la caméra, la rapproche ou l'éloigne de l'acteur (ou de la chose), suivant qu'il veut concentrer l'intérêt du spectateur sur l'action dans son ensemble ou sur un seul personnage (ou objet). De cette façon, le réalisateur domine et gouverne la structure *spatiale* de la scène. Le film possède avant tout la faculté d'agir directement au moyen des images visuelles, insiste Pudovkin : son libre mouvement dans le temps lui permet d'utiliser et de développer pleinement les formes de rythme découvertes par la musique et la poésie ; de même, il peut représenter la complexité du monde, montrer avec clarté et profondeur le rapport entre les phénomènes réels en se déplaçant rapidement dans l'espace et le temps. Le film peut saisir de façon exacte la partie et le tout ².

Ce n'est pas par hasard que des historiens de l'art et de la littérature, et parmi eux Arnold Hauser, aient placé la littérature et l'art moderne « sous le signe du film ». Du concept bergsonnien du temps, affirment-ils, on donne aujourd'hui une nouvelle interprétation qui en marque à la fois un affinement et une déviation : désormais, on insiste sur la simultanéité des contenus de la conscience, sur l'immanence du passé sur le présent pour l'individu comme pour l'humanité, sur l'interaction constante des divers temps, sur la relativité de l'espace et du temps. Dans cette nouvelle conception du temps, se retrouvent, pour ainsi dire, tous les fils de la trame qui donne sa substance à l'art moderne, poursuit

1. Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Milan, Il Saggiatore, 1960.

2. Vsevolod Pudovkin, *La settima arte*, Rome, Editori Riuniti, 1961.

Hauser ; et, parmi ces derniers, surtout, la *technique du montage et le mélange de l'espace et du temps* dans le film : en fait, le nouveau concept de temps dont le trait fondamental est la *simultanéité* et dont l'essence réside dans la spatialisation du temps, s'exprime dans aucune autre forme avec autant d'efficacité que dans cet art tout récent, contemporain de la conception de Bergson. Le rapport entre les moyens techniques du film et les caractéristiques du nouveau concept de temps est si parfait, observe Hauser, qu'on est porté à considérer les modes temporels de l'art moderne comme nés de l'esprit de la forme cinématographique et à voir, dans le film, la forme d'art typique de l'actuel moment historique, encore qu'elle ne soit pas la plus valable (du moins jusqu'à aujourd'hui) sur le plan esthétique. Le film est essentiellement différent des autres arts parce que, dans sa vision du monde, espace et temps se confondent : le premier en revêtant un caractère presque temporel, le second, jusqu'à un certain degré, un caractère spatial. Dans le film — à la différence de l'art figuratif ou de la composition littéraire — le caractère et la fonction que présentent l'espace et le temps, changent radicalement : l'espace perd son caractère *statique*, son inerte passivité, pour se faire *dynamique* : il naît, pour ainsi dire, sous nos yeux. Il est fluide, illimité, ouvert ; un élément qui possède son histoire, ses moments, ses étapes, ses états qui ne peuvent être répétés.

L'espace physique, ajoute Hauser, homogène de nature, prend ainsi les caractéristiques du temps historique composé d'éléments hétérogènes ; en fait, aucune des phases particulières du mouvement ne conserve le même aspect ni aucune des positions de l'espace, la même valeur ; certaines positions en viennent ainsi à prendre une qualité particulière : quelques-unes acquièrent dans le développement de l'expérience spatiale une certaine priorité ; d'autres représentent le sommet de l'expérience même. Le *gros plan*, par exemple, n'obéit pas seulement à des critères spatiaux, mais représente un stade à atteindre et à dépasser dans le cours du film où le temps perd sa continuité ininterrompue et sa direction invariable. On peut l'arrêter précisément dans le gros plan, le renverser dans les évocations rétrospectives (*flash back*), le récupérer dans les images de la mémoire et le projeter dans les visions du futur. Des faits parallèles, simultanés, peuvent être montrés l'un derrière l'autre, de même que peuvent apparaître contemporains, des événements dans le temps par le moyen de la double impression ou du montage alterné ; ce qui est avant, peut apparaître après, et vice versa.

Dans la conception du temps, le film est tout à fait subjectif et manifestement hétérodoxe en face de la réalité empirique. Dans le film, il n'y a pas que le temps des événements ou leur succession rapide qui varient, mais souvent le critère même de mesure, par l'emploi de l'accélééré ou du ralenti, par la longueur variée des coupures ou le nombre des gros plans. Dans cette discontinuité temporelle, le développement à rebours du récit s'organise en toute liberté, sans aucun lien chronologique avec sa marche avant, et c'est à travers de tels bouleversements répétés du *continuum* temporel que l'on intensifie au maximum cette mobilité qui est essentielle à l'expérience cinématographique. Le film nous offre donc une véritable *spatialisation du temps*. En percevant cette *simultanéité* d'événements différents, séparés dans l'espace, le spectateur se voit transporté dans un espace ambigu, situé entre temps et espace, qui prétend tenir de l'un et de l'autre.

Là où les choses sont à la fois proches et éloignées — proches dans le temps et éloignées dans l'espace — se réalise ce rapport spatio-temporel, cette *double dimension du temps* qui est le « médium » spécifique du film et le principe fondamental de sa représentation.

L'attrait qu'exerce la simultanéité, la découverte que, d'une part, le même homme, au même instant, vit des expériences aussi différentes, indépendantes et inconciliables et que, d'autre part, des hommes différents, dans des endroits différents, vivent souvent la même expérience, qu'en des points divers de la terre, tout à fait isolés les uns des autres, le même événement se produise simultanément, cet universalisme que la technique moderne a révélé à l'homme, continue Hauser, est peut-être la véritable origine de la nouvelle conception du temps et de la technique irrégulière et discontinue qu'utilise l'art moderne pour décrire la vie. Le caractère rhapsodique du nouveau roman, qui le différencie aussi nettement de la forme traditionnelle, est aussi son trait le plus cinématographique (Proust, Joyce, Dos passos, Virginia Woolf, etc.) La conception bergsonnienne du temps, caractéristique du film, se retrouve, quoique pas toujours de façon aussi évidente, conclut Hauser, dans tous les genres et courants de l'art contemporain³.

Dans son étude traitant de l'influence du cinéma sur la littérature et l'art moderne, le sociologue canadien Marshall McLuhan donne un exemple « extrêmement convaincant ». Il n'existe pas, sans doute, dans le roman moderne, une technique plus célèbre que celle du « monologue intérieur ». Chez Proust, Joyce, Elliot, cette forme de séquence permet au lecteur de s'identifier de façon extraordinaire, à une très grande variété de personnages. « Le monologue intérieur », souligne-t-il, s'obtient en transposant la technique cinématographique sur la page imprimée d'où au fond elle provient ; en fait, la technique des *caractères mobiles* de Gutenberg est pratiquement indispensable à tout procédé industriel ou cinématographique. En 1911, rappelle McLuhan, Henri Bergson frappa juste avec *L'évolution créatrice*, où il associait les progrès de l'esprit avec la forme cinématographique : c'est précisément au moment de l'extrême mécanisation qui se concrétise dans l'usine, que les hommes parurent trouver dans le film, le journal, *i.e.* dans le « cinéma intérieur », un nouvel accès au monde de la spontanéité, des rêves, des expériences personnelles et uniques. À l'origine de tout cela, on trouve peut-être Dickens ; à coup sûr, il fit, avec *David Copperfield*, une grande découverte technique ; en effet, pour la première fois, le monde nous est révélé de façon réaliste *par un jeune garçon dont les yeux tiennent lieu de caméra*⁴. (Dans ce cas-ci, comme, du reste, dans d'autres, la littérature aurait devancé la découverte d'un mode expressif propre au cinéma : le « subjectif ». « La caméra se fait ici plus joyeuse, note Pirandello dans le seul sujet qu'il ait écrit pour le cinéma : la caméra *i.e.* le personnage.)

McLuhan souligne que c'est peut-être là la forme originelle du monologue intérieur avant son adoption par Proust, Joyce, Elliot : elle indique que l'enrichissement de l'expérience humaine peut survenir de façon inattendue, par le croisement et l'action réciproque des *media*. Eisenstein a non seulement défini

3. Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Turin, Einaudi, 1956.

4. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milan, Il Saggiatore, 1967.

de la façon la plus complète le monologue intérieur au cinéma par rapport à la littérature (à souligner ses rencontres avec Joyce dont il prit la défense en URSS), mais il a aussi offert la réflexion la plus profonde et la plus achevée sur le montage dans le contexte du matérialisme historique. C'est précisément en tenant compte de ce dernier qu'il en vient à définir le montage avant tout comme un *conflit* : de directions graphiques — de lignes : statiques ou dynamiques — ; conflits de plans, volumes, masses — volumes pleins d'une intensité variable de la lumière — ; conflits de profondeur ; de gros plans et de plans d'ensemble ; de bouts avec des directions graphiquement différentes (des bouts qui se résolvent en volumes et d'autres qui se résolvent en espaces) ; de bouts obscurs et lumineux ; de conflits inattendus tels ceux entre un objet et ses dimensions, entre un événement et sa durée.

À ces conflits à l'intérieur du plan, de la « mise en plan », il ajoute les conflits entre les divers plans : ceux que l'on peut atteindre par le montage *métrique, rythmique et tonal* (dans ce dernier, le concept de mouvement comprend tous les *éléments de choc* du bout de montage ; le montage ici se fonde sur le *son émotif* caractéristique du morceau, de sa dominante : le *ton* général du morceau). À ces trois catégories de montage viennent s'en ajouter d'autres toujours de plus en plus élevées : la quatrième et la cinquième catégorie, c'est-à-dire *l'harmonique* et *l'intellectuel*. Si le montage tonal naît du conflit entre les principes rythmiques et tonals du morceau, le montage harmonique tire son origine du conflit entre le ton principal du morceau (sa dominante) et l'harmonique. Le montage intellectuel ne se compose pas de sons harmoniques de nature physiologique, mais de qualité précisément intellectuelle : c'est-à-dire qu'il est une juxtaposition-conflit de stimuli intellectuels qui s'accompagnent les uns les autres. Par l'application, à des catégories d'un ordre toujours plus élevé, de l'expérience de travail à un niveau inférieur, on peut, affirme Eisenstein, s'attaquer au cœur même des choses et des phénomènes. D'où la cinquième catégorie et son appellation d'harmonique intellectuel : le *cinéma intellectuel* sera celui capable de résoudre la juxtaposition-conflit des sons harmoniques physiologiques et de l'esprit ⁵.

Comme on peut le voir, Eisenstein s'oppose à d'autres théoriciens (à commencer par Pudovkin), et au principe selon lequel le montage ne serait qu'un assemblage de bouts de film et non pas précisément une *rencontre* d'où naît un concept ; « l'assemblage », estime-t-il, n'est qu'un cas *spécial* du montage parmi de nombreux autres possibles. D'autre part, et nous le verrons plus loin, Siegfried Kracauer refuse au film le pouvoir d'exprimer des concepts, des pensées, des réflexions, s'il entend demeurer fidèle à sa *nature* propre. Le cinéma a cherché et cherche encore à clarifier la nature de ses moyens d'expression. Dans cette recherche et analyse qui furent la sienne, il ne s'est pas renfermé entre les murs de sa forteresse, mais a trouvé et offert des issues en créant une interaction avec les autres arts : c'est Eisenstein lui-même qui rejette l'absolue hégémonie du montage cinématographique et il en cherche même origines et illustrations dans la littérature, dans les hiéroglyphes japonais, dans l'art figuratif.

5. Sergej M. Ejzenstejn, *Forma e tecnica del film et lezioni di regia*, Turin, Einaudi, 1964.

Nous désirons savoir, à ce stade-ci de notre étude, si l'on peut faire appel au cinéma pour collaborer à la définition des grandes lignes d'une méthode pouvant servir à l'interprétation d'un problème complexe comme celui de l'urbanisme. C'est là une question qui regarde la vie quotidienne de tous les hommes et il n'est, dès lors, pas permis de nous soustraire à un discours critique et un approfondissement de perspectives. Il s'agit de voir si le cinéma peut être de quelque secours, et si oui, dans quelle mesure, dans la recherche d'une solution aux problèmes culturels d'existence et de notre situation dans la crise que traverse la ville. Offre-t-il des instruments de connaissance ? Fournit-il des clés d'interprétation ? « À quelle source d'information devons-nous puiser quand nous voulons établir le sens psychologique et écologique de la ville, aujourd'hui ? ». Voilà les questions que se pose Giulio Carlo Argan. « On répond : au cinéma ». Bien sûr, ajoute-t-il, non seulement parce qu'il peut offrir, et dans une plus grande mesure, tous ces renseignements que, dans le passé, on obtenait de l'art figuratif et de la littérature. « C'est un fait que de nombreuses histoires filmées se déroulent dans un milieu urbain, qu'elles sont étroitement liées à sa structure, qu'elles s'insèrent dans un contexte social urbain, qu'elles tiennent compte des conditions psychologiques et des modes d'existence propres à l'habitant de la ville. »

Assurément, le cinéma est avant tout le témoignage le plus direct et immédiat d'une crise de valeurs et, partant, d'une crise de substance des objets observés. Nombreux sont aussi les films qui renvoient à la phénoménologie, à Husserl et à Merleau-Ponty. *Marienbad* de Resnais et Robbe-Grillet reste un parfait exemple sous un certain aspect phénoménologique, sous un aspect particulier de « comportement », « d'ambiguïté ». Le cinéma, en tant que document, offre une quantité d'informations (je dirais polyvalentes et synthétiques, même si elles sont liées à une idée, une idéologie, une position : celle du réalisateur, toujours « subjective » dans un impossible « apolitisme ») qu'aucun autre moyen de communication ne permet : ni la description littéraire et les chroniques des journaux, ni la peinture et ni même la photographie. Mesuré au mètre des autres *media*, comme par exemple l'imprimé, le cinéma, — soutient McLuhan —, a le pouvoir d'emmagasiner et de transmettre une énorme quantité d'informations, il présente en un rien de temps un paysage dont la description aurait nécessité plusieurs pages de prose ; un instant plus tard, il répète, et il peut continuer à le faire, cette même information détaillée ; l'écrivain, par contre, n'a pas le moyen de transmettre dans un bloc un tas de détails ou *Gestalt*.

« Point n'est besoin même de monter dans les hautes sphères de la production filmée : un quelconque film policier — observe Argan — peut fournir des renseignements du plus haut intérêt sur l'écologie urbaine », et il donne à ce sujet un exemple banal : le décor de la ville, tel qu'on peut le voir d'une automobile en marche, nous a été révélé précisément par le film et on ne peut nier que cette perspective en mouvement soit une composante essentielle de l'expérience spatiale de l'homme moderne. « Dans un sens plus large : le cinéma visualise l'espace urbain relativement à une histoire existentielle, symbolique, ou symptomatique de la vie urbaine dans son ensemble. » Argan a raison : il existe des films — certes pas parmi les meilleurs — qui, pour dire comme Argan, tout en n'ayant aucune prétention artistique, n'en contiennent pas moins une

quantité de symptômes révélateurs ; parmi ces films, on retrouve les policiers non pas ceux du genre traditionnel, mais ceux qui sont nés de Spillane. Déjà Lukacs, dans son analyse des fondements idéologiques et des principales tendances artistico-formelles de notre époque, révélait l'importance d'étendre la recherche de la littérature littéraire à celle dite « non littéraire », puisque précisément certains aspects déterminés par l'être de la représentation de la vie apparaissent, dans cette dernière, dans une forme encore plus prégnante que dans la première. En ce qui regarde, par exemple, le culte de l'anormal, du pervers, de la violence, les « *comics* » démontrent clairement comment la tendance à leur popularité est marquée par la vie dans la littérature et non vice versa⁶.

Il importe toutefois de prendre garde à ce pouvoir d'informer si puissant au cinéma (et surtout dans le film commercial en raison du grand nombre d'œuvres), ce pouvoir, qui est le sien, d'indiquer quelle est, selon les mots mêmes de Gramsci, la « philosophie de l'époque », quelle « foule de sentiments » *i.e.* de « conceptions du monde » prédomine d'une fois à l'autre. Lewis Mumford, dans *La culture des cités*, note assez justement que les événements de chronique dans les actualités cinématographiques, le drame qui se joue sur l'écran, en plus de la voix désincarnée de l'annonceur à la radio, sont « l'œil du monde », la « voix de l'expérience », « la marche du temps » ; que les paroles et les actes des hommes se règlent de plus en plus en songeant à leur effet sur le papier ou à leur reproduction historique par la photographie ou à l'écran. Que la vie soit une occasion de vivre et non un prétexte à nouvelles pour les journaux ou à spectacles pour les foules de spectateurs autrement oisifs, cela ne vient pas à l'esprit de l'habitant des grandes villes. Les citoyens de ce monde ne se sentent vraiment chez eux que dans la ville-fantôme de papier : ils vivent dans un monde de « *nouvelles relativement à* », comme aurait dit William James, et de jour en jour ils s'éloignent de plus en plus de la saine discipline d'« une connaissance de première main. »

Ce monde des grandes villes en est un, de poursuivre Mumford, où la chair et le sang sont moins réels que le papier, l'encre et le celluloid : c'est un monde où la grande masse des citadins, incapables d'avoir un contact direct avec des moyens de vie plus satisfaisants, vivent leur vie par procuration, en tant que lecteurs, spectateurs, observateurs passifs : un monde où ils regardent vivre des héros et héroïnes de celluloid pour oublier leur propre bêtise ou leur froideur en amour ; où ils voient des brutes gaspiller leur vie. « En vivant ainsi, au jour le jour, loin de la nature extérieure et non moins loin de la nature intérieure, mis en désavantage en tant qu'amants et parents par les habitudes quotidiennes et le spectre persistant de l'insécurité et de la mort qui virevolte au-dessus de leurs tours audacieuses et de leurs rues recouvertes d'ombres, les hommes en arrivent souvent à un état voisin de la pathologie. » Ils deviennent victimes de fantasmes, de peurs, d'obsessions qui, précise Mumford, les tiennent liés à des modèles ataviques de conduite : au moment même où la supermécanisation s'empare de la production économique et des rapports sociaux, une superstition trompeuse, une primitive irrationalité réapparaissent dans les grandes villes ; mais ces modes réversibles de conduite, bien qu'ils soient immédiatement rationalisés en *pseudo-*

6. György Lukacs, *Il significato attuale del realismo critico*, Turin, Einaudi, 1957.

philosophie, ne restent pas sur le papier ou sur la pellicule : ils cherchent à se libérer. « Le gangster sadique, le fasciste bestial, le policier qui transgresse la loi font irruption avec la force du volcan à la surface de la vie urbaine. Ils défient la *cité de rêve* avec un type de réalité encore plus bas ⁷. »

Le vice dans la cité trouve souvent dans le cinéma « un poison par procuration », poison que l'on consomme dans des formes succ dan es, à meilleur marché dans les films, en plus des journaux illustrés et des réclames à la mode. Mumford certes généralise et met sur le même plan le cinéma tout entier, comme du reste le font les philosophes comme Adorno, qui s'est éloigné de l'interprétation la plus puissante et la plus critique qu'ait donnée son ami Walter Benjamin de la photographie et du cinéma. Il faut faire une distinction entre les divers types de public (il ne forme jamais un tout homogène) et même de spectateurs. Ces derniers ne rêvent pas toujours, observe Kracauer ; lorsqu'ils s'éveillent, ils se posent tout naturellement le problème du sens que peut avoir le cinéma pour leur conscience et leur connaissance, même si le « sadisme de l'imagination » continue à marquer la très grande production filmée. Les gigantesques immeubles construits par la spéculation immobilière sous l'étiquette mensongère de « populaire », sont l'équivalent, observe Argan, de la mauvaise littérature des séries policières, roses ou noires : non pas un fait nouveau, mais la corruption du vieux ⁸. De même, les films dits « populaires » ne sont pas un fait nouveau et vital, mais le pendant de la spéculation immobilière du cinéma, des mauvais films de série policière, rose ou noire, en incluant parmi ces derniers les innombrables visions « sexy » de la ville « by night ».

Si le cinéma offre une quantité d'informations qu'aucun autre moyen de communication ne permet, si, comparé aux autres *média*, il a le pouvoir d'en emmagasiner et d'en transmettre beaucoup plus, il peut nous donner, précisément à son stade normal de production, de mauvais cinéma, une *image* de la situation lamentable de l'habitation et de l'urbanisme mais non — du moins pour le spectateur ignorant et naïf —, le *sens* de cette image. L'image elle-même est souvent déformée par cette « domination générale de la manipulation qui de plus en plus assujettit aussi le domaine de l'art tout entier. « Que cette domination, observe Lukacs, ne puisse que se manifester dans le domaine du cinéma avec une plénitude particulière, cela va sans dire : si la production cinématographique se trouve entre les mains des grandes puissances capitalistes, et cela de façon beaucoup plus immédiate et complète que dans tout autre art, le cinéma, de par sa nature et certes plus que les autres arts, est destiné exclusivement à exercer des effets immédiats de masse.   une priorité, celle de l'information, on en oppose une autre, celle de la manipulation de l'information même qui tend à proposer comme modèle cette foule de sentiments, de conceptions dominantes dans le monde et que ce cinéma commercial, « populaire » (dans le sens que l'on a indiqué) reflète et offre au niveau le plus bas.

D'autre part, la manipulation envahit jusqu'aux films d'art ; et de nombreux complices de la manipulation culturelle, remarque Lukacs, sont des artistes qui

7. Lewis Mumford, *La cultura delle città*, Milan, Edizioni di Comunità, 1954.

8. Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Milan, Il Saggiatore, 1965.

croient en l'art, des gens de bonne foi, tous sincèrement pris par leur philosophie et leur esthétique, assez souvent fort doués, penseurs personnels et critiques. Les informations que donne le cinéma, quelque nombreuses et précieuses qu'elles soient, n'en demeurent pas moins insuffisantes, dans la majorité des cas, à contribuer à une connaissance approfondie de la réalité en général et, dans le cas qui nous intéresse, de la réalité de l'urbanisme, de l'écologie, même au delà de la manipulation — qu'elle soit volontaire ou imposée — et, dans un sens « réactionnaire », que les informations elles-mêmes peuvent contenir ou souvent contiennent. De nombreux films nous ont offert et nous offrent encore des données, des documents sur la vie de l'homme en comparaison de son milieu propre : sur la « psychologie sociale » et la « caractérologie » du citadin, i.e. sur l'homme de la grande ville, sa « dénaturation » psychologique et biologique, résultat que la ville impose en partie, en partie suggère et en partie provoque imperceptiblement, pour employer les mots du psychologue Willy Hellpach ⁹.

Le cinéma a décrit et décrit toujours, par exemple, l'état d'excitation causée en nous par la « contrainte socio-physique » (la « monstrueuse dynamique de masse », la hâte comme « élément fondamental de notre existence ») ; l'« aliénation » de l'individu par ses semblables (« dans aucune autre situation, les individus sont extérieurement aussi proches les uns des autres et intérieurement si éloignés comme dans la ville ») ; la dégradation de l'état de nature, la détérioration de cette dernière qui n'est plus comprise « comme espace, et comme espace vital, étendue », l'impossibilité ou l'incapacité pour l'homme de dominer son milieu réduit en espace, pressé par le nombre et de croissance rapide : situation qui, si l'on ajoute d'autres facteurs — la hâte, la vitesse du rythme, etc. — le mène à la névrose et avive en lui « la maladie des sentiments », l'incommunicabilité et l'aliénation. *La foule* (1928) de King Vidor demeure un témoignage exemplaire donné par le cinéma de l'écrasement de l'individu par la masse et surtout par la grande ville. La nature « dénaturée » est l'un des thèmes dominants de l'œuvre d'Antonioni, la « vie » de ses personnages en comparaison du milieu où ils sont forcés de vivre.

Ce n'est pas par hasard que, dans le *Désert rouge*, le vert des arbres, des gazons soit absent, que l'eau des rivières et de la mer soit reproduite telle qu'elle est désormais devenue — précisément en raison d'un manque d'urbanisme, de la spéculation immobilière — : un « liquide rempli d'immondices ». Des montagnes de déchets, scories, ordures « bloquent l'horizon ». Et tout comme la terre et l'eau, le ciel aussi est empoisonné. Dans ces égoûts à ciel ouvert et ces voûtes qui n'ont plus rien de céleste, des organismes végétaux (les arbres, l'herbe) et animaux (poissons, oiseaux, hommes) ont peine à vivre. Cette séparation d'avec la nature porte en soi de grandes menaces physiologiques aussi bien que psychologiques : la névrose de Giuliana doit être comprise dans un tel contexte. Non moins révélatrices sont les étapes qui ont précédé cette même névrose, l'écologie qui a servi de toile de fond : Milan, ses rues, son architecture dans *La Notte* par exemple ; le paysage silicien, la petite ville récemment construite et abandonnée parce qu'elle n'est plus habitable dans *L'avventura*, sans parler de *Eclipse*.

9. Willy Hellpach, *L'uomo della metropoli*, Milan, Edizioni di Comunità, 1960.

Le cinéma a donné des images de la ville dans son cycle de croissance et de décadence. Les nécropoles détruites par les bombardements de la deuxième guerre mondiale, les ruines de Varsovie et de Stalingrad, de Hambourg et de Hiroshima (surtout le matériel documentaire qui offre à ce sujet des sources exceptionnelles d'étude) ; les tyrannopoles de l'Allemagne nazie et préhittlérienne (à partir du cinéma dit de Weimar à *La Strada* de Grune jusqu'au *Triomphe de la Volonté* de Leni Riefenstahl) et les tyrannopoles des États-Unis d'Amérique où dominant, du moins en certaines périodes et dans certaines situations, « des individus respectables qui se comportent comme des criminels dont les activités ne les excluent pas pour autant du monde respectable » (*Scarface*, de Hawks, vient tout de suite à l'esprit ; et *Petit César* de Le Roy, *I'm a Fugitive* du même réalisateur). Le cinéma nous a aussi donné des images de Mégalopoles, Métropoles et même de Poles et Eopoles (la Novgorod du 13^e siècle d'Alexandre Nevski de Eisenstein illustre bien toutes ces reconstructions approximatives de films en costumes d'époque mais non historiques). Nous avons enfin des films sur la « cité future », conçue et interprétée de façon différente, dans le passé avec un Lang (*Metropolis*, 1927) et, plus récemment, un Kubrick (*Doctor StrangeLove*, 1963), un Godard (*Alphaville*, 1956) et un Truffaut (*Fahrenheit 451*, 1966).

Dans son « drame des comparaisons », *Intolérance* (1916), Griffith dépeint parallèlement quatre milieux éloignés dans l'espace et le temps. Dans l'épisode contemporain (la grève dans une grande usine) et dans ceux historiques (la chute de Babylone, Christ en Judée, le massacre des Huguenots dans la nuit de la Saint-Barthélémy), il fait revivre à l'écran les rues de New-York (et, avec l'usine, les maisons des ouvriers, les cours, les trottoirs ; des foules qui s'agitent, des gardes qui tirent sur les manifestants, des gens excités), les murs de l'antique cité asiatique, les rues et les habitations de Paris et de la Judée de l'époque. Dans l'épisode contemporain, souligne Lewis Jacob, la nature des plans est délibérément documentaire et, dans l'épisode même, dans sa réalisation, « on peut apercevoir clairement les origines de la technique du cinéma soviétique ». Si ces sources sont évidentes, si Griffith, un des premiers, emploie le montage parallèle, décrit le phénomène de la simultanéité — des hommes différents, en des endroits différents, qui vivent la même expérience dans une discontinuité temporelle qui implique des siècles d'histoire — si *Intolérance* contient vraiment des détails, des images que nous reverrons dans le cinéma soviétique des années vingt (le plan demi-général, par exemple, où l'homme au premier rang se découvre la poitrine pour inviter les soldats à tirer sur lui), il existe néanmoins une différence essentielle entre ce cinéma et les films de Griffith (et en général, le cinéma américain) : une différence avant tout de structure linguistique, dans l'emploi des moyens expressifs.

On a défini *Intolérance* « une gigantesque métaphore » en même temps qu'un « magnifique échec ». Pourquoi ? Pour quelle raison ce film qui, dans son épisode moderne, « représente un moment brillant de la méthode de montage de Griffith, échoue-t-il lamentablement lorsqu'il sort des limites de l'histoire pour entrer dans le domaine de la généralisation et de l'allégorie métaphysique » ? Eisenstein rejette la réponse que propose l'historien du cinéma américain Terry Ramsaye. « L'allusion, la similitude et la métaphore peuvent servir dans le langage et la littérature à faire ressortir l'obscurité visuelle de l'expression verbale », affirme Ramsaye ;

« le cinéma n'en a pas besoin puisqu'il est le fait lui-même. Il est trop spécifique, trop définitif pour accepter un tel secours. Ces procédés verbaux ne peuvent avoir un sens que dans les didascalies et les titres... » Eisenstein repousse cette thèse qui veut que l'on doive refuser généralement au cinéma toute possibilité de raconter des histoires par le moyen de concepts figurés ; que la similitude et la métaphore, dans les cas les mieux réussis, n'aillent pas au delà du texte et des didascalies. Tous connaissent, souligne-t-il, la force et l'efficacité de la méthode « *pars pro toto* » : le pince-nez du médecin dans *Potemkin* a laissé sa marque dans la mémoire de quiconque a vu le film ; au *tout* (le médecin), on a substitué une partie (le pince-nez) qui représentait le personnage, et il arrive que cette représentation était, du point de vue sensoriel, beaucoup plus intense qu'aurait pu l'être la réapparition même du médecin.

Cette méthode est, en réalité, l'exemple le plus typique d'une forme de pensée tirée de l'arsenal des processus intellectuels primitifs, rappelle Eisenstein : le pince-nez qui remplace la figure entière du médecin, non seulement s'acquitte entièrement de sa mission et de son rôle, mais il le fait avec une énorme augmentation de l'émotion dans l'intensité de l'expression, à un niveau beaucoup plus élevé que celui qu'on aurait pu atteindre en reprenant la figure entière du médecin. Pour les Américains, le terme de gros-plan (*close-up*) est lié au *point de vue*, observe Eisenstein ; pour les soviétiques, à la *valeur de ce que l'on voit* ; Griffith se sert du gros plan uniquement comme un moyen pour *montrer* les choses ; en URSS, la fonction principale du gros plan ne consiste pas tant à *montrer* ou à *présenter* qu'à *signifier, donner un sens, éclaircir*. « Tandis que le gros plan isolé, dans la tradition de la bouilloire de Dickens, est souvent un détail déterminant ou « clé » dans l'œuvre de Griffith — où l'alternance des gros plans des visages semble préfigurer le futur dialogue synchronisé (il est peut-être opportun de faire remarquer ici que Griffith, dans le cinéma parlant, n'a nullement innové) — nous, nous avançons l'idée d'une *fusion qualitative fondamentalement nouvelle* qui émerge du processus de *juxtaposition* ».

Comme le souligne Eisenstein lui-même, il ne cherche pas dans la juxtaposition une *accumulation quantitative* mais un *saut qualitatif* : au parallélisme et à l'alternance des gros plans du cinéma américain, il oppose leur fusion, le *montage-trope*. « En littérature, le trope se définit : « une figure de langage qui consiste à employer un mot ou une phrase dans un sens différent de celui qui lui est propre. » On parle, par exemple, d'un ton *tranchant* (tandis qu'on dit normalement une lame *tranchante*) ». Griffith ignore ce type de construction de montage, souligne Eisenstein : ses gros plans créent une atmosphère, tracent les caractéristiques principales des personnages, se succèdent dans les dialogues des protagonistes ; tandis que les gros plans des poursuivants et des poursuivis accélèrent le rythme de la poursuite ; Griffith demeure toujours sur un plan de *représentation* et d'*objectivité* et jamais il ne cherche à modeler *sens* et *image par la juxtaposition* des plans. La raison de l'échec d'*Intolérance* ne doit pas être recherchée dans la remarque de Ramsaye mais ailleurs, précise Eisenstein, et précisément dans l'incapacité où se trouve Griffith de comprendre que l'écriture par métaphores et concepts figurés appartient à la sphère de la *juxtaposition de montage* et non à celle des *bouts de montage* qui n'ont qu'une *pure fonction représentative*.

Eisenstein poursuit par une « manipulation » des plans *hors du réel* (ou surréaliste) et accomplie par le moyen des *concepts figurés*, on arrive obligatoirement à une *abstraction de la représentation réelle* ; dans *Intolérance*, nous avons une *combinaison* de quatre histoires différentes plutôt qu'une *fusion* de quatre phénomènes en une unique généralisation de concepts figurés ; l'impuissance de Griffith à abstraire le phénomène sans quoi on ne peut aller au delà d'une *étroite représentation* ni résoudre aucun problème sur-représentatif ou « transmissif » (métaphorique) ne fait d'*Intolérance* qu'un drame de comparaisons plutôt qu'une puissante *figuration conceptuelle, unitaire et généralisée*. Mais, ajoute Eisenstein, il y a une autre raison qui fait qu'*Intolérance* n'a pas réussi à atteindre une vraie fusion : en réalité, les quatre épisodes choisis par Griffith ne peuvent en rien être rapprochés ; l'échec formel de leur fusion en un concept figuré unique de l'intolérance est simplement le reflet d'une erreur thématique et idéologique. Le problème de l'expression des concepts figurés par le moyen du montage se fonde, soutient Eisenstein, sur une structure et un système de pensée bien défini ; il dérive de la conscience collective qui apparaît comme le reflet d'un stade nouveau (socialiste) de la société humaine et comme le résultat d'une éducation idéale et philosophique, liée inséparablement à la structure de la société.

À notre époque, nous serions incapables de comprendre le contenu d'un plan sans en avoir auparavant saisi la nature idéologique, apercevant ainsi dans la juxtaposition des plans, un nouvel élément qualitatif, une nouvelle figuration conceptuelle, une nouvelle structure de compréhension ; les deux *lignes parallèles* caractéristiques de Griffith trouvent donc dans le cinéma soviétique, de conclure Eisenstein, la possibilité de se réaliser dans l'unité du concept figuré, exprimé par le montage qui, depuis le début, prend la forme d'une série de comparaisons de montage, de métaphores de montage, de jeux de mots de montage. Comme on sait, dans *Potemkin*, trois gros plans séparés de trois lions de marbre différents, dans des poses diverses, se fusionnèrent en un seul lion rugissant et, dans une autre dimension cinématographique, devinrent l'incarnation de la métaphore : « Et jusqu'aux pierres qui rugissent ». Le montage devint pour le cinéma soviétique, et surtout pour Eisenstein, le moyen d'obtenir « une unité d'un ordre supérieur : le moyen d'obtenir, à travers le montage des concepts figurés, l'incarnation organique d'une seule idée qui embrasserait tous les éléments, les détails et les parties de l'œuvre cinématographique ».

« Le temps est proche », écrivait-il en 1944, « où — non seulement au moyen du montage, mais aussi de la synthèse *d'idée, drame de l'homme qui agit, représentation cinématographique sonore, tridimensionnelle et en couleur* — cette grande loi même de *l'unité et de la diversité* qui est à la base de notre pensée, de notre philosophie, et qui imprègne toute la méthode du montage, du plus petit maillon jusqu'à la plénitude du montage par concepts figurés du film dans son ensemble, se transformera en *l'unité de l'écran tout entier au niveau de la figuration conceptuelle* ¹⁰. » Sans s'attaquer ici au problème des rapports entre la nature du cinéma soviétique et le matérialisme historique, nous nous bornerons à rapporter une réflexion de Hauser : « Partout (dans ce cinéma) (...) à la place des idées, il y a des choses, des choses qui révèlent la nature idéologique des idées. Jamais

10. Sergej M. Ejzenstejn, *op. cit.*

une situation historico-sociale n'a trouvé une expression artistique plus directe que celle que la crise du capitalisme et la philosophie marxiste de l'histoire a découverte dans cette théorie du montage. Dans ces films, une figure acéphale, la poitrine recouverte de décorations, sert à exprimer l'automatisme de l'appareil militaire ; des bottes de soldats, neuves et solides, expriment la puissance aveugle et brutale de l'armée... voilà le sens de ce montage *pars pro toto* [...]. La doctrine du matérialisme historique devient dans le film russe un principe formel. Quoiqu'il en soit, on ne doit pas oublier à quel point cette doctrine convient au cinéaste, spécialement avec la technique du gros plan qui favorise directement la description des exigences matérielles en leur donnant une valeur d'incitation. Nous avons certes raison de nous demander si toute cette technique qui met en évidence la nécessité matérielle n'est pas, elle aussi, un produit du matérialisme ¹¹ ».

Ainsi donc, nous avons d'une part un cinéma qui, comme celui de Griffith, se maintient sur un plan de représentation et d'« objectivité », ne cherche nullement à modeler sens et image par la juxtaposition des plans et ne passe jamais de la sphère de l'action (ou du suspense) à celle de la signification. D'autre part, nous avons un cinéma, comme celui d'Eisenstein, compris surtout en tant que moyen d'exprimer, de communiquer des idées, et de les communiquer au moyen d'un langage cinématographique spécial, une forme spéciale de *discours* filmique : le montage intellectuel, le montage-trope. Et pourtant, hier comme aujourd'hui (voir plus haut la citation de Ramsaye), il y a des gens qui se demandent si le film a le pouvoir d'exprimer des concepts, des réflexions et des méditations, de communiquer les processus de l'esprit. Question qui en suppose d'autres à savoir : le cinéma est-il vraiment, comme le veut Adorno, une confirmation de « l'aliénation », c'est-à-dire, devant les images qu'il présente, refuse-t-il au spectateur la possibilité de s'arrêter et de faire intervenir la réflexion bénéfique ? Le réalisateur se borne-t-il à reproduire, à photographier la nature ou voit-il les choses et les hommes selon son âme en donnant aux images une structure et un sens personnels ?

Le raisonnement conceptuel est un élément étranger à l'écran, affirme Kra-cauer. Se fondant sur la conviction que le cinéma n'est qu'un prolongement de la photographie et possède, de ce fait, comme ce moyen, une remarquable inclination naturelle pour le monde visible qui l'entoure, il soutient que le cinéma est vraiment lui-même quand il enregistre et dévoile la réalité physique, matérielle, véritablement « photographique », les phénomènes difficilement perceptibles quand la caméra n'est pas là pour les enregistrer : étant donné que tout moyen est naturellement attiré vers les choses pour reproduire celles pour lesquelles il est le mieux équipé, le film, justement animé du désir de représenter cette vie matérielle dans son déroulement, trouve dans la foule, les rues, les geste involontaires et d'autres impressions fugitives, sa nourriture naturelle ; quelque étrange que cela puisse paraître, et même si on les a constamment sous les yeux, rues, visages, édifices avaient été presque invisibles avant le cinéma : en enregistrant et en explorant la réalité physique, il révèle un monde jamais vu jusque là, un monde, qui autrement fuit, comme la lettre de Poe, invisible, précisément parce qu'à la portée de tous.

11. Harnold Hauser, *op. cit.*

Il a fallu un savant « de la culture des villes », Mumford, pour mettre l'accent — rappelle Kracauer — sur la capacité unique qu'a la photographie de décrire de façon appropriée les aspects complexes et reliés entre eux de *notre milieu moderne* ; et le cinéma qui commence là où finit la photographie a, en comparaison de cette dernière, des possibilités plus grandes encore ; produits de la science et de la technologie, l'un et l'autre moyen sont nos contemporains dans tous les sens du mot ; il n'est dès lors pas étonnant qu'on fasse appel à eux pour perfectionner les besoins qui naissent de notre situation. Il appartient encore à Mumford, ajoute Kracauer, d'établir une relation entre le cinéma et l'un de ces besoins, de soutenir que les films peuvent jouer un rôle utile en nous aidant à connaître et évaluer les objets matériels (ou « organismes », comme les appelle Mumford). « Sans avoir une idée consciente de sa propre destination, soutient Mumford, le monde du cinéma nous présente un monde d'organismes qui se pénètrent mutuellement et qui mutuellement s'influencent, nous permettant ainsi de penser à ce monde de façon plus concrète ». C'est donc la photographie et non pas le montage qui est la propriété fondamentale du cinéma, de conclure Kracauer : la photographie, et tout spécialement l'instantané, est et demeure le facteur décisif quand il s'agit de déterminer la substance du film ; parmi les propriétés techniques du cinéma, le montage n'est que la plus générale et la plus indispensable : parce qu'il sert à établir une continuité voulue et pensée dans les images, il n'est pas réalisable avec la photographie.

Le domaine du cinéma étant la réalité physique, le film ne peut donc, s'il entend conserver sa nature et ses propriétés fondamentales, exprimer des concepts, dans la mesure où il s'éloigne de la communication visuelle : puisqu'il ne possède aucune correspondance dans le monde physique, le raisonnement conceptuel, ses contenus, ne sauraient être évoqués par des représentations de cette nature, si vagues fussent-elles. Étant un fait exclusivement mental, il échappe à la « vie photographique ¹² ». Le matérialisme de Kracauer se place comme on peut le voir, à l'opposé du matérialisme historique de Eisenstein. Le « retour à la réalité physique » du premier renvoie à d'autres courants de la pensée moderne, à ces philosophies qui visent à *faire voir* le rapport entre l'homme et le monde, son *habitat*, et non à *expliquer* ce rapport. À propos de ses sources, Kracauer est explicite quand il affirme que la nature physique a été constamment cachée par des idéologies qui en liaient les manifestations à un aspect complexe de l'univers. « En réalité, écrit-il, il semble sage de conclure, en voyant maintenant l'idéologie se désintégrer, que les objets matériels sont dépouillés des voiles qui les recouvraient et que, dès lors, nous pouvons les apprécier dans leur réalité. » C'est même et surtout dans ce sens que le cinéma permet de voir ce que nous ne voyions pas ou peut-être ne pouvions voir avant son avènement. Il y a là des rapprochements évidents avec la théorie du regard chez Robbe-Grillet et aussi du Robbe-Grillet homme de cinéma. L'écologie dans ses films, de *Marienbad* à *l'Immortelle*, les endroits, les milieux (le vieil hôtel perdu dans le premier, la ville dans le second) et les hommes-objets qui s'y meuvent, sont révélateurs. Ce n'est pas un hasard que Robbe-Grillet et Alain Resnais aient défini *Marienbad* le « documentaire sur une statue ».

12. Siegfried Kracauer, *Film : ritorno alla realtà fisica*, Milan, Il Saggiatore, 1962.

Pudovkin, Eisenstein, Griffith, Kracauer. Chacun a sa façon propre d'interpréter le cinéma, sa nature, ses fonctions : tendances poétiques qui ont toutes droit de cité et qui, dans la pratique, et dans les cas les meilleurs, obtiennent des succès artistiques. Nous avons déjà souligné que Eisenstein n'entend pas du tout soutenir, dans un certain sens et à une certaine période, l'« hégémonie » du montage : « il est fini le temps où, pour des fins pédagogiques et didactiques, il fallait accomplir des manœuvres tactiques et polémiques pour affranchir le montage comme moyen d'expression du cinéma », écrivait-il déjà en 1934 ; « nous devons toujours faire face au problème de l'exactitude linguistique dans la diction du film. Et il nous faut voir à ce que la qualité du montage, de la syntaxe et du langage filmique ne tombe jamais en-dessous du niveau du travail précédent et que, bien plus, elle dépasse les résultats obtenus ». Lorsque nous proclamions dans nos diverses « écoles » l'importance dominante du montage, ou du cinéma intellectuel, ou du documentarisme, ou de tout autre programme polémique — ajoute-t-il l'année suivante — il s'agissait essentiellement de tendances et non de méthode générale.

Godard lui-même — qui n'est certes pas insensible à l'appel de la réalité physique —, à l'attrait des significations « entre parenthèses » — loin de l'éviter, il recherche même un cinéma d'essai, intellectuel, et tente d'exprimer des concepts qui renvoient à une pensée individuelle. Ses personnages se situent en milieu urbain — actuel et aussi futur : *Alphaville* — avec des « comportements », des « ambiguïtés », selon l'acceptation de Merleau-Ponty. Tout à fait contrairement à ce qu'affirme Kracauer et, avec lui Gabriel Marcel, — l'impossibilité pour un historien de la philosophie par exemple, même s'il apparaît dans un film, de pouvoir discuter de « philosophie » — dans *Vivre sa vie*, non seulement Godard nous présente-t-il Brice Parain en mettant en relief son comportement au sens behaviouriste (i.e. sa façon de marcher, de s'asseoir, et, pour ce qui est du langage, ses intonations et peut-être les contractions de son visage) mais en même temps le contenu de ses paroles. (Eisenstein, comme on le sait, voulait porter à l'écran le *Capital* de Marx et Renoir l'*Esprit des lois* de Montesquieu). La technique est le moyen, souligne Galvano della Volpe ; la pensée, la fin : la pensée a donc la capacité, avec l'un quelconque de ses moyens, de s'exprimer ; et il est possible d'exprimer ce que l'on veut avec le langage cinématographique.

Dans les années vingt, le cinéma soviétique et, en particulier Eisenstein, avec son montage-trope, ont présenté de façon inégalée l'espace des villes — Moscou, Leningrad, Odessa — avec leur architecture, leurs rues, leurs quartiers, leurs usines, et ils ont exprimé en même temps des idées et des processus de l'esprit pendant (avant et après) les jours qui bouleversèrent le monde, fixant cet espace et ces idées dans des gros plans, en détails, donnant de l'un et des autres synthèses et analyses. Le lion qui rugit, l'escalier d'Odessa dans *Potemkin*, le dégel dans *La mère* de Pudovkin, ne sont que quelques exemples les plus connus parmi les autres sans nombre que nous trouvons dans le cinéma. De la même façon, aujourd'hui, avec un montage différent — plus dans le plan lui-même que des plans (réduits à un nombre inférieur) — Antonioni procède par allusions, similitudes et surtout par métaphores pour faire ressortir la qualité visuelle de l'expression cinématographique, pour exprimer le « malaise psychique de l'homme de

notre temps, son aliénation due en grande partie, comme le dit Argan, à la non-clarté ou au caractère fragmentaire des notions que nous possédons sur le temps et l'espace, tout comme les personnages d'Antonioni et que le même Antonioni tente de suggérer et dénonce dans sa tétralogie ».

Nous avons déjà signalé l'importance que prend l'écologie dans l'œuvre d'Antonioni et nous avons, dans un autre contexte, analysé les allégories qu'il utilise pour étudier la vie de l'homme en comparaison du milieu, les conséquences que ce milieu, cette nature dénaturée a sur elle. Nous nous bornerons à rapporter quelques observations de savants étrangers au cinéma, observations qui viennent appuyer nos recherches. Comment Antonioni conçoit-il l'espace du présent où perce la subjectivité, le comportement du personnage ? Il existe comme un nivellement ontologique, répond Alberto Boato, — auquel certes le sentiment peut résister comme le besoin humain de trouver un sens, entre le personnage, son événement et celui qu'il rencontre autour de lui ; un nivellement qui est poussé jusqu'à établir un équivalent entre son être et l'espace, les choses mêmes, et qui demeure dans le personnage, même si le point focal est sensible, défloré et comme usé parfois et parfois excité par un amas désordonné de rencontres, de frictions, d'accidents. La promenade sans but de Lidia dans *La notte* — souligne Boatto — est essentielle comme les individus qu'elle rencontre : le marchand étalagiste, la vieille qui dévore une glace, la petite fille en larmes, les jeunes garçons qui se chamaillent. « Même les espaces, les sombres murs de ciment, les lignes diagonales des rues, le profil irrégulier de la banlieue ne sont pas de moindre valeur ». Les gestes d'amour de Vittoria et de Piero dans *l'Eclipse* ne peuvent faire disparaître les objets, les lieux où s'est déroulée leur brève liaison, comme nous le rappelle la séquence finale : ainsi donc, note Boatto, et c'est là la condition de base, le personnage se trouve toujours en contact avec le monde ; il y a toujours une tension entre ces deux pôles auxquels il est impossible de se soustraire (et se soustraire vraiment, ce qui est une des tentations auxquelles sont exposés ces personnages, parcourir jusqu'au bout le chemin de l'indifférence, i.e. se fondre dans la mort qui semble une présence toujours proche).

Si nous tentons de décrire un tel monde et une telle situation au delà de leur valeur propre, c'est-à-dire de décrire l'espace de façon plus détaillée, on doit, ajoute Boatto, recourir aux qualificatifs de fluide, multiple, sans aucune rigidité, stratifié ; et il ne songe pas tant à la succession des divers lieux qu'à la complexité avec laquelle on présente de façon significative chaque endroit. « Ainsi, il ne semble pas qu'existe cette catégorie privilégiée de la centralité du personnage avec le corollaire des autres catégories spatiales comme le cadre, le fond. De cette façon, l'espace, en se libérant d'une présence subordonnée comprise comme ambiance ou tout simplement décor, entre pour faire partie de l'événement avec une individualité propre ». Au début de *l'Eclipse*, explique Boatto, nous assistons à l'adieu entre Vittoria et Ricardo et nous voyons l'espace désordonné de leur séjour : les tables, rideaux, couvre-meubles et, entre les deux ordres, il n'y a pas de fusion parfaite ; on ne peut même pas dire qu'il y ait superposition mais plutôt une addition provisoire : là encore, intérieur et extérieur, l'intimité et le dehors sont des catégories qui ne conviennent pas à cet espace. En fait, il semble que se soit écroulé le mur si riche de significations sociales et affectives qui venait diviser l'espace privé

(la maison) de l'espace commun, public. L'intérieur ne réussit plus à retenir ; il a cessé d'être une sécurité, une barrière, une protection (comme l'était celui du passé ainsi que semblent en témoigner les vieilles maisons, les chambres respectives de Piero et de Vittoria dans *l'Eclipse* où la vie cependant est devenue rude et où on ne vit plus depuis longtemps).

L'intérieur se présente maintenant tourné vers le dehors, de conclure Boatto : l'extérieur pèse ; les fenêtres des voisins entrent dans nos demeures ; un inconnu regarde indifférent d'un balcon ; voilà que l'intérieur et l'extérieur s'entrecroisent comme sur un échiquier ; des portes s'ouvrent toutes grandes ; chaque milieu particulier pénètre dans l'autre de sorte qu'il devient difficile de préciser chaque fois où exactement se trouve chaque personnage ; ne rencontrant jamais de limites, d'obstacles, il se déplace dans une fluidité spatiale, et passe comme entre les sections continues de milieux ouverts. « Au présent qui s'accumule dans la dispersion fait pendant la continuité de l'espace : la rue, ce lieu ouvert et disponible, est ce qui résume le mieux l'idée que se fait Antonioni de la spatialité ¹³ ». Vittoria veut sortir de l'appartement de Ricardo mais, souligne Enzo Paci, dans la mesure où cet appartement est le fond sur lequel se révèle le manque de subjectivité, durant tout le film elle ne réussit pas à vaincre ce manque qui est incompréhension et solitude : les vitres des fenêtres lui renvoient son visage : il est inutile d'ouvrir les rideaux ; mêmes les arbres dans la lumière crue de l'aube, sont immobiles ; plus tard, ils s'agiteront et, à la fin, la dernière fois que nous voyons Vittoria, ils sembleront presque le signe d'une ultime espérance de liberté.

Dans *l'Eclipse*, le milieu, c'est véritablement l'extériorisation du rapport subjectif entre les personnages, de la même façon que ces derniers sont l'intériorisation du milieu, précise Paci : leur rapport humain s'est enfui : dans les gestes stéréotypés, dans les rues de la ville, à la Bourse. « L'extérieur est devenu leur âme ». « L'incompréhension entre les personnages se développe dans des gestes qui émergent du fond des choses au milieu desquelles ils vivent. Les choses acquièrent un relief très puissant. Je dis choses mais je pourrais tout aussi bien dire milieux intérieurs, par exemple l'appartement de Ricardo où se déroulent les premières scènes, ou bien celui de Vittoria, ou encore celui où Vittoria vivait avec sa mère, ou l'appartement de l'autre protagoniste avec qui Vittoria tentera une seconde liaison, Piero. Je songe encore aux maisons vues non seulement de l'intérieur mais aussi de l'extérieur, à la banlieue, à la ville... » Tout cela est lié dans le film à une certaine structure du milieu actuel, de la ville, de la civilisation, de notre civilisation, du moment historique présent ¹⁴.

Non moins intéressante et révélatrice l'étude que Gianni Scalia a faite du temps et de l'espace chez Antonioni dans sa tétralogie. Pour ce dernier, affirme-t-il, la temporalité, ce n'est ni la conscience « subjective » du temps (comme pour Fellini, dans sa spectaculaire mémorisation totalement disponible et *déplacée*), ni la conscience « objective » du temps (l'intemporalité métaphysique d'un Bergman), ni la « projection » gratuite, subjective-objective, indistincte du temps (comme chez un Resnais) ; le temps, c'est la non-durée, l'absence d'un « centre » et d'un

13. Alberto Boatto, *Le strutture narrative in Antonioni*, in Carlo di Carlo, Michelangelo Antonioni, Rome, Edizioni di Bianco et Nero, 1964.

14. Enzo Paci, *Dibattito su l'eclisse*, in Michelangelo Antonioni, *op. cit.*

« plein » subjectif ; il est sans passé et sans futur, il « commence » toujours, sans possibilité de « projection », ni traditionnelle, ni expérimentale (la confusion diversement interprétable du passé-et-futur de Marienbad). Pour Antonioni, le temps est le non-mesurable, le « résidu » d'une subjectivité temporalisatrice ; et le symbole polémique de la mesure et de la quantification du temps, c'est (pour ne donner qu'un exemple structural) l'horloge de la Bourse dans *Eclipse*. Au caractère non significatif du temps, dans le sens que l'on a vu, correspond, ajoute Scalia, le caractère non significatif de l'espace. La vision spatiale, surtout dans *Eclipse*, est faite d'objets abstraits, i.e. d'objets dans leur « figure » plutôt que dans leur « forme », dans leur *silhouette* plus que dans leur « plénitude », dans leur aspect purement topologique et non pas perspectif (et significatif) : coupés de leur articulation, de leur texture et de leur relativité « formelle », de leur rapport avec les autres objets et avec le « fond »¹⁵.

Déjà en 1941, bien avant Antonioni (et du Antonioni de *Chronique d'un amour*, 1952), un réalisateur pourtant différent de lui, avait utilisé de façon étonnante le montage dans le plan, à l'intérieur d'une œuvre qui constituait une nouvelle interprétation du concept bergsonnien du temps, un perfectionnement et en même temps une déviation. Welles ne renonçait pas aux grandes expériences expressives du passé comme, par exemple, le montage « par petits bouts » d'Eisenstein du début ; toutefois, à ce type de montage par coupures, il préféra le « plan-séquence » obtenu grâce aux mouvements de la caméra et du plan-focus qui offrent, à l'intérieur d'un même plan, la possibilité de plans multiples et de la profondeur du champ. Dans *Citizen Kane*, — précurseur de tant de films d'avant-garde plus ou moins récents, de réinventions des moyens expressifs du cinéma — une structure très compliquée et recherchée est constamment mise au service de l'écologie. La vie aux multiples aspects et contradictoire de Kane, son ascension au pouvoir, sa domination et son échec, la permutabilité des contenus de la conscience, le courant impétueux de ses souvenirs et des associations de pensées en lui — si morcellées et ambiguës, si difficiles à ressembler comme les innombrables morceaux d'un « puzzle » — sont tous des éléments à rattacher à l'espace de la ville et aux palais fabuleux, au château de Xanadu que Kane a fait construire pour sa seconde femme et pour affirmer son impérialisme. Architecture monumentale, « baroque » de la grande ville et de la non moins monumentale Xanadu, si loin de la grande ville et, comme cette dernière, « inhabitable » et froide, imposante et lourde. Kane et sa domination sur les hommes et les choses sont écrasés par cette « inhabitabilité » intérieure et extérieure que la caméra rend bien, suggère expressivement avec des déformations de perspectives et des prises de vue au ras du sol (des têtes très basses, dominées par les plafonds) et, parmi les plus inattendues et les moins communes (des gros plans et des figures entières très loin et, à l'intérieur de la même image, d'autres plans différents).

Cette composition spatiale et temporelle, si brisée et achronologique, assaille Kane, sa personnalité et son empire en les étouffant. La ville, non seulement en tant qu'« espace enveloppant », mais aussi comme « aliénée » et « aliénante », nous la retrouvons exprimée avec des moyens stylistiques appropriés et non sans des succès artistiques certains chez Chaplin et chez Vidor dans *la Foule*. Dans ce

15. Gianni Scalia, *Antonioni e della realtà*, in Mechelangelo Antonioni, *op. cit.*

film, en 1928, Vidor met en lumière l'immensité de la métropole, la hâte et l'indifférence de celle-ci et de la masse. Errant dans la grande ville, à travers ses rues entassées, l'objectif, souligne Lewis Jacobs, s'arrête sur un énorme gratte-ciel, le symbole de la vie moderne, le parcourt de bas en haut, toujours plus haut, glisse sur l'interminable façade de fenêtres, pénètre à travers l'une d'elles, un édifice où des centaines d'employés, tous semblables les uns aux autres, sont plongés dans le même genre de travail, derrière des bureaux identiques ; puis la caméra choisit un employé en particulier, le protagoniste de l'histoire qui, lui, cherche à s'élever au-dessus de la masse : et c'est finalement cette même masse et la ville qui l'écraseront ¹⁶.

Voulant donner un exemple d'utilisation artistique au cinéma de la « profondeur réduite », Arnheim rappelle une scène de *La foule* où un jeune garçon apprend la mort de son père : la caméra, placée sur le palier du second étage, regarde en direction du bas où l'on aperçoit la porte d'entrée, toute petite, et l'escalier qui monte en s'élargissant dans une vigoureuse perspective ; en bas, les gens se pressent à l'entrée, attirés qu'ils sont tous par la nouvelle du malheur ; on dirait une fourmilière d'insectes ; tout à coup, le gamin s'avance en se frayant un chemin à travers la foule ; il monte lentement l'escalier, rempli de peur et en même temps brûlant d'impatience de savoir ce qui est arrivé ; il apparaît d'abord tout petit, puis devient plus grand, les marches s'élargissent, la foule demeure où elle est ; en montant l'ample escalier vide qui prend de plus en plus d'ampleur à mesure qu'il s'approche de la caméra, il dévoile un espace de plus en plus vide autour de lui ; il monte — terriblement seul — un jeune enfant qui a perdu son père ¹⁷.

Mais c'est précisément lui, le grand Chaplin, pour dire comme Pratolini, qui nous a donné le premier exemple classique de l'œuvre cinématographique traitant de « l'aliénation » dans la grande ville industrielle : *Temps modernes*. Le début du film est déjà symbolique : « un troupeau que l'on mène à l'abattoir et la séquence parallèle représentant une foule d'ouvriers (nous sommes en 1936) qui s'approchent de l'usine ». Tout aussi révélateur dans son allusion polémique est le début de « *Les lumières de la ville* » (à remarquer aussi, dans ce cas, la date : 1931 ; nous sommes en pleine crise mondiale) : l'inauguration de la statue « Paix et Prospérité » ; « le voile est retiré et on aperçoit, sur les genoux de la figure centrale, un vagabond mal vêtu qui semble être la réponse aux affirmations de tous ceux qui croyaient le monde prospère comme jamais ». En fait, chez Chaplin, se retrouvaient tous les éléments de la vie moderne, comme Jacobs en eut alors l'intuition ; l'usine, les rues, la prison, Hoonerville, petits commerces nocturnes. Et la chaîne, directement responsable de la folie de Charlot, la télévision en circuit fermé dont se sert le capitaliste pour épier le travailleur, la machine à manger, l'ami de Charlot qui finit dans les engrenages d'une grande machine sont « d'autres symboles éloquents des idées de Chaplin face à la société du profit. L'ouvrier qui, comme le petit Charlot, cherche la beauté, la paix et une relative tranquillité devient chez Chaplin, observe Jacobs, un ouvrier opprimé par la machine et forcé de chercher, au lieu de la beauté, un travail qu'il hait. Et il le hait, ajoute-t-il,

16. Lewis Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Turin, Einaudi, 1952.

17. Rudolf Arnheim, *op. cit.*

parce que ce n'est pas lui qui utilise les moyens de production mais ce sont ces derniers qui l'utilisent, qui en font une « chose » étrangère à sa propre nature humaine. Ici véritablement l'aliénation que l'on avait mis jusque là entre guillemets est vue et exprimée dans le sens marxiste ; sa représentation devient image et sens et non pas une simple information.

Depuis ses premiers jours, le cinéma, en raison de sa nature même (comme on l'a vu au début) s'est interrogé sur la « valeur de la ville en tant qu'espace « phénoménisé », visible, directement responsable des intuitions d'espace et de temps de l'individu et du groupe social : de la ville, enfin, comme dimension existentielle ». De Lumière au « nouvel objectivisme » et à l'expressionnisme allemands, de Chaplin jusqu'à Welles, Antonioni, Godard, il nous a donné une dimension humaine-inhumaine de la ville, de l'écologie avec toutefois toutes les limites, les dangers, les omissions, les manipulations, intentionnelles ou non, que l'on a déjà signalés. Souvent dominant les attitudes réactionnaires (on n'a qu'à penser aux films allemands « de la rue » en faveur de l'autoritarisme, la régression chez eux de la révolte à la reddition) ou abstraitement humanitaires (Vidor, le meilleur Vidor) ou les comportements calligraphiques (*Berlin* de Ruttmann) ou nostalgiques (les îles lointaines et perdues chez Antonioni, le *Rosebud* de Welles) ou mystiques (Fellini) ou de démocratie affective, sentimentale (le néo-réalisme en général et surtout le cinéma américain du New Deal). Il est rare que prévale au sujet de telles attitudes — qui d'ailleurs n'effacent pas certaines valeurs écologiques et artistiques — une critique non seulement approfondie et structurée mais, dans une perspective dialectique, une critique que l'on retrouve par exemple dans Ivens de *Borinage* ou dans certains documentaires de Pare Lorentz ou dans d'autres cas encore, outre l'œuvre de Chaplin.

Le film offre au réalisateur la possibilité de s'attaquer à la situation de l'individu dans l'espace pré-organisé de la ville et l'influence de cet espace sur son comportement. Argan a raison quand il affirme que le cinéma fait vivre l'expérience de la ville plus intensément que ne le font les citadins eux-mêmes. Et non pas l'expérience d'une seule ville mais des villes en relation avec le langage filmé c'est-à-dire avec sa structure spatio-temporelle. Nous irons plus loin. Il est bien vrai que c'est dans le vulgaire cinéma policier ou, du moins, « standard », que nous retrouvons la ville ; cet ensemble géographique, organisation économique, comme on l'a définie, regroupement d'institutions, théâtre d'actions et symbole de la collectivité ; ce cadre matériel pour les attitudes domestiques et économiques normales et cette scène sciemment dramatique pour les actions les plus significatives et les stimulants d'une culture humaine. Mais la caractérisation, l'acquisition d'une physionomie précise — de cette ville-ci ou de cette ville-là, aucune autre — s'obtiennent précisément dans des films particuliers qui souvent sont les plus artistiquement engagés : la ville de *Potemkin*, c'est Odessa ; de la *Foule*, New-York ; de la *Nuit* et de *Rocco*, Milan ; de la *Dolce Vita*, Rome, la capitale du catholicisme.

Le cinéma permet d'observer, en plus de la ville en général, des villes en particulier. Et, dans les deux cas, il le fait de l'intérieur, la dimension de l'homme en elles, avec l'œil d'un spectateur ou « usager ». Il peut tenter un sauvetage de la grande ville dans son ensemble et dans ses composantes urbanistes, en l'utilisant, en y vivant, en s'y déplaçant sur la ligne de parcours, de variations psychologiques

et sentimentales. L'édifice, la ville, et non plus des objets statiques, immuables, peuvent devenir les matrices d'une dialectique des sentiments à travers lesquels il est possible d'entrer en contact avec les choses. On suppose une unité de conception de l'urbanisme qui se réalise (ou qui ne se réalise pas), qui part d'une intention coordinatrice, la base de la science de l'urbanisme. Le cinéma, à travers ses types variés et différents de montage, à travers son pouvoir de décomposer les images et de les analyser, peut opposer à cette unité présumée les sauts de l'espace et du temps dans une analyse des « deux villes ». La ville « participante, idéale » qui n'existe plus et la « ville hostile » où se vérifie la prépondérance de « l'aliénation ».

Si nous comparons les images de l'espace urbain — l'image qui résulte de la projection des urbanistes, comme dit Argan, et qui vise à définir de nouvelles structures de vie sociale dans une civilisation industrielle, avec l'image qui provient de la réalité psychologique de l'homme moderne, c'est-à-dire de son expérience quotidienne, de ses aspirations et inhibitions, de sa mémoire, de son inconscient — ; et si nous cherchons l'image de la ville comme projet d'existence collective dans les plans et théories des urbanistes, il est juste de rechercher, dans le cinéma, l'image de la ville en tant qu'espace existentiel, milieu, contexte écologique. Mais dans quelle mesure et dans quelle perspective le cinéma, tout en étant un témoignage et un document de la condition psychologique actuelle, en est-il un élément constitutif, concourt-il non tant à déterminer « les intuitions spatio-temporelles » de l'homme d'aujourd'hui qu'à individualiser, dans la ville, l'espace concret de l'existence individuelle et collective ? En d'autres mots, si le cinéma peut aider à lire dans la société urbaine, détermine-t-il une attitude critique chez le « spectateur-usager » ? Jusqu'à quel point — grâce à son pouvoir de regarder et de représenter sous divers angles et dans les « détails », *pars pro toto*, des rapports analogiques et dissociables, impliqués dans les divers types de montage — peut-il réveiller une conscience critique dans le public ou tout simplement former une conscience ? Jusqu'à quel point se réalise l'énoncé de Lénine : « Le particulier existe seulement en fonction du général. Le général n'existe que dans le particulier, par le particulier », même si au cinéma, plus que dans d'autres formes d'art, le particulier se matérialise en fonction du général ?

En somme, le cinéma, en fournissant une documentation sur la ville « aliénée » — informations sur son encombrement, sa désintégration, la crise, le chaos où elle se trouve — ne devient-il pas lui-même le plus souvent « aliénant », même dans ses manifestations artistiques ? Avec toute sa documentation, nouvelles, descriptions, dénonciations, ce n'est qu'en de rares occasions qu'il fait participer le public. Participer naturellement non pas dans le sens qu'on *l'entend* généralement : « utiliser largement les attitudes psychologiques les plus répandues afin d'amener le spectateur à se substituer d'une façon quelconque au héros du film et à vivre par lui-même l'histoire du film ». D'ailleurs c'est en cela précisément que consiste la limite la plus grave et en même temps les possibilités les plus éclairantes du cinéma ; et toutes, elles dépendent des comportements, des goûts, de la vision du monde des auteurs qui les poussent à alimenter le concept d'une « aliénation » comprise comme fatale et unique condition de l'homme ou à faire la lumière dialectiquement sur « l'aliénation » elle-même son seulement pour en chercher les causes et les effets, mais aussi pour en faire une projection non

fataliste, même si la menace imminente de la bombe thermonucléaire demeure toujours présente. Le « projet et le destin » que le cinéma nous a présentés et ne cesse de nous présenter dans ses visions sur la « ville future », c'est, peut-on dire, la nécropole. Le retour à Hitler dans *Fahrenheit 451*, à une société où les livres et les bibliothèques, toute valeur humaine et humaniste sont détruites : Dante et Homère, Hegel et Marx, Freud et Sartre, tous brûlés (la littérature et la philosophie sont des vices inutiles, voire même dangereux, déclarent certains généraux grecs, indignes descendants d'Aristote) ; la disparition physique de la nature végétale, animale, humaine, dans *Le dernier rivage* par exemple, ou dans *Doctor Strange-Love* ; les « tremblements de terre », les « enfers de cristal » dans les films plus récents de Hollywood.

Dans de tels projets de fin du monde, la métropole de Lang ne survit même pas : ils excluent en fait soit la « cité supérieure » du metteur en scène allemand — « grandiose artère de gratte-ciel grouillants de la circulation incessante des taxis aériens et d'automobiles futuristes, résidence des gros industriels, des employés de rang supérieur et de la jeunesse dorée lancée dans une course folle aux plaisirs » — soit la « cité inférieure » (« fermée à la lumière du jour », destinée aux « ouvriers actionnant des machines monstrueuses ; moins que des ouvriers, des esclaves ») ; soit enfin, en conséquence, toute révolte contre le système au pouvoir ; révolte que du reste Lang résolvait de façon, pour ainsi dire, social-démocrate, avec la réconciliation fictive entre les deux classes, avec « une poignée de main » entre patron et esclave (encore une fois dans le cinéma allemand, comme dans les « films de la rue », on passe de la « rébellion à la reddition ¹⁸ »). Le futur est déjà commencé, le « futur est dans le présent », affirme Godard dans *Alphaville* : c'est déjà la nécropole : dans les « rues de week-end dominical, dans des hôtels prétentieux de seconde catégorie, dans des bureaux dignes d'un ministère ou d'un quelconque organisme bureaucratique, dans des laboratoires qui rappellent les locaux souterrains d'un bâtiment affecté au chauffage, dans des édifices — comme l'architecture industrielle l'enseigne — faits seulement et surtout de halls, couloirs et ascenseurs. Le tout dans une cité-planète dont nous sommes séparés par d'infinis espaces interstellaires que l'on peut atteindre en une nuit à bord d'une voiture utilitaire et où, presque à la façon du pop-art, les antagonistes se nomment Ivan Johnson (correspondant au *Figaro-Pravda*) et Leonard Nosferatu, alias professeur Von Braun ¹⁹ ».

Ville-planète ou encore ville-satellite, *Alphaville*, reste un « modèle », comme aujourd'hui nous pouvons déjà en apercevoir, où la nature n'est pas même « dénaturée » mais tout à fait effacée ou irréaliste, dans la ville d'aujourd'hui-futur du *Silence* de Bergman. C'est là, sans doute, l'un des destins tragiques qui nous attendent. Devant l'image de la nécropole et ces projets de fin du monde, le cinéma ne semble pas pouvoir nous offrir autre chose, pour la « cité-future », que la série des dessins animés *I pronipoti* opposée à l'autre série, des mêmes

18. Cfr. Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco (1918-1933)*, Milan, mondadori, 1954.

19. I.p., fiche sur *Alphaville*, dans « Cinama Nuovo », Milan, n° 178, novembre-décembre 1965.

auteurs, *Gli anténati*. Une bien piètre consolation. Loin de nous l'intention de défendre un cinéma « consolateur » qui présenterait, comme ce fut déjà le cas, un danger très grave et serait une source de mythes corrupteurs, comme le sont d'ailleurs tous les mythes. Ce qui, en 1936, n'était encore qu'une prophétie, alors que les livres avaient perdu toute signification pour les nazis, faisait parti de l'histoire à la fin de la décennie : tous ceux qui ne comprennent pas la gravité de la situation, précise Mumford, qui ne voient, dans les sacrifices déjà accomplis que des malheurs fortuits, qui ne reconnaissent pas la nature organique du mal qui maintenant menace l'humanité même, font preuve d'une torpeur d'esprit égale à celle de ces Romains d'autrefois durs à mourir qui, après le sac de Rome en 410, croyaient que l'empire avait encore mille ans à vivre.

La nécropole, la ville des morts pour les mortels, existe déjà et elle est même déjà visible, observe Mumford : tout projet pour accroître, avec l'aide des dernières découvertes scientifiques, le pouvoir et le rayon d'activité de nos nouveaux instruments de génocide, est un projet pour rendre la nécropole universelle ; et pourtant, même à ce stade de désintégration, de décomposition (et pas seulement dans le secteur de l'habitation) la néfaste idéologie est à l'œuvre sinon pleinement du moins considérablement, et il existe toujours la possibilité — beaucoup plus qu'une possibilité — d'une contre-attaque d'un progrès nouveau. Le cinéma pourrait nous en faire voir beaucoup plus qu'il ne le fait généralement et nous mettre en état d'utiliser ce qui apparaît sur l'écran. Pour ce faire, il faut non pas un cinéma de pur « divertissement », mais capable, comme l'a si bien dit Eisenstein, de fournir des armes et d'amener ainsi le public à participer aussi, et surtout de façon critique. « Le terme de divertissement n'est pas en réalité aussi inoffensif qu'on le croit. Il renferme un processus absolument concret et actif ». Apprendre tout en se distrayant, disait Walter Benjamin. Dépasser la technique dans l'histoire et dans la pratique du cinéma, démontrer que derrière chaque question en apparence simplement formelle, se cachent de graves problèmes de la vie humaine qui influent, par le moyen de la représentation artistique, sur la réussite ou l'échec de l'homme : voilà, affirme Lukacs, la tâche principale du critique de cinéma qui veut aujourd'hui se montrer digne d'un tel nom ; les connaissances spécifiques, la fine sensibilité esthétique sont, évidemment, des prémisses nécessaires, mais pas plus que des prémisses, non la chose elle-même. « Ce qui en jaillit, qu'il montre le bon chemin ou qu'il en dévie, a son fondement dans un tel rapport avec la vie de l'homme ». Être radical, rappelle Lukacs en citant Marx, signifie aller aux racines des choses ; pour l'homme, cependant, la racine, c'est l'homme lui-même ²⁰.

C'est là aussi, nous semble-t-il, la mission principale du cinéma, lorsque nous nous référons au matériel d'information qu'il nous offre pour établir le sens psychologique et écologique de la ville d'aujourd'hui ; lorsque l'on veut interpréter l'espace urbain — la « ville en tant que champ d'action et période de temps où intentions et motivations de toutes sortes s'entremêlent et s'influencent mutuellement » — après avoir analysé la façon dont le film le visualise. Si l'on veut bien

20. György Lukacs, *Introduzione a Guido Aristarco, Il dissolvimento della ragione*, Milan, Feltrinelli, 1965.

tenir compte de tout ce qui a été dit sur les possibilités que le cinéma offre — et a déjà offert en partie sur l'écologie et l'interprétation de la ville, même si ce fut souvent dans les limites que l'on a indiquées — la voie la meilleure semble celle qui conduirait à promouvoir un cinéma épique, dans le sens que l'on retrouve chez Brecht, c'est-à-dire un cinéma qui affranchirait le public de l'esclavage du réalisateur qui le force à s'identifier au héros et le libérer ainsi de tout enivrement et toute manipulation, de sorte qu'il en arrive à remplacer le « sentiment » par la « raison » et que de spectateur, il devienne observateur.

Dans sa forme « épique », le cinéma peut collaborer encore davantage au problème de l'urbanisme, à l'explication la plus approfondie possible de la crise qui envahit l'espace de la ville, l'homme et son *Habitat* : à faire comprendre « les lois du processus existant derrière la variété des faits singuliers », à « extraire quelque chose d'universel du chaos générique de chaque élément caractéristique des phénomènes ». Et il n'est pas exclu que l'homme et la ville aient un destin moins tragique, différent de ce qui apparaît aujourd'hui ; qu'on arrive à vaincre le chaos. Nous sommes conscients que le panorama culturel, dans tous ses divers aspects, est changé. Et pourtant, on peut se rendre compte d'un retour, de la part du cinéma, à la conviction d'Eisenstein selon laquelle doit se fondre dans le film chacun des éléments du spectacle inséparables un temps, à l'aube de la culture, et que pendant des siècles le théâtre s'est efforcé de fondre à nouveau. La véritable unité, ajoutait-il, en est une de masse et d'individus où la masse est réelle et non seulement un groupe de figurants « dans une scène de foule » qui se précipitent derrière les coulisses et reviennent en scène du côté opposé pour créer une impression de grand nombre. « Nous avons ici l'unité d'homme et d'espace [...] Dans une seule action cinématographique, le film fond la masse et l'individu, la ville et la campagne, dans un changement vertigineux ; avec une vision qui embrasse des pays entiers et un seul personnage ; avec sa capacité de suivre attentivement non seulement les nuages qui s'accumulent au-dessus des collines mais une larme qui perle à un œil ».

Synthèse d'art et de science concluait Eisenstein en 1929 : ce serait là une définition adaptée à notre époque nouvelle dans le domaine de l'art ; ce serait là la justification définitive des mots de Lénine selon lesquels « le cinéma est le plus important de tous les arts ».

RÉSUMÉ

« Le film est essentiellement différent des autres arts parce que, dans sa vision du monde, espace et temps se confondent : le premier en revêtant un caractère presque temporel, le second, jusqu'à un certain degré, un caractère spatial ». Aristarco après avoir analysé les spécificités du cinéma fait appel à cet art pour chercher « une solution aux problèmes culturels d'existence et de notre situation dans la crise que traverse la ville. L'auteur s'interroge sur les films dits « populaires » qu'il voit comme « le pendant de la spéculation immobilière du cinéma ». Aristarco conclut : « Dans sa forme « épique », le cinéma peut collaborer (...) au problème de l'urbanisme, à l'explication la plus approfondie possible de la crise qui envahit l'espace de la ville, l'homme et son habitat (...) ».

SUMMARY

« The film is essentially different from other arts because space and time are confused in its vision of the world : the former by taking on a character which is almost temporal and the latter by taking on a spatial character to a certain degree. » After having analyzed the particular nature of the film, Aristarco calls upon this art to find « a solution to the cultural problems of existence and to the crisis that the city is going through ». The author questions the value of so called popular films which he sees as the « fruit of real estate speculation in the film ». Aristarco concludes : « In its « epic » form, the film can collaborate with the problem of urbanism, to explain as profoundly as possible the crisis which is invading city space, man's habitat. »

RESUMEN

« La película es esencialmente diferente de los otros artes porque, en su visión del mundo, el espacio y el tiempo se confunden : el primero revestido de un carácter temporal y el segundo, hasta un cierto punto, de un carácter espacial ». Después de haber analizado los caracteres específicos del cine. Aristarco hace un llamado a este arte para « buscar una solución a los problemas culturales de existencia y de nuestra situación dentro de la crisis por la cual atraviesa la ciudad. El autor se interroga sobre las películas dichas « populares » que ve como « la pendiente de la especulación inmobiliaria del cine ». Aristarco concluye « En su forma « épica » el cine puede colaborar (...) al problema del urbanismo, a la explicación, más profunda posible, de la crisis que invade el espacio de la ciudad, el hombre, su habitación (...) »