

Le carré dynamique



Sergueï M. Eisenstein

Communication à
l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences
Hollywood le 17 septembre 1930.

Il est possible qu'à première vue cet article semble trop détaillé, ou que son sujet manque de "profondeur", mais je m'efforce de montrer l'importance de ce problème pour tout réalisateur, directeur artistique et opérateur. Et je les appelle à considérer ce problème le plus sérieusement du monde. Car j'ai le frisson quand je pense que, si nous n'accordons pas assez d'importance à ce problème, et si nous laissons se standardiser la nouvelle forme d'écran sans peser le "pour" et le "contre", on risque de paralyser encore plus, et pour des années et des années à venir, tous nos efforts pour composer de nouvelles formes par un choix malheureux comme celui dont la réalisation pratique du film en cinémascope et de l'écran panoramique semblent nous donner aujourd'hui la possibilité de nous affranchir.

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein

Monsieur le Président, Messieurs les Membres de l'Académie,

Je pense que nous sommes à un moment historique dans le développement des possibilités plastiques du cinéma. A cette époque où l'utilisation incorrecte du son est sur le point de ruiner les conquêtes *plastiques* de l'écran, - nous n'avons tous que trop d'exemples de ce qui se produit actuellement ! -, l'arrivée du cinémascope, avec les possibilités qu'offre la nouvelle forme de l'écran, nous plonge à nouveau la tête la première dans les problèmes de composition purement spatiale. Plus encore, cela nous donne l'occasion de revoir et de réanalyser toute l'esthétique de la composition plastique au cinéma, immuable depuis trente ans en raison de l'immuabilité des proportions du cadre de l'écran qui semblait immuablement fixé une fois pour toutes.

Donc, *c'est un grand jour !*

Le terrible assujettissement de l'esprit au traditionalisme et à la routine, qui se manifeste même le jour de cet heureux événement, est d'autant plus tragique.

Sur le carton d'invitation à cette réunion ont été dessinés trois rectangles horizontaux de proportions différentes : 3x4, 3x5 et 3x6, qui sont les proportions proposées pour l'écran sur lequel seront projetés les "films en cinémascope". Elles représentent les limites à l'intérieur desquelles gravite l'imagination créatrice de ceux qui ont modifié l'écran et de ceux qui créeront à l'avenir dans ce cadre au nouveau format.

Je ne voudrais pas être exagérément symbolique ni grossier, mais je comparerais assez bien la forme "reptilienne" des rectangles ainsi proposés au niveau rampant du cinéma, réduit à cela par le poids de la pression commerciale du dollar, de la livre sterling, du franc et du mark, selon le point du globe où le cinéma se trouve en souffrir !

Mais je me dois de dire qu'en soumettant ces proportions à la discussion, on ne fait que souligner le fait que pendant trente ans nous nous sommes contentés de 50 % des possibilités de composition, en excluant toutes les autres possibilités, et cela tient à la *forme horizontale* du cadre.

Par possibilités "exclues", je vise celles que pourrait offrir la *composition verticale, en position "debout"*. Et au lieu de saisir l'occasion que nous offre l'avènement du film en cinémascope, de "briser" cette détestable partie supérieure du cadre qui, depuis trente ans - et pour moi personnellement, depuis six ans -, nous incline et nous borne à un horizontalisme passif, nous

sommes sur le point de donner encore plus d'importance à cet horizontalisme.

Ce que je propose donc, c'est de défendre la cause de ces 50 % de possibilités de composition qui ont été tenues à l'écart de la lumière de l'écran. Et j'entends entonner un hymne à la mâle, forte, virile, active composition verticale !

Je ne ferai pas l'historique des sombres ancêtres phalliques et sexuels de la forme verticale, symbole de la croissance, de la force et du pouvoir. Ce serait trop facile, et peut-être trop offensant pour les oreilles délicates !

Mais je veux souligner que le passage à la perception verticale qu'ont connu nos hirsutes ancêtres, leur a ouvert la voie à un niveau supérieur. On peut retracer cette tendance à la verticalité dans leurs efforts et manifestations biologiques, culturelles, intellectuelles et industrielles.

Nous avons commencé par ramper sur le ventre comme des vers de terre. Puis, pendant des centaines d'années, nous avons couru à quatre pattes, à l'horizontale.

Mais nous n'avons commencé à ressembler à quelque chose du genre humain qu'au moment où nous nous sommes dressés sur nos pattes arrière et où nous avons adopté la position verticale.

Nous répétons le même processus dans la verticalisation aussi de notre angle de vision.

Je ne puis, ce serait d'ailleurs inutile, entrer dans les détails et montrer toute l'influence de la révolution et du choc qu'a entraîné ce changement capital de position, tant sur le plan biologique que psychologique. Il suffit d'examiner les activités humaines. Pendant des années, les hommes se sont groupés en tribus sur l'étendue infinie des champs, accrochés à la terre par un esclavage séculaire du fait de la nature primitive de leur charrue. Mais ils ont marqué de bornes verticales chaque pas dans leur progrès vers un niveau supérieur de développement social, culturel, et intellectuel. C'est le poteau de sacrifice des croyances mystiques indiennes dans l'antiquité, ce sont les obélisques des astrologues égyptiens, la colonne Trajane, incarnation du pouvoir politique de la Rome impériale, la croix du nouvel esprit introduit par le christianisme. Le point suprême du savoir mystique médiéval éclate, en ligne directe, avec l'ogive et la flèche gothique. Exactement comme l'ère des sciences mathématiques lance son hymne au ciel avec la Tour Eiffel ! et monte à l'assaut de la voûte céleste avec des armées de gratte-ciel, des rangées infinies de cheminées fumantes ou des enchevêtrements de derricks multipliés par notre grande industrie qui couvrent tout l'horizon. Les pistes sans fin sur lesquelles erraient les chariots se sont elles-mêmes entassées les

unes sur les autres, pour former la tour du *Times* ou du *Chrysler Building*. Et le feu de camp qui marquait jadis le centre du campement du voyageur, s'est éteint pour cracher aujourd'hui sa fumée par des cheminées d'usine d'une hauteur interminable...

Vous êtes sûrement convaincus à présent que ma proposition de cadre optique pour le plus élevé et le plus synthétique de tous les arts (en effet, toutes les possibilités de chacun sont incluses dans le cinéma, bien que celui-ci ne les utilise pas !), est que ce cadre doit être vertical.

Pas du tout.

Car dans le cœur des Américains super industrialisés, comme dans celui des Russes qui s'auto-industrialisent activement, vit toujours la nostalgie des horizons infinis, des champs, des plaines et des déserts sans limites. L'individu, ou la nation atteignent au sommet de la mécanisation en s'alliant au paysan et au fermier de la veille.

La nostalgie de la « grand' route" [big trails], de la "caravane de combat" ["fighting caravans"], du "chariot bâché" ["covered wagons"], et de la largeur sans fin du "vieux Mississippi" ["Old man rivers"]...

Cette nostalgie crie pour l'espace horizontal.

« Et d'un autre côté, la culture industrielle paie aussi parfois son tribut à cette "forme méprisée". Elle concède à gauche de Manhattan l'interminable pont de Brooklyn, pour tenter ensuite de le surpasser à droite avec le pont de l'Hudson. Elle étire constamment le corps du pauvre "Puffing Billy" jusqu'aux dimensions des locomotives modernes de la ligne Southern Pacific. Elle aligne des chaînes de corps humains qui se déploient sans fin (plus exactement de jambes) dans les innombrables rangées de girls du music-hall. Et alors, où est la frontière avec les autres victoires horizontales du siècle de l'électricité et de l'acier !

Ainsi, par contraste avec ses penchants panthéistes horizontaux, la Mère-Nature nous offre au bout de la "Vallée de la mort" ou du désert Mohave, des arbres géants de 300 pieds qui portent le nom des généraux Sherman et Grant, et d'autres séquoias géants qui ont été créés (si l'on en croit les manuels de géographie de tous les pays) pour servir, une fois leur tronc percé, de tunnels aux voitures à cheval et aux automobiles. Ainsi, par contraste avec la contre-danse horizontale infinie des vagues, en marge de l'océan, nous voyons le même élément jaillir vers le ciel sous la forme de geysers. Ainsi, au crocodile qui s'étend de tout on long pour se doré au soleil, répond la girafe qui s'étire ver le haut, et qui, avec ses comparses l'autruche et le flamant, supplie tous trois qu'on leur donne un écran décent, convenant à leur statut vertical !

De sorte que, *prises isolément*, ni la proportion horizontale ni la proportion verticale de l'écran ne sont idéales en elles-mêmes.

Comme nous le voyons, dans la réalité, dans les formes de la nature comme dans celles de l'industrie, et dans les croisements mutuels de ces formes, on trouve la lutte, le conflit des deux tendances. Et l'écran, en tant que miroir fidèle non seulement des conflits émotionnels et tragiques, mais aussi des conflits psychologiques et optico-spatiaux, doit être le champ de bataille«approprié pour les escarmouches entre les deux tendances spatiales auxquelles assiste le spectateur, optiques pour le sens de la vue, mais profondément psychologique sur le plan de la pensée.

Qu'est-ce qui alors, par réajustement, peut créer, à degré égal, l'image tant de la tendance verticale que de la tendance horizontale du film ?

Le champ de bataille de ce genre de "lutte" est facile à trouver - *c'est le carré*, la forme spatiale rectangulaire exemplaire, où la longueur de ses axes dominants est de valeur égale.

C'est la seule et unique forme également capable, par l'écrasement alternatif des côtés droit et gauche, ou haut et bas, d'embrasser toute la multitude des rectangles expressifs existant au monde. Ou, prise en tant que tout, de s'imprimer elle-même dans la psychologie du spectateur grâce à l'imperturbabilité "cosmique" de son *essence carrée*.

Et cela tout particulièrement dans la succession *dynamique* des *dimensions*, depuis le minuscule carré central jusqu'au carré qui embrasse tout, à la dimension totale de tout l'écran !

L'écran carré "dynamique", je veux dire le seul à fournir par ses dimensions la possibilité d'imprimer, par projection, en grandeur absolue, toute forme géométrique concevable de film.

(Notez ici, premièrement, que cela signifie que le dynamisme dans la proportion variable du film projeté est obtenu en masquant une partie de la forme du carré de l'image - de son cadre.

Et deuxièmement, que cela n'a rien à voir avec la suggestion que les proportions 1 : 2 (3 : 6) donnent la "possibilité verticale" en masquant les côtés droit et gauche jusqu'à ce que la surface restante ait la forme d'une bande en position debout. *L'esprit de verticalité* ne saurait jamais être obtenu de cette manière : premièrement, parce que l'espace occupé, comparé à l'espace horizontal masqué, ne sera jamais interprété comme une chose *qui lui est axialement opposée*, mais toujours *comme une partie* de celui-ci ; et deuxièmement, parce que, *sans jamais dépasser la hauteur* déterminée par la dominante horizontale, on ne donnera jamais l'impression d'un axe spatial

opposé - celui de la verticalité. Voilà pourquoi ma suggestion de forme carrée pose le problème dans une perspective totalement nouvelle, en dépit du fait que différents types de caches ont été employés, même dans les ennuyeuses proportions de la dimension standard actuelle du film, et même par moi - dans la première image des "escaliers d'Odessa" dans *Le Cuirassé Potemkine*.)

Quelles que soient les prémisses théoriques, seul le carré nous fournira la possibilité réelle finalement de donner des images satisfaisantes de bien des choses qui ont été jusqu'à présent bannies de l'écran. Aperçus des sinueuses ruelles médiévales, ou des immenses cathédrales gothiques qui les surplombent. Ou, à leur place, des minarets, si la ville représentée se trouve être une ville orientale. Images convenables des mâts totémiques. Le Paramount Building à New York, Primo Carnera, ou les "canyons" profonds, abyssaux de Wall Street dans toute leur expressivité - images accessibles au magazine le plus pauvre, pourtant bannies de l'écran depuis trente ans.

Voilà autant pour la forme que je propose.

Et je crois profondément à la justesse de ma proposition, parce que c'est sur une approche synthétique que ces conclusions sont fondées. En outre, l'accueil chaleureux réservé à mes propos m'encourage à croire à la solidité théorique de mon argumentation.

Mais la forme couchée de l'écran (qui sied si bien à son esprit couché !) possède une foule de défenseurs raffinés et sophistiqués. Il existe même une littérature spéciale et particulière consacrée à ces questions, et nous laisserions notre dossier incomplet si nous ne donnions pas une revue critique des arguments qu'elle contient sur la forme qui est préférée.

Le mémoire qui nous a été distribué avant cette réunion, sous forme d'annexe au rapport, brillamment rédigé par M. Lester Cowan (secrétaire-adjoint de l'Académie), passe en revue de manière concise et objective tout ce qui a été écrit sur les proportions de l'écran. La plupart de ces articles penchent pour le cadre horizontal.

Examinons les arguments avancés par les différents auteurs, venus de spécialités différentes et donnant des points de vue différents, mais tendant à la même proposition, unanimement acclamée, à tort.

Les arguments principaux sont au nombre de quatre : deux appartiennent au domaine de l'esthétique, un autre est physiologique, le dernier, commercial.

Nous allons les démonter dans l'ordre mentionné.

Les deux arguments esthétiques en faveur de la forme horizontale de l'écran sont fondés sur des déductions tirées de traditions dans les formes qu'ont suivies la peinture et la pratique théâtrale. En tant que tels, il faudrait les exclure de notre discussion sans même les prendre en considération, parce que nous commettons invariablement les plus graves erreurs chaque fois que nous essayons de transplanter des résultats pratiques, en nous appuyant sur la ressemblance des apparences extérieures, d'une branche de l'art à une autre. (C'est un exercice entièrement différent que de découvrir une ressemblance dans les méthodes et les principes des différents arts, qui correspond à des phénomènes psychologiques identiques et à la base de toute perception artistique ; mais les analogies qu'on nous expose ici superficiellement, sont, comme nous le verrons, très éloignées de cela !).

Alors notre tâche consiste, en partant de la ressemblance méthodologique des différents arts, à trouver ce qui les différencie le plus strictement dans leur application et leur traitement, compte tenu de la spécificité organique qui les caractérise chacun. C'est une erreur profonde que de vouloir imposer les lois organiques d'un art à un autre art. Cette pratique est une sorte d'adultère. C'est coucher dans le lit de la femme d'un autre...

Mais en l'occurrence, les arguments en eux-mêmes sont tellement erronés, par ce qu'ils suggèrent sur leur propre maîtrise, qu'il est bon de les examiner pour montrer toute leur inconsistance.

Tout d'abord, Loyd A. Johns disserte sur les diverses proportions de rectangle utilisées dans la composition picturale, et cite les résultats d'une étude statistique des proportions en peinture. Les résultats de ses recherches semblent être en faveur d'un rapport de la base à la hauteur de beaucoup supérieur à 1, et dépassant probablement 1,5 [Loyd A. Jones, "Rectangle proportions in pictorial composition", *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, janv. 1930].

C'est cette déclaration par elle-même qui me, fait sursauter. Je ne dénie pas l'énorme bagage statistique qu'a sans aucun doute M. Johns à sa disposition et qui lui permet de faire une déclaration aussi catégorique.

Mais quand je passe en revue mes souvenirs sur les tableaux réunis dans tous les musées que j'ai visités très récemment au cours de mes voyages en Europe et en Amérique, quand je reconstitue la foule de dessins et de compositions que j'ai étudiés pour mes travaux, j'ai le sentiment qu'il y a exactement autant de tableaux disposés à la verticale qu'à l'horizontale.

Et vous en conviendrez tous avec moi.

Le paradoxe statistique de M. Johns provient probablement de l'importance excessive qu'il accorde aux proportions dans la composition des

tableaux de la période pré-impressionniste, au XIXe siècle - la plus mauvaise période pour la peinture -, qui donnent dans le type "narratif". Ce sont des tableaux de second et troisième ordre, très éloignés de la grande voie progressiste de l'évolution de la peinture et dont le nombre, même aujourd'hui, dépasse de loin les œuvres des écoles nouvelles - même comparé avec celle de Picasso et de Léger -, oléographies petites-bourgeoises qui ornent la plupart des loges de concierge à travers le monde !

Dans ce groupe de peintres "narratifs", c'est sans aucun doute la proportion 1 : 1,5 qui prédomine, mais cela est fort peu probable si on l'examine du point de vue de la composition picturale. Ces proportions en elles-mêmes ne sont qu'une "marchandise d'emprunt", - elles n'ont absolument aucun rapport avec l'organisation spatiale du tableau qui est le problème de la peinture. Ces proportions sont effrontément empruntées - pour ne pas dire volées ! - à la scène.

La *composition scénique* reproduite, intentionnellement ou non, dans chacun de ces tableaux, est un processus tout à fait logique en lui-même, étant donné que les tableaux de cette école ne se consacrent pas aux problèmes de la peinture, mais à la "représentation de scènes" - le but de la peinture est même formulé en termes *scéniques* !

Je parle du XIXe siècle parce qu'il abonde particulièrement en tableaux de ce genre, mais je ne voudrais pas donner l'impression que ces toiles-là n'ont pas du tout existé à d'autres époques ! Prenons par exemple la série de Hogarth, du *Mariage à la mode* : les anecdotes ici "représentées" sur le mode satirique et scénique sont une suite très saisissante de tableaux... et rien de plus.

Il est remarquable que dans un autre cas, lorsque l'auteur de la peinture avait en même temps une pratique de metteur en scène (ou d'"*art director*", comme on dit à Hollywood) et en faisait profession, ce phénomène n'est pas constatable. Je veux parler de la miniature médiévale. Les auteurs des enluminures, pour la Bible ou les *Livres d'heures* (à ne pas confondre avec *hors-d'œuvre* ! [en français dans le texte]), étaient aussi les architectes-décorateurs de divers mystères et miracles. (C'est par exemple le cas de Fouquet, et de la masse innombrable de peintres dont la postérité n'a pas retenu le nom). Là où, en raison du sujet, nous devrions avoir la reproduction la plus proche de la cage de scène, elle manque. Et nous trouvons une liberté entièrement affranchie de telles contraintes. Alors pourquoi ? Parce qu'en ce temps-là, *la cage de scène n'existait pas*. Délimitée de façon très large, à droite et à gauche, par l'Enfer et le Paradis, la scène était couverte de pièces de décor disposées frontalement (ce qu'on appelait les maisons) au dessus

desquelles resplendissait un ciel bleu infini - comme aujourd'hui encore dans de nombreux mystères de la Passion.

Ce qui prouve que la supposée "prédominance" et forme spécifique caractéristique de la peinture appartient en vrai à une autre branche d'art.

Et à partir du moment où la peinture, affranchie elle-même par le mouvement impressionniste, s'est tournée vers les problèmes purement picturaux, elle a éliminé toute forme de cadre et de bâti, prônant comme exemple et comme idéal l'absence de cadre du dessin impressionniste japonais. Et, fait on ne peut plus symbolique, c'est l'époque de l'essor de la photographie. Laquelle, c'est on ne peut plus extraordinaire, conserve dans sa métempsychose ultérieure, le film, de sûres traditions (cette fois *vitales*) de cette période de maturité d'un art (la peinture) et l'infantilisme de son successeur (la photographie). Notez les rapports entre les *Cent vues du Fuji* de Hokusai et de nombreuses photos semblables, où l'on trouve une tendance également prononcée à tirer deux plans de profondeur - et l'un a travers l'autre (voir surtout *Le Fuji vu à travers la toile d'araignée et le Fuji vu à travers les jambes* ; ou Edgar Degas dont les séries étourdissantes de femmes au bain, de modistes et de blanchisseuses, sont la meilleure école pour acquérir l'entraînement aux idées de composition spatiale dans les limites du cadre - et aussi de composition du cadre lui-même qui, dans ces séries, saute sans arrêt de 1 : 2 ou 1:1 à 2: 1.

C'est, je pense, le bon moment pour citer un des arguments de Miles, lié beaucoup plus étroitement à l'élément pictural dont nous discutons maintenant, qu'à l'élément physiologique auquel on a tendance à le rapporter.

Pour Miles, "toute la question (l'inclination à la perception horizontale) pourrait bien être déterminée par la fente à travers laquelle regarde l'œil humain ; et sa caractéristique est d'être beaucoup plus large que haute ! "

Admettons un moment que cet argument soit juste en lui-même. Nous pouvons même fournir à l'auteur un brillant exemple de cette affirmation, encore "*plus royaliste que le roi*". Encore que cela ne lui sera d'aucun secours ! Mais, disons-le, cet exemple est une forme typique de paysage typiquement japonais gravé sur bois. C'est le seul type connu de composition standardisée (et non occasionnel) qui n'est pas limitée dans sa composition, sur les côtés, par les bords d'un cadre, mais délimitée verticalement par une bande d'ombre étroite, qui passe dans cet espace limité par toutes les nuances de la couleur du ciel : du blanc le plus brillant jusque, au point le plus haut, au bleu le plus profond.

Ce dernier phénomène s'explique par l'impression de l'ombre qui tombe sur l'œil depuis la paupière supérieure et que saisit le sens de l'observation hypersensible des Japonais.

On peut supposer que nous avons ici, dans cette configuration, le témoignage le plus complet de la manière de voir la peinture de Miles. Mais nous devons à nouveau le décevoir : l'idée d'encadrer le tableau ne provient pas des limites du champ de vision de nos yeux, mais de l'usage d'encadrer les paysages comme nous les voyons à travers l'encadrement d'une fenêtre ou d'une porte - ou la cage de scène, comme nous l'avons montré plus haut ; tout de même, la composition des Japonais vient de l'absence de cadre de portes, parce que la porte est remplacée par les panneaux muraux mobiles de la maison typique japonaise, ouverte ainsi sur l'horizon infini.

Mais en admettant même que cette forme traduise les proportions du champ visuel, nous devons prendre en compte cet autre aspect remarquable de l'art japonais : la matérialisation sur le papier de l'absence déjà mentionnée de frontières latérales, sous la forme du *tableau-rouleau* horizontal, qui n'existe qu'au Japon et en Chine et que l'on ne trouve nulle part ailleurs. Je le qualifierais de tableau *déroulé*, car en déroulant chaque rouleau à l'horizontale, nous voyons les épisodes interminables de batailles, festivités, processions - comme par exemple, la fierté du musée de Boston, une toile large de plusieurs pieds, *L'incendie du Palais de Yedo*. Ou l'immortelle *Mise à mort de l'ours dans le jardin impérial* conservée au British Museum.

Ayant créé ce type unique de tableau horizontal, en s'appuyant sur la tendance supposée horizontale de la perception, les Japonais, dotés d'un sens artistique hypersensible, ont ensuite créé, quoique cela puisse paraître illogique pour M. Miles, *la forme opposée* - par un besoin purement esthétique d'équilibrage : le Japon (avec la Chine) est ainsi le pays de naissance du *tableau-rouleau vertical*, la plus haute de toutes les compositions verticales (si l'on ne tient pas compte des vitraux des églises gothiques). Ces tableaux-rouleaux se trouvent aussi donner la forme des gravures sur bois extraordinairement bien colorées, de composition verticale, où les visages, les vêtements, les éléments du fond et de la mise en scène sont disposés avec un étonnant sens de la composition.

Ceci, je le maintiens, montre avec suffisamment de clarté que même si l'argument de la tendance horizontale de la perception était exact (ce qui est loin d'être démontré), la composition verticale est nécessaire aussi pour la contrebalancer harmonieusement.

Maintenant, cette tendance à l'harmonie et à l'équilibre perceptif est tout à fait différente de l'argument "harmonique" et "esthétique" avancé par un autre groupe de défenseurs, ceux de l'écran horizontal.

Permettez-moi de citer un extrait de la thèse de M. Cowan :

"Howell et Bubrey, Line, Westerberg et Dieterich s'accordent à déclarer que les proportions les plus souhaitables sont celles qui approchent de 1,618 : 1, ce qui correspond aux proportions du rectangle qu'on appelle le "carré parfait" (également connu sous le nom de "nombre d'or"), fondé sur les principes de la symétrie dynamique qui ont prédominé dans l'art pendant des siècles. Pour simplifier, on recourt souvent au rapport 5 : 3 (ce qui équivaut à 1,667 : 1) ou 8 : 5 (égal à 1,6 : 1) au lieu du 1,618 : 1..."

Mais cette phrase en elle-même - "la prédominance dans l'art pendant des siècles" - provoque en moi la plus profonde suspicion si on envisage d'appliquer cette idée à une entièrement et fondamentalement nouvelle forme d'art, à l'art du cinéma, le plus jeune des arts.

Le cinéma est le premier et le seul art entièrement fondé sur la dynamique et la vitesse [add. : le disque de gramophone, qui est aussi une forme dynamique devenue éternelle, doit être considéré dès à présent comme une partie du cinéma], et déjà il est aussi *éternel* qu'une cathédrale ou un temple. Avec ce dernier, il possède les caractères propres aux arts statiques - c'est-à-dire la possibilité d'une existence intrinsèque par soi-même, une fois libéré de l'effort créateur qui lui a donné naissance (le théâtre, la danse, la musique - les seuls arts dynamiques avant le cinéma - sont privés de cette possibilité, n'ont pas cette qualité d'éternité indépendante de l'exécution où ils trouvent leur réalisation, et pour cela, ils se distinguent de façon caractéristique du groupe opposé des arts statiques).

Pourquoi alors cette vénération sacrée de l'erroné "nombre d'or" devrait-elle persister, si tous les éléments de base de ce nouveau venu en art - le cinéma - sont totalement différents, et si ses prémisses sont totalement différentes de tout ce qui l'a précédé ?

Examinons les deux autres dénominations du "nombre d'or", dénominations qui sont symptomatiques de la tendance de ces proportions : "carré parfait", le principe de la "symétrie dynamique".

Tous deux sont le cri de désespoir du statisme qui rêve de dynamisme. Ces proportions sont probablement les plus appropriées pour provoquer une tension maximale de l'œil, en le forçant à suivre une direction et en l'obligeant ensuite à changer totalement de direction.

Mais alors, n'avons-nous pas atteint, par la projection de nos films sur l'écran, le carré « parfait » qui existe réellement ?

Et n'avons-nous pas découvert dans le principe du montage rythmique de la bande la "symétrie dynamique" qui existe réellement ?

Cette tendance a été atteinte dans la pratique et matérialisée triomphalement par *le cinéma dans son ensemble*. Voilà pourquoi il n'est pas nécessaire de chercher à le promouvoir par la *forme de l'écran*.

Et pourquoi enfin devrions-nous traîner derrière nous en ces jours de triomphe le souvenir mélancolique des désirs non réalisés du rectangle statique qui s'efforce de devenir dynamique ?

En tant que peinture en mouvement, il est la pierre tombale des efforts du Futurisme pour dynamiser la peinture statique.

Il n'y a aucune base logique qui nous oblige à protéger le culte mystique du « nombre d'or ». Nous sommes suffisamment loin des Grecs qui, en exagérant leur sens extraordinaire de l'harmonie, utilisèrent les proportions pour construire leurs canaux d'irrigation, lesquels s'appuyaient sur une certaine formule harmonique sacrée que ne dictait absolument aucun impératif pratique. (A moins qu'il ne s'agisse de tranchées militaires ? Je ne me rappelle plus exactement, mais je crois me souvenir que certains procédés pratiques pour la construction des canaux étaient commandés par des considérations purement abstraites, esthétiques, mais nullement pratiques).

L'imposition par la force de ces proportions séculaires sur l'écran panoramique nouveau-né serait aussi illogique que ces ouvrages grecs. Et pour en finir avec toutes les traditions picturales, s'il est souhaitable d'établir une relation entre le cadre de l'écran et *quelque chose d'autre*, pourquoi ne pas prendre simplement pour base de comparaison l'intermédiaire entre la peinture et le cinéma - la carte postale ou la photographie amateur ?

Bon, ici nous pouvons insister sur le fait qu'au moins dans ce domaine, justice sera rendue aux deux tendances. Par le simple fait que notre appareil photo prend avec la même facilité et précision les clichés tant verticaux qu'horizontaux de notre enfant, du papa, de la maman ou de la grand'maman, qu'ils soient allongés au soleil sur la plage, ou qu'ils posent la main dans la main, dans leurs habits de cérémonie, pour leur mariage, leurs noces d'argent ou leurs noces d'or.

Le second argument esthétique est tiré du domaine du théâtre et du spectacle musical, et, tel que le reproduit M. Cowan, se présente comme suit :

«... l'autre argument en faveur du film en cinémascope s'appuie sur la possibilité inhérente aux films sonores qui manque (manque-t-elle réellement

??? - S.E.) aux films muets, d'offrir un spectacle qui est plus de la nature du drame parlé du théâtre." (Rayton)

Pour ne pas me départir de ma politesse habituelle, je ne dirai pas catégoriquement qu'il s'agit là du fléau le plus effroyable qui pèse sur le cinéma parlant. Je ne souhaite pas le dire, je me contenterai de le penser, et me limiterai à une observation avec laquelle tous devraient tomber d'accord, à savoir que l'esthétique et les lois de la composition du cinéma sonore et parlant sont loin d'être établies. Et il est pour le moins présomptueux de disputer à un tel moment, en partant d'informations plus que douteuses sur les possibilités de développement du cinéma parlant, de considérer le mauvais usage actuel que l'on fait du cinéma parlant comme base d'une proposition qui va nous lier pour les trente prochaines années à venir à la proportion que le cinéma pendant trente mois a mal utilisée.

Au lieu de se rapprocher de la scène, l'écran panoramique doit, à mon point de vue, en éloigner davantage encore le cinéma, ouvrant, par la force magique du montage, à une ère totalement nouvelle pour ce qui est des possibilités de construction.

Mais j'en dirai plus plus tard, au "dessert".

Le troisième argument distinctement formulé en faveur des proportions horizontales est tiré de la physiologie. Cela ne l'empêche pas d'être aussi faux que les précédents. Dieterich et Miles veulent montrer que l'écran panoramique est plus accessible à l'œil en raison des propriétés physiologiques de celui-ci. Comme le dit Miles :

"Les yeux possèdent une seule paire de muscles pour se mouvoir à l'horizontale, mais deux paires pour se mouvoir à la verticale. Les mouvements verticaux sont plus difficiles à accomplir sur un angle de vision large. Tant que l'homme a vécu dans son milieu naturel, il a bien été forcé de percevoir davantage d'objets disposés à l'horizontale qu'à la verticale (!!! - S.E.). Cela a apparemment établi une très profonde et bien assise habitude, produit de sa perception visuelle... "

Cet argument semble très convaincant. Mais il est beaucoup moins convaincant dès l'instant où notre recherche glisse de la surface du visage, muni d'yeux qui perçoivent selon leur disposition horizontale, au... cou. Nous pourrions ici paraphraser la même citation en la tirant en un sens radicalement opposé. En partant de là, le mécanisme de courbure et de relèvement de la tête, à l'opposé du mouvement de rotation de la droite vers la gauche, répond très exactement aux conditions inverses de l'effort musculaire. Lever et baisser la tête (perception verticale) n'est-il pas tout aussi facile que remuer les yeux de gauche à droite (perception horizontale).

Nous voyons également dans ce cas que, sur le plan purement physiologique de la perception, la sagesse de la Nature nous a doté de mouvements compensatoires tendant à la même harmonie qui embrasse tout à égalité. Mais ce n'est pas tout.

Mon exemple, aussi bien que mon contre-exemple, permet d'établir un autre aspect du spectateur percevant : c'est le phénomène du *dynamisme* de la *perception*, qui repose sur la dimension horizontale des yeux et la dimension verticale de la tête.

Et cela suffit à renverser un autre des arguments de Dieterich :

"... sur le terrain physiologique, il apparaît que le champ total couvert par la vision des deux yeux (la tête étant en position fixe), et donc le champ confortablement couvert par la vision des deux yeux, approchent la forme d'un rectangle de 5x8, bien que les frontières réelles de ces champs soient des courbes un peu irrégulières..."

La tête étant en position fixe... mais nous venons justement d'établir que la tête est en position *mobile*, cet argument perd donc toute sa valeur.

(Notons que la seule position réellement et insurmontablement bornée et fixe de la tête dans une salle de cinéma, c'est quand elle repose sur une des épaules de sa bien-aimée. Mais nous ne pouvons nous arrêter à de tels faits, même s'ils concernent au moins 50 % des spectateurs.)

Reste le dernier argument, d'ordre économique.

La forme étendue à l'horizontale est celle qui correspond le mieux à la forme propre à l'œil situé au balcon qui surplombe l'arrière de l'orchestre, ou dans les séries de boxes superposés. La limite extrême de l'écran en hauteur, dans ces conditions, est, selon les calculs de Sponable, de 23 pieds pour les 46 pieds possibles horizontalement.

Si l'on continue à se laisser diriger par des considérations strictement économiques, il faudrait convenir que si on utilise les compositions verticales, on devrait obliger le public à déménager vers les places les plus chères à l'avant, qui ne sont plus gênées par les balcons du dessus.

Mais un autre fait vient à notre rescousse : c'est l'inadaptation des formes et proportions actuelles des salles de cinéma d'aujourd'hui aux *projets sonores*.

L'acoustique au secours de l'optique !

Je n'ai pas le temps d'examiner les recherches sur les proportions idéales d'une salle de spectacle sonore.

J'ai le souvenir vague, de l'époque lointaine où je faisais mes études d'architecture, que dans les salles de théâtre et de concert, pour avoir une acoustique optimale, la coupe verticale doit être parabolique.

En revanche, ce dont je me souviens avec précision, c'est la forme et les proportions types de deux salles idéales. L'une se montre idéale sur le plan de l'optique: le "Roxy", à New York. L'autre, idéale sur le plan de l'acoustique : la Salle Pleyel à Paris - le sommet de la perfection acoustique atteint jusqu'ici pour une salle de concert.

Toutes deux ont des proportions respectives exactement opposées. Si l'on couchait la Salle Pleyel sur le côté, on obtiendrait le Roxy. Si l'on mettait le cinéma Roxy à la verticale, on obtiendrait la Salle Pleyel. Chacune des proportions du Roxy, réparti horizontalement en orchestre et balcons, sont à l'opposé direct de celles de la Salle Pleyel, strictement verticale, comme un couloir fuyant en profondeur.

Le film sonore - croisement du spectacle visuel et auditif - devra synthétiser, dans la forme de sa salle de projection, les deux tendances avec une force égale.

Dans les jours qui viennent, la salle de cinéma sonore devra être reconstruite. Et sa nouvelle forme - au croisement des tendances horizontales et verticales du "vieux Roxy" et de la "vieille Pleyel", dans ces jours nouveaux, à venir ou perception optique et acoustique seront mêlées - sera l'une des plus parfaitement appropriées à l'écran carré dynamique et au déploiement de ses impulsions affectives tant verticales qu'horizontales.

[La reconstruction et le réaménagement actuels des salles de cinéma existantes afin de les adapter aux nouvelles formes de l'écran coûteraient (sans considérer la qualité artistique qui résulterait d'un type particulier d'adaptation), selon les estimations des experts de la Motion Picture Academy, environ 40 millions de dollars. Mais le génie mécanique a trouvé une issue. Par la méthode qui consiste à tourner d'abord le film sur une pellicule négative de 65 mm. Puis à la réduire pour pouvoir l'insérer où on veut dans les limites de la pellicule positive en 35 mm (mais elle ne couvrira pas tout le champ offert par la pellicule aux dimensions plus étroites, puisque ses proportions sont différentes). Et enfin à la projeter sur l'écran à l'aide de lentilles grossissantes, ce qui agrandira ses dimensions et modifiera ses proportions en concordance avec le mur de la salle de cinéma. Ce même procédé peut être également utilisé pour la composition verticale qui, par une très légère modification de la ligne horizontale, peut conserver la verticale égale, puis (une fois réduite) qui ne dépassera pas de la même manière les dimensions de l'écran habituel. Il reste à déplorer la perte partielle et très

légère des limites des images composées verticalement et qui fera seulement geindre aux mauvaises places de l'orchestre et du balcon, et même là, cela ne constituera pas une grande perte.]

Et enfin, mieux encore, je dois contester énergiquement une tendance plus rampante qui a partiellement triomphé sur le cinéma parlant, et qui aujourd'hui tend ses mains sales vers le Film en Grandeur, se hâtant de le forcer à s'asservir encore plus abjectement à ses vils désirs. C'est cette tendance à totalement étouffer les principes du montage, déjà affaiblis par le 100 % parlant. On attend toujours le premier exemple puissant de film sonore parfaitement découpé et construit, capable de réinstaurer le principe du montage comme la base, le principe éternel et vital de l'expression et de la création cinématographique.

Je renverrai à d'innombrables déclarations, avec lesquelles sont partiellement d'accord même d'aussi grands maîtres de l'écran que mon ami King Vidor, et le grand ancien de nous tous, D. W Griffith. Par exemple : «... Les scènes de danse n'ont plus besoin d'être longuement "suivies", car il y a suffisamment de place dans le plan long normal pour tous les mouvements latéraux utilisés dans la plupart des danses... » ("La caméra mobile" est un moyen de produire sur le spectateur une sensation dynamique spécifique, mais elle n'est pas un moyen permettant d'analyser ou de suivre les jambes des danseuses ! Voyez le mouvement bascule de la caméra dans la scène de la moisson de *La Ligne générale*, et le même avec la mitrailleuse dans *A l'Ouest rien de nouveau* - S. E.)

"... Les gros plans peuvent être faits en cinémascope. Naturellement, il n'est plus nécessaire de faire les plans qu'on faisait avec la caméra de 35 mm, mais, comparativement, on peut faire des gros plans de même taille..." (La force d'impression du gros plan ne dépend pas du tout de sa grandeur absolue, mais entièrement de sa taille par rapport à l'impulsion émotionnelle optique produite par la dimension des images qui le précèdent ou le suivent. - S.E.)

"Cependant, avec le cinémascope, il faut bien moins de gros plans. Après tout, la principale raison des gros plans, c'est quand il faut évoquer la pensée (!!! - S.E.), et avec le cinémascope, on peut donner tous les détails et toutes les expressions d'un visage en pleine dimension, alors qu'auparavant, avec une pellicule de 35 mm, on ne pouvait faire que des gros plans de six pieds..." (Pour autant que mes goûts personnels sont concernés par le jeu à l'écran, et quoique je préfère un mouvement de sourcils quasi imperceptible, je n'acclame pas moins la possibilité de rendre expressif un corps tout entier. Mais quand même, nous ne pouvons ainsi laisser éliminer le gros plan - qui est un moyen de fixer l'attention par l'isolation d'un fait ou d'un détail désiré,

un effet qu'on n'obtiendra certainement pas en montrant simplement le corps en l'augmentant de façon disproportionnée en grandeur absolue. - S.E.)

Les gros plans, les images en caméra mobile, les changements absolus de dimensions des figures et des objets sur l'écran, ainsi que les autres éléments relevant du montage, sont beaucoup plus profondément liés aux moyens expressifs du cinéma et à la perception au cinéma, que s'il s'agit simplement de faciliter la vue d'un visage, ou d' "évoquer la pensée" qu'il implique.

Comme nous l'avons déclaré (et comme Alexandrov a tenté de le montrer sous la forme d'un modeste essai avec cette pièce d'ironie, *Romance sentimentale*, si malheureusement incomprise quant à ses intentions), le montage, avec l'arrivée du son, ne saurait mourir, mais au contraire se développer, en augmentant et en multipliant ses possibilités et ses méthodes.

De la même façon, l'avènement de l'écran panoramique marque une étape supplémentaire dans l'immense progrès que connaît le développement du montage, et nous devons encore une fois procéder à une révision critique de ses lois. Ces lois ont été fortement affectées par le changement des dimensions de l'écran absolu, rendant tout à fait impossibles ou inapplicables bon nombre de procédés de montage du vieux cinéma. Mais d'un autre côté, cela nous apporte un nouvel agent gigantesque d'impression : l'assemblage rythmique des différentes formes d'écran, l'attaque de notre champ de perception par des impulsions émotionnelles associées aux variations géométriques et dimensionnelles qui suivent de la succession des dimensions, des proportions et des plans possibles.

Et en conséquence, si, pour nombre de qualités du montage avec un écran normal, nous devons proclamer : "le roi est mort !" [en français dans le texte], nous devons crier avec encore plus de force "Vive le roi !" [en français dans le texte] pour saluer les nouvelles possibilités de montage jusque-là inimaginables que nous offre le Film en Grandeur.

Hollywood le 17 septembre 1930.

Communication au colloque organisé par la branche des techniciens de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Publiée en langue anglaise in *Close-Up*, vol.8, n°1, mars 1931, p.3-16 et n°2, juin 1931, p.91-94 »