

1<sup>er</sup> MAI 1934

20

# ESPRIT

REVUE INTERNATIONALE

ÉDITION FRANÇAISE

2<sup>e</sup> ANNÉE

PRIX : 6 Fr. 50

## LE CINÉMA ET LE THÉÂTRE

### ÉTUDE SUR LA SITUATION DU THÉÂTRE

par M. ROZENKRANZ

La fortune du cinéma n'apporta au théâtre aucune concurrence sur le terrain artistique. Il en résulta par contre, pour lui, une invincible concurrence sur un autre terrain : comme industrie de distraction. D'avoir eu le dessous dans ce domaine a tari, financièrement parlant, la source nourricière du théâtre, car de tout temps, le théâtre a vécu de sa production en distractions, en amusement. A ce point de vue, le cinéma, qui commença à exploiter avec des méthodes entièrement neuves le besoin de distraction des masses, a largement dépassé le théâtre et accroîtra vraisemblablement son avantages dans des proportions considérables. C'est là que se déroule le véritable combat entre la scène et l'écran, et non pas entre le film dit artistique et le théâtre de la tradition. Car il ne peut être question de concurrence entre deux arts : la musique a-t-elle jamais fait concurrence à la peinture ? Mais dans le domaine de la distraction, ce combat pour la faveur du public peut se dérouler, car la distraction est une marchandise que l'on peut créer de diverses manières, qui toutes concourent au même but.

La recherche passionnée des distractions — de la diversion — correspond à une impérieuse aspiration humaine, et est une réaction contre une tension et des efforts unilatéraux et excessifs des fonctions de l'intellect. Plus la concentration de l'attention est forte et unilatérale, plus la tension est prononcée dans la vie des affaires, plus l'activité humaine se fait avide et excessive — et plus l'organisme

psychique de l'homme exige avec véhémence une contrepartie, une détente à ces fatigues. Le seul fait d'être conscient paraît demander à notre organisme psychique une dépense de force ; d'après les données de la psychologie moderne, il semble que la conscience ne soit possible d'un subconscient réprimé ou sublimé. Les lois de notre activité inconsciente — ou, si nous voulons, subconsciente — sont toutes différentes de celle de la conscience, où règne la Logique. Dépouiller la logique, se laisser aller à l'association des images du subconscient, paraît la seule méthode capable de nous les faire connaître.

Les sources d'information de la psychologie du subconscient sont : l'âme de l'enfant, l'âme du primitif, l'âme des foules (terme impropre, qui veut dire évidemment : la psychologie de l'individu dans la foule). Les écoles disputent encore sur le point de savoir jusqu'où l'on peut comparer les mentalités de l'enfant, du primitif, et de l'individu dans la foule. Elles sont du moins d'accord sur le parallélisme de structure de ces trois phénomènes si différents, et il s'agit seulement entre elles de savoir jusqu'où on les peut assimiler l'une à l'autre. Il est acquis que, pour une grande part de la vie émotive et de la pensée, les « individus dans la foule » ont une mentalité très rapprochée de celle de l'enfant ; qui, à son tour, est largement semblable à celle du primitif. Mais les écoles recherchent, par exemple, si, dans la foule, l'individu revêt par suggestion (autre terme obscur) des qualités de primitif qui lui étaient étrangères, ou si, par la perte des contrôles conscients, il retourne à un stade primitif de sensations et de pensée ; en d'autres termes, s'il se retrouve dans un état qui serait latent au cœur de chacun, et simplement recouvert par la conscience. Ces discussions d'école ne peuvent nous retenir ici.

Mais il nous semble intéressant de noter ici qu'au moment où la psychologie abordait pour la première fois sérieusement ces notions, le cinéma, avec une intuition commerciale extraordinaire, les exploitait déjà pratiquement. Pour le montrer, qu'il me soit permis de retracer rapidement l'histoire du Film.



Elle n'est pas vieille ; on peut la parcourir avec une aisance relative : ce n'est rien d'autre que l'image sommaire de l'histoire de la passion du gain.

Le film n'est pas issu du théâtre ; les hommes qui, avec un flair de commerçants avides de bénéfices devinèrent son avenir, étaient totalement dépourvus de traditions culturelles, absolument étrangers au patrimoine d'un théâtre multiséculaire. C'étaient des hommes d'affaires et rien de plus. Le problème qu'ils se posaient, et qu'ils ont si magistralement résolu, était celui-ci : comment faire fructifier un capital à l'aide du besoin qu'ont les hommes de se distraire ? Ce problème, posé sans aucun préjugé, fut résolu sans timidité ni combat contre aucune convention. Les créateurs du cinéma n'avaient aucun amour particulier pour leur nouveau métier ; leur but était de gagner de l'argent, et ils auraient tout aussi volontiers employé n'importe quel autre moyen qui se serait montré efficace.

La naissance du cinéma se place à l'époque de la première floraison de la Prospérité dans la neuve Amérique, pays sans traditions. Une époque de mécanisation et d'industrialisation frénétiques. Milieu tout indiqué pour la réussite rapide et facile d'une marchandise. Il fallait que le besoin de distractions fût, lui aussi, rationnellement exploité — ce qui ne pouvait se faire que par la fondation d'une nouvelle industrie : celle du film.

Cette époque coïncide avec la décadence de l'influence de la vieille morale puritaine. Pour la première fois, après de longues années d'un combat sans merci, d'une lutte économique incroyablement dure, le Yankee touche le fruit de son labeur ; il devient relativement aisé. Ses loisirs lui créent un nouveau problème, ils lui étaient brusquement offerts, il n'avait aucun moyen traditionnel de les dépenser.

Le besoin, déplorablement humain, de se détourner des travaux qui exigent efforts, attention et fatigue, doit être satisfait. Physiquement et mentalement. A cette satisfaction, on pourvoit par deux moyens : le sport et le cinéma.

La clientèle du cinéma fut extrêmement disparate. Elle

se recruta dans les pays les plus divers, parla les langues les plus diverses, représenta les races les plus variées. On avait à exploiter commercialement son besoin de distraction, à trouver le commun dénominateur de ses diverses aspirations. Avec une logique et un flair que peuvent lui envier les écoles de psychologie, le producteur de films chercha et trouva la formule permettant de satisfaire les besoins de distraction des types d'hommes les plus différents. La « mentalité des foules », que la psychologie n'avait dégagée que par de pénibles abstractions et de patientes expériences, fut exploitée d'un coup par la psychologie appliquée du cinéma. On a depuis longtemps remarqué l'importance, pour le succès commercial d'un film, de la régression, jusqu'au stade infantile, de la sensibilité de l'individu dans la foule. Les exigences de pensée et de sentiment qu'un film à succès impose à son public, donnent une idée précise de l'ordre des dépenses intellectuelles dont une foule est capable. N'importe quelle foule. Car la foule est l'un des instruments qui permettent de niveler les différences de mentalité des individus les plus différents. Ce nivellement ne va pas tout-à-fait jusqu'à supprimer les barrières : l'uniformisation porte surtout sur les échelons inférieurs de l'échelle intellectuelle des individus composant la foule.

Le film est donc construit purement et simplement d'après les aspirations de la foule. Il n'est par conséquent rien d'autre qu'un miroir assez fidèle du niveau mental de la masse. Toute tendance qui dépasserait l'horizon de la masse, toute entreprise pour opposer à ses exigences une œuvre personnelle, originale ou qui exige une attention soutenue, serait bien entendu un risque commercial pour le producteur. Un risque dont il se préoccupe fort, et qui, dans les quelques cas où il l'a couru, l'a conduit à un échec.

Je ne parle pas ici des essais isolés d'une avant garde, ni des tentatives hardies pour faire du film un instrument artistique.

Ces tentatives, si dignes de reconnaissance et si récontortantes, n'annoncent rien moins qu'une voie vers l'avenir, qui tentera de s'arracher à l'emprise des principes mercantiles du cinéma capitaliste, et qui essaiera d'éduquer les

masses. Mais l'énorme succès du cinéma actuel tient au fait qu'il recherche et exploite avec le plus grand soin l'agrément que l'homme éprouve lorsqu'il descend du niveau de la pensée consciente et logique au stade infantile et primitif qui lui est antérieur, tant du point de vue ontogénétique que philogénétique. Toutefois — et c'est la raison capitale de sa réussite, — il sait amener habilement cette chute à un niveau de pensée primitif, de sorte que le plaisir qui en résulte ne soit pas gâté par une conscience trop critique.

La fable de l'un quelconque des films de distraction (et y a-t-il quelque chose d'autre, hormis les quelques exceptions ci-dessus rappelées ?) présente une stupéfiante analogie avec ces Contes qui, comme on sait, proviennent de la littérature d'imagination d'une époque très reculée ; et qui, d'autre part, conviennent si largement aux besoins de l'imagination de nos enfants, que la psychologie moderne n'a aucune peine à atteindre, au travers de la mentalité des contes, celle des enfants.

Nous connaissons le rôle de l'illusion : elle est le contre-poids de l'épuisante réalité, le lieu d'évasion hors des conflits obsédants, de satisfaction des désirs frustrés par la réalité. Le film s'est annexé cette fonction de l'imagination. Il s'est assigné pour objectif de satisfaire les désirs inconscients de l'homme d'aujourd'hui à l'aide d'une réalité relative ; d'une réalité qui paraît à la plupart des hommes plus objective que les phantasmes de leur propre imagination. D'où le « réalisme » des films, réalisme qui dépeint le monde juste assez exactement — et c'est indispensable — pour revêtir la satisfaction du désir inconscient d'une objectivité qui parvienne à en masquer le caractère de rêve.

Maintenant, comment retentit cette illusoire satisfaction des besoins de l'imagination sur l'activité de l'homme ?

Toute action n'est, à la base, que la réalisation d'un concept imaginé ; l'imagination, *causa movens* de nos actions, est le langage que les tendances parlent à la *causa dirigen*s — à l'intellect. C'est ainsi qu'une représentation précède l'action, c'est ainsi que le concept doit d'abord être montré à l'aide de l'imagination, et que l'action se déroulera sur le modèle fourni.

Moins la représentation apportera avec elle de satisfaction, plus elle incitera à l'action — c'est-à-dire à la réalisation de l'image. L'intensité de la représentation, son degré de valeur comme réalité subjective sont inversement proportionnelles à l'activité libérée. Si donc un désir reçoit une satisfaction imaginaire aussi intense que la pseudo-réalité du film, cette satisfaction paralyse l'activité.

Le film fut créé, comme nous l'avons dit plus haut, avec le plus parfait mépris des préjugés, et parvint, grâce aux ailes puissantes de la volonté capitaliste de gain et de puissance, à découvrir les aspirations inconscientes de la foule. Il n'y avait pour lui aucune fausse honte « littéraire » à chercher — là où il pourrait les trouver — ces aspirations et leur satisfaction, et à les exploiter à la source, sans scrupule.

Il étudia d'abord les distractions populaires officielles et en utilisa l'essence. Il étudia ce que la masse lisait le plus et le plus volontiers, et choisit en conséquence les thèmes de ses actions : aussi bien dans le roman feuilleton que dans la Bible. Il exploita aussi bien le sadisme des meetings de boxe populaires, que le « romantisme » du « milieu », ou celui, très facile et par là très répandu, du chromo genre « effet de lune sur la mer » qui touche aux larmes l'âme populaire. Il ne fut pas délicat sur le choix des moyens. Il prit ce qu'il trouva, ce qui avait déjà fait preuve d'action efficace sur la masse.

Ainsi, de même que l'énorme succès des romans feuilletons lui montra la source de ses thèmes de scénarios, le cadre de ses pièces lui fut fourni par la passion des petites gens pour la vie de luxe — bien entendu, non pour la véritable existence des riches, mais pour ce qu'elle est dans l'imagination des humbles. Et de même que l'enfant sait d'avance qu'un heureux dénouement sera certainement placé à la fin du Conte de Nourrice, de même un heureux dénouement est une nécessité absolue pour le public du cinéma.

La présentation conventionnelle — noir sur blanc — des caractères (faute d'intelligence, l'enfant se sert d'abord des différences quantitatives avant d'utiliser les caractères qualitatifs) ; l'identification du Bon, du Généreux avec le Beau, du haïssable avec le difforme est de même façon

dérivé de la mentalité infantile, et fait inaltérablement partie intégrante d'un film à succès.

En résumé, retenons les caractéristiques suivantes :

Le cinéma est une pure entreprise commerciale. Par conséquent il doit rendre ses productions attrayantes à la plus large masse. Sa marchandise, c'est la distraction ; une distraction qui doit être de bon débit sur une vaste échelle : c'est la satisfaction des aspirations que prime la réalité.

Pour plaire aux masses, le film doit satisfaire les aspirations inconscientes communes au plus grand nombre possible d'individus différents. On y parvient en enracinant la production dans le plan primitif de la pensée et de la sensibilité ; plan qui est latent dans tout homme et qui vient à la surface, d'ailleurs, lorsque l'individu, pris dans la foule, se dépouille des modes de penser et de sentir de sa couche superficielle de civilisation.

Le film suit commercialement la loi de l'offre et de la demande : il adapte sa production sur les besoins de distraction de la masse.



Quelle attitude a prise le théâtre devant la naissance du Cinéma ? Comment a-t-il réagi contre sa concurrence ? De ce point de vue, nous apprendrons à saisir dans ses aspects essentiels la situation actuelle du théâtre.

Si nous voulons définir d'un mot fidèle la production cinématographique, nous devons emprunter à René Fülöp Miller l'image qu'il a consacrée dans son livre remarquable, *La Machine à Illusion* (Phantäsiemaschine) : un *spectacle de confection*. En contre-partie nous pourrions désigner le théâtre sous le vocable de *spectacle fait main* ; et nous aurions ainsi concrétisé une différence qui nous permet de ranger le conflit théâtre-cinéma dans le cadre de l'évolution générale du capitalisme.

Ce conflit apparaît ainsi simplement comme un aspect particulier de la lutte de l'Industrie contre le travail de qualité des artisans. Bien entendu, comme on l'a déjà dit au début, l'expression s'applique tout naturellement à l'Industrie du spectacle.

Dans les premiers temps du cinéma, le théâtre refusa dédaigneusement toute relation avec lui. De même que pendant longtemps le travail à la main refusa catégoriquement de prendre en considération l'industrie naissante. Le cinéma ne fut pas pris au sérieux. Ses premiers acteurs ne furent pas des artistes consacrés par la scène ; ceux-là trouvaient indigne d'eux de se commettre dans un métier si vulgaire. Par cette raison, le cinéma recruta ses collaborateurs dans toutes les autres branches possibles du corps de métier du Spectacle — principalement dans les cercles qui étaient au contact immédiat du public, et de ce fait connaissaient ses goûts en matière de distraction.

Le théâtre n'entreprit de lutter contre le cinéma que fort tard, lorsqu'il lui fut devenu impossible, même avec la meilleure volonté du monde, de ne pas voir la concurrence. Reconnaître le cinéma comme un adversaire sérieux constituait déjà pour le théâtre une atteinte grave à son prestige.

Ce prestige est un élément important de la publicité du théâtre. Car il lui permet de donner à son public l'illusion d'un surplus de valeur à la plus insignifiante production du domaine de la pure fantaisie. Noublions pas que dans l'esprit de la masse, le théâtre est et reste le Temple de la culture la plus profondément traditionnelle, le domaine consacré d'un Racine, d'un Molière, d'un Shakespeare, d'un Goethe. Ne traitons pas trop légèrement ce prestige qui, à la grande douleur du théâtre, s'effrite lentement. C'est ce même prestige qui réduit au silence la conscience critique de la foule spectatrice au théâtre, l'enveloppe comme d'une fumée d'encens, et lui rend possible un agrément sans arrière-pensée, même devant un spectacle tout à fait banal.

Je sais par expérience que tels directeurs de théâtre « sacrifient » consciemment sur l'autel de leur Maison, avec la parfaite certitude d'aller à un échec financier, par-ci par là, un « Classique », dans le seul but de recrémiser la façade de culture de leur entreprise et de pouvoir à nouveau dire à la clientèle : « Voilà ! nous sommes un Institut artistique ».

Quoi d'étonnant, dès lors, si le théâtre, dans sa lutte contre le cinéma, s'est fortifié sur cette position « artistique » ?

Il s'appuya sur sa tradition — ancienne bien avant la naissance du film — il s'appuya sur la meilleure qualité de ses artistes et ce fut le théâtre, non le cinéma, qui le premier chercha les Vedettes — les Stars. Il essaya de retenir son public par l'attrance des grands noms, par la « réalité en chair et en os » des artistes célèbres ; et il traitait le film de « méchante imagerie mécanique », de « copie morte d'êtres vivants ».

De fait, la réclame qui portait sur le long monopole du théâtre en matière d'art lui fut profitable dans certains milieux : dans ceux-là mêmes chez qui le sens critique, les instincts refoulés de censure sont encore relativement plus aigus que chez les autres. Dans ces cercles, où l'assouvissement de la vie émotive refoulée par les convenances, traquée par une morale exigeante, cherchait une issue dans la maladie à la mode : la neurasthénie.

Au théâtre, le bourgeois le plus prude peut satisfaire son goût de l'obscène, son inconscient plaisir devant le primitif, et son désir de sadisme — traqué de mortifications dans sa vie consciente ; parce que cette satisfaction lui est offerte ici sous une forme qui ne touche pas à ses concepts moraux, qui se déguise plus habilement que dans le film ; et parce que pour lui le théâtre est encore, entre toutes choses, le Saint des Saints de la culture.

Mais le cinéma n'a pas hésité à se défendre contre cette offensive du Théâtre. Grâce à ses énormes moyens financiers, il lui fut aisé de porter la popularité de ses artistes à un point bien plus considérable et sur une aire bien plus vaste que celle des gloires de la scène. Déjà, dans les premières années du cinéma, on avait amené à prix d'or Sarah Bernhardt à « tourner » ; son unique film, « Elizabeth », avait été un échec complet ; de même que la série entière des « Famous Players » de Adolk Zukor. Mais à travers ces échecs financiers, un but était atteint : le public bourgeois fut à son tour intéressé au Cinéma lorsqu'une gigantesque publicité lui eut martelé l'esprit de cet argument : « Voyez, même vos plus célèbres favoris de la scène sont de notre bord ! »

Dans sa lutte contre le cinéma, le théâtre essaya les méthodes les plus diverses.

Nous avons vu que l'illusion de la réalité est un fondement très important du cinéma ; et que cette illusion sert avant tout la satisfaction de l'imagination. Le théâtre reprit à son compte le principe de l'illusion complète mais dut bientôt renoncer à mettre en œuvre les possibilités techniques inouïes qu'emploie le cinéma.

Il tenta de porter l'illusion à un degré qui dépassa les limites de ses moyens financiers, tout à fait disproportionnés au résultat. Pour en donner un seul exemple caractéristique : l'expérience de Piskator. Résultat (sans compter la débâcle artistique) : un déficit qui par son ordre de grandeur établit un record dans le monde théâtral. Cette expérience est intéressante comme l'une des rares tentatives qui ont été faites pour mettre le film au service de la Scène, pour l'annexer, le capter <sup>1</sup>.

Une autre concession du Théâtre au Film, ou, pour être plus exact, un autre empiètement des principes du cinéma sur la technique théâtrale : l'influence toujours croissante du régisseur.

Au cinéma, qu'est exactement le régisseur ? rien moins que la personnification du Public.

C'est un homme qui doit parvenir à abaisser son niveau critique jusqu'à celui de la foule des spectateurs — qui, dès avant la présentation au public, doit, se plaçant au point de vue de ce dernier, attirer l'attention des acteurs sur l'efficacité, la justesse ou les erreurs de leur jeu. Nous savons quelle place importante il a acquise dans le film.

Le régisseur, au théâtre, n'avait joué jusqu'ici qu'un rôle tout à fait subalterne. Anciennement, il jouait simplement le rôle d'arbitre entre les acteurs ; il ne pensait pas à prendre, par une influence sur la représentation, la direction au nom

1. Dans des proportions infiniment plus modestes, mais avec un certain succès, l'Opéra de Paris, en 1927, utilisa les projections comme élément de la mise en scène dans la « Tour de Feu » ; mais cette application extrêmement restreinte eut un caractère exceptionnel qui lui enlève toute valeur. (N. du traduct.).

du public. Car, au temps que le théâtre était libre de concurrence, l'artiste était aussi auteur, il imposait son jeu au public — qui avait à le comprendre et se l'assimiler ; un peu comme le consommateur, au Moyen-Age, était obligé de prendre la marchandise telle que le Maître de Métier, protégé de la concurrence par la corporation, consentait à la livrer.

Mais dès l'instant où le théâtre, par analogie avec le cinéma, devint une entreprise commerciale pure, il fallut porter la critique sur un terrain nettement commercial, rogner sur l'indépendance de la scène, ajuster la vie du théâtre sur le goût des spectateurs.

Le régisseur fut placé dans la salle comme un thermomètre chargé de pronostiquer les réactions du public.

Surtout au début, le cinéma était trop grossièrement, trop cyniquement moulé sur les instincts des grandes masses, pour ne pas se heurter précisément à la résistance des « cercles cultivés » du public.

La culture exigeait une dissimulation plus parfaite des instincts. Le théâtre les cachait mieux que le film. D'abord grâce à son vernis — dont nous avons déjà parlé — et aussi par sa technique ; comme le « cousu main » prime la « confection en série », pour reprendre le contraste d'images par lequel nous avons défini la mentalité du cinéma.

Le théâtre eut toujours son public bien distinct.

Il était local, ou tout au plus national. Et de ce fait pouvait régler sur l'individualité de son public spécial l'observation des préjugés locaux, les frontières des convenances, des traditions morales. Spectacle sur mesure contre spectacle en série.

Ce caractère nous apparaît clairement dans les efforts des théâtres allemands de province qui, outre qu'ils peuvent, dans beaucoup de villes, se targuer d'une tradition très ancienne — tradition chaque fois distincte de sa voisine —, font intervenir dans la bataille contre le cinéma envahissant leur « nationalisme de clocher » ; son accord avec le particularisme du public lui sert de propagande. C'est ainsi qu'il fait de la réclame pour l'acteur « natif de notre cité » —

qu'il déniche et met sur le pavois l'auteur « né dans nos murs » — qu'il remet en honneur le répertoire en dialecte local, « la langue de nos pères ».

Il est exact que, commercialement parlant, le théâtre marque ici un point sur le cinéma qui, tourné vers la production massive, ne peut s'adapter à un tel particularisme.

Les espoirs du théâtre furent trompés sur d'autres points encore. Il avait regardé d'abord le cinéma comme un spectacle uniquement « populaire », qui tirait sa clientèle des milieux les plus humbles. Au début, cela était exact, car la bourgeoisie cultivée se tenait à l'écart et restait fidèle au théâtre. Sur ce public, le théâtre reporta tous ses espoirs ; il conforma son programme à ses goûts, — et perdit de la sorte la clientèle de la petite bourgeoisie.

A ce qui lui restait de fidèles, — les « cercles cultivés » — il fit les plus larges concessions, issues directement de sa réaction contre le film.

Il en résulta les nombreuses pièces dites « psychologiques » : les mêmes sujets qu'avait exploités d'abord le cinéma furent portés à la scène avec des personnages plus complexes, avec une trame psychologique mieux agencée, avec un texte maintenu à un certain niveau linguistique par des emprunts aux vieux chefs-d'œuvre. Bref, en rapport avec le niveau plus élevé d'un public instruit, prend naissance, par un maquillage plus savant du fond primitif des thèmes, un théâtre qui donna satisfaction à de plus hautes exigences.

Mais le théâtre ne fut pas logique avec lui-même dans la spécialisation de sa clientèle. Tandis qu'il rétrécissait de la manière qui vient d'être dite sa zone d'action, il se mit en quête d'autre part, dans une large mesure, de succès de masse comme auparavant. De nouveau en concurrence avec le film, il accroît ses effectifs de personnel et sa mise en scène, organise des « tableaux monstres » et investit pour cela plus de capital dans son entreprise. Et de la sorte il se trouve obligé d'amortir le capital engagé, ou d'en payer les intérêts, en augmentant le nombre des spectateurs ; résultat : il doit de nouveau ramener le niveau de sa production à la grande masse.

Ainsi le théâtre ne peut rien contre l'équipement gigantesque — en matériel et en personnel — du cinéma. Mais il spéculé sur le caractère de « réalisme vivant » de ses spectacles — dont il a déjà été question — c'est-à-dire qu'il essaye de retenir le client par un réalisme encore plus grand que celui que le film est en mesure de lui donner. « Cent danseuses demi-nues sur un écran sont et restent des ombres — cent girls demi-nues sur la scène peuvent éventuellement par leur « présence en chair et en os » dégager une force d'attraction plus grande. » Ainsi raisonne intrépidement le théâtre ; mais là encore il se trompe lourdement. Il n'a au fond rien compris aux exigences « réalistes » du spectateur dans la masse.

Nous avons déjà constaté que la « réalité » demandée au film doit être suffisamment grossière pour permettre à l'imagination émotive de trouver un support, pour se voir elle-même. Nous entendons par là que dans la majorité des cas les désirs des spectateurs ne sont pas encore en eux à l'état d'images conscientes.

Car la mise en images claires des aspirations est en soi déjà un talent rare — un don particulier que l'on ne peut attribuer à la grande masse. Or le film s'occupe de ce chapitre de la satisfaction des besoins de l'imagination, il met en images les désirs obscurs et informes de la masse ; il les réalise à sa manière sur l'écran.

Il doit donc veiller à ce que le spectateur se rapporte à soi-même cette satisfaction, que la chaîne d'événements qui passe devant ses yeux le libère de ses désirs ; résultat qui est atteint par ce que l'on appelle le processus d'identification, processus qui d'ailleurs compte parmi les plus primitifs de notre mécanisme psychique et qui fonctionne de bonne heure chez l'enfant. C'est d'abord par l'identification avec le héros de la pièce que le spectateur reçoit la satisfaction de ses aspirations. Ce que le héros vit, réalise, éprouve, celui qui s'identifie à lui le vit, l'éprouve et le réalise de même. Mais d'autre part, l'identification d'une série d'individus avec un même objet d'identification est l'un des facteurs qui réalise l'uniformisation des émotions, et ainsi crée une mentalité de foule. De même qu'en algèbre :

si deux grandeurs sont respectivement égales à une troisième, elles sont égales entr'elles — on pourrait dire : si deux individus s'identifient à un troisième, ils s'identifient l'un à l'autre.

Le caractère du spectacle de l'écran relève beaucoup plus du monde de l'imagination, des aspirations et du rêve que la soi-disant réalité physique de la scène. L'indépendance du film à l'égard du temps et du lieu, indépendance d'un ordre incomparable avec celle de la scène, la mobilité, le rapide enchaînement de ses images, en harmonie avec la spontanéité des associations d'idées, l'évidence de son bi-dimensionalisme, ses jeux de lumière et d'ombre, autant de phénomènes qui le rattachent à la vie émotive du rêve bien plus qu'à la réalité, et aussi qu'à la scène.

La position du spectateur vis-à-vis du film est donc entièrement différente de son attitude en face de la réalité. Alors que la réalité exige de lui une prise de position, et la conscience du contraste : monde-individu, le film ne lui demande que de se laisser aller, et de suivre le chemin frayé par le héros.

Comme l'identification s'effectue par le procédé de raisonnement par analogie, lequel appartient au mécanisme le plus primitif de notre psychologie, celui-ci a beaucoup plus de prise sur un objet qui relève du caractère imaginaire que sur un objet qui présente toutes les caractéristiques du réel. Les personnages de l'écran sont tout naturellement des objets d'identification ; alors que ceux de la scène sont bien plutôt des objets d'opposition mentale, parce que leur présence effective leur donne une réalité objective, et que pour les transposer en objets d'un monde imaginaire la volonté active du spectateur doit intervenir, la volonté de faire abstraction de leur réalité physique. Abstraction qui est le fruit d'un processus des plus compliqués de l'intelligence, que l'on ne peut demander qu'à des individus pleinement conscients — non à des individus pris dans une foule et dont la mentalité est ramenée au niveau de la masse.

Revenons à notre exemple des girls à la scène et à l'écran.

A l'écran, elles satisfont des aspirations sexuelles inconscientes ; et quand le héros de l'écran vient en contact intime

avec elles, il satisfait un désir du spectateur dans la même mesure où celui-ci s'est identifié audit héros.

Sur la scène, les girls éveillent les sens des spectateurs tout comme la réalité le ferait. De sorte que l'identification avec le héros ne se produit pas. Celui-ci devient un objet de jalousie et d'envie; et son approche des girls, objets de désir, est ressentie avec déplaisir par le spectateur. Au théâtre, l'homme dans la salle reste spectateur; au cinéma il participe à l'action. Le cinéma l'apaise, le théâtre l'excite.

Ainsi, le film a, de même que le rêve, une action apaisante; il éteint les conflits, paralyse la réalisation active des tendances.

Mais c'est justement en opposition que se trouve la force principale du théâtre.

Le théâtre pourrait prendre conscience de sa grande mission à partir de cette évidence que ses productions ne réalisent aucune identification du spectateur au personnage, aucune participation passive à l'action représentée.

Cette mission, c'est de stimuler les hommes dans une direction que de vrais dramaturges devraient indiquer à leur temps. D'un point de vue psychologique, nous pourrions dire que les réactions douloureuses (et ainsi regardée, toute pensée n'est-elle pas douleur?) sont beaucoup plus persistantes dans leur effet que les satisfactions; que le théâtre aurait de tout autres possibilités que le film pour une influence durable sur le spectateur, car il est évident que les émotions pénibles perçues par le moteur — l'esprit — entraînent une analyse de leur objet, une réflexion.

Le film aurait sur le spectateur une action analogue à celle du rêve, le théâtre à celle de la réalité. Le film crée une mentalité collective dans l'assemblée de ses spectateurs, il transforme, comme nous l'avons décrit, l'individu en membre de foule. Le théâtre, même lorsqu'il fait appel aux instincts les plus bas, empêche jusqu'à un certain point la formation d'une telle mentalité de foule. Il isole l'individu en le contraignant à se distinguer de l'œuvre représentée comme si elle se déroulait dans la réalité — et il lui demande un travail mental. Il entrave carrément la représentation collective au sens psychologique, car il exige une conscience

individuelle active, alors que le film ne demande qu'une adhésion passive.

Nous n'avons plus qu'à parler de la dernière réaction possible du théâtre sur le film. Cette réaction, le cinéma la nie dans son principe, et essaye consciemment de se tenir à l'écart du théâtre. Il n'est pas nécessaire de préciser que l'on ne discute pas au cinéma son droit à l'existence comme tel ; ou que l'on ne méconnaît nullement que le film est susceptible d'obtenir dans sa propre discipline des résultats considérables et de grande valeur. Il faut simplement tracer logiquement la ligne de démarcation entre les deux branches, fondamentalement distinctes, du spectacle ; reconnaître leurs domaines d'action distincts dans la psychologie de l'homme et, avant tout, conserver au théâtre son autonomie.

La condition nécessaire de cette autonomie est l'indépendance financière, qui ne lui fut possible que jadis, et puis de renoncer aux succès populaires et ainsi de s'émanciper du principe fondamental du cinéma : l'adaptation de la production aux exigences de la masse ; je veux dire que cette condition est indispensable à un théâtre véritablement éducateur, stimulant.

La voie que le théâtre devra donc suivre est déterminée par les idées que notre époque se doit de réaliser, et par les moyens que les esprits indépendants de notre temps peuvent nous montrer. Ainsi le théâtre pourrait reprendre son rôle de serviteur de l'esprit, qui exprime sa dramatique affliction dans les manifestes des véritables poètes de notre temps.

Mais ici commence un autre chapitre ; le chapitre de l'opposition de l'esprit individuel avec l'esprit des masses ; de l'esprit qui doit lutter pour préserver la personnalité de son visage.

Aussi longtemps, toutefois, que le théâtre sera soumis aux principes commerciaux capitalistes, il sera condamné à se conformer, dans sa production, aux goûts de la masse, et à lutter avec le cinéma — avec le trust industriel pour la fabrication des spectacles — non pour le progrès de l'esprit, mais pour les bénéfices.

M. ROSENKRANZ  
(traduit par Raoul AUDOUIN).