

Jean EPSTEIN (1897-1953)

**L'INTELLIGENCE
D'UNE
MACHINE**

1946

Un document produit en version numérique

dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Site web: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Un document produit en version numérique
pour Les Classiques des sciences sociales

à partir de :

Jean Epstein (1897-1953)

***L'Intelligence d'une machine* (1946)**

Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein,
L'Intelligence d'une machine, Paris, éd. Jacques Melot, 1946, 195 pages.

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter, 8.5'' x 11'')

Édition complétée le 16 novembre 2002 à Chicoutimi, Québec.

Table des matières

[Signes](#)

[Le quiproquo du continu et du discontinu](#)

[Le temps intemporel](#)

[Ni esprit, ni matière](#)

[La hasard du déterminisme et le déterminisme du hasard](#)

[L'envers vaut l'endroit](#)

[Psychanalyse photo-électrique](#)

[Philosophie mécanique](#)

[La quantité, mère de la qualité](#)

[Relativité de la logique](#)

[La loi des lois](#)

[Irréalisme](#)

L'Intelligence d'une machine

par Jean Epstein (1946)

[Retour à la table des matières](#)

L'INTELLIGENCE D'UNE MACHINE

(1946)

SIGNES

[Retour à la table des matières](#)

Roues ensorcelées

Parfois un enfant remarque à l'écran les images d'une voiture qui avance d'un mouvement régulier, mais dont les roues tournent par saccades, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, ou même, à certains moments, glissent sans rotation. Etonné, voire inquiet de ce désordre, le jeune observateur interroge un adulte qui, s'il sait et s'il daigne, explique cette évidente contradiction, tente d'excuser cet exemple immoral d'anarchie. Le plus souvent, d'ailleurs, le questionneur se contente d'une réponse qu'il ne comprend pas bien, mais il arrive aussi qu'un philosophe de douze ans garde désormais quelque méfiance à l'égard d'un spectacle qui donne du monde une peinture capricieuse et peut-être mensongère.

Portraits qui font peur

Déception, découragement, telle est l'impression ordinaire des débutantes, mêmes jolies et douées de talent, lorsque, pour la première fois, elles voient et entendent leur propre fantôme à une projection. Elles découvrent, à leur image, des défauts qu'elles ne croient pas avoir réellement ; elles se jugent trahies, lésées par l'objectif et le microphone ; elles ne reconnaissent, ni n'acceptent, tels traits de leur visage, tels accents de leur voix ; elles se sentent, chacune devant son double, comme en présence d'une sœur, jamais encore

rencontrée, d'une étrangère. Le cinématographe ment, disent-elles. Rarement ce mensonge paraît favorable, embellissant.

Que ce soit en pis ou en mieux, toujours le cinématographe, dans son enregistrement et sa reproduction d'un sujet, transforme celui-ci, le recrée en une personnalité seconde, dont l'aspect peut troubler la conscience au point de l'amener à se demander : Qui suis-je ? Où est ma véritable identité ? Et c'est une singulière atténuation à l'évidence d'exister, au « Je pense donc je suis », que d'y devoir ajouter : Mais je ne me pense pas ce que je suis.

Personnalisme de la matière

Le gros plan porte une autre atteinte à l'ordre familial des apparences. L'image d'un œil, d'une main, d'une bouche, qui occupe tout l'écran – non seulement parce qu'elle se trouve grossie trois cents fois, mais aussi parce qu'on la voit isolée de la communauté organique – prend un caractère d'autonomie animale. Cet œil, ces doigts, ces lèvres, ce sont déjà des êtres qui possèdent, chacun, ses frontières à lui, ses mouvements, sa vie, sa fin propres. Ils existent par eux-mêmes. Ce ne semble plus une fable, qu'il y ait une âme particulière de l'œil, de la main, de la langue, comme le croyaient les vitalistes.

Dans le puits de la prune, un esprit forme ses oracles. Cet immense regard, on voudrait le toucher, s'il n'était chargé de tant de force peut-être dangereuse. Ce ne semble plus une fable, non plus, que la lumière soit pondérable. Dans l'œuf d'un cristallin, transparait un monde confus et contradictoire, où l'on redevine le monisme universel de la Table d'Emeraude, l'unité de ce qui meut et de ce qui est mû, l'ubiquité de la même vie, le poids de la pensée et la spiritualité de la chair.

Unité de la vie

Ce bouleversement dans la hiérarchie des choses s'aggrave par la reproduction cinématographique des mouvements à l'accélééré ou au ralenti. Les chevaux planent au-dessus de l'obstacle ; les plantes gesticulent ; les cristaux s'accouplent, se reproduisent, cicatrisent leurs plaies ; la lave rampe ; l'eau devient huile, gomme, poix arborescente ; l'homme acquiert la densité d'un nuage, la consistance d'une vapeur ; il est un pur animal gazeux, d'une grâce féline, d'une adresse simiesque. Tous les systèmes compartimentés de la nature se trouvent désarticulés. Il ne reste plus qu'un règne : la vie.

Dans les gestes, même les plus humains, l'intelligence s'efface devant l'instinct qui, seul, peut commander à des jeux de muscles si subtils, si nuancés, si aveuglément justes et heureux. L'univers tout entier est une immense bête dont les pierres, les fleurs, les oiseaux sont des organes exactement cohérents dans leur participation à une unique âme commune. Tant de classifications rigoureuses et superficielles, que l'on suppose à la nature, ne constituent qu'artifices et illusions. Sous ces mirages, le peuple des formes se révèle essentiellement homogène et étrangement anarchique.

Tête-à-queue de l'univers

Une innombrable expérience a préparé le dogme de l'irréversibilité de la vie. Toutes les évolutions, dans l'atome et dans la galaxie, dans l'inorganique, dans l'animal et dans l'humain, reçoivent, de la dégradation de l'énergie, leur sens irrévocablement unique. L'accroissement constant de l'entropie est ce cliquet qui empêche les rouages de la machine terrestre et céleste de jamais se mouvoir à rebours. Aucun temps ne peut remonter à sa source ; aucun effet ne peut précéder sa cause. Et un monde qui prétendrait s'affranchir de cet ordre vectoriel ou le modifier, paraît physiquement impossible, logiquement inimaginable.

Mais, voici que, dans un vieux film d'avant-garde, dans quelque burlesque, on voit une scène qui a été enregistrée à l'envers. Et le cinématographe, tout à coup, décrit avec une claire exactitude un monde qui va de sa fin à son commencement, un antiunivers que, jusqu'alors, l'homme ne parvenait guère à se représenter. Des feuilles mortes s'envolent du sol, pour aller se repercher sur les branches des arbres ; des gouttes de pluie jaillissent de la terre vers les nuages ; une locomotive ravale sa fumée et ses cendres, aspire sa vapeur ; la machine consomme du froid pour fournir du travail et de la chaleur. La fleur naît de sa flétrissure et se fane en un bourgeon qui rentre dans la tige. Celle-ci, en vieillissant, se retire dans la graine. La vie n'apparaît que par résurrection, traverse et quitte les décrépitudes de l'âge pour l'épanouissement de la maturité, involue au cours de la jeunesse puis de l'enfance, et se dissout enfin dans les limbes prénatales. Ici, la répulsion universelle, la dégradation de l'entropie, l'accroissement continu de l'énergie, forment les vérités inverses de la loi de Newton, des principes de Carnot et de Clausius. L'effet est devenu cause ; la cause, effet.

La structure de l'univers serait-elle ambivalente ? permettrait-elle une marche avant et une marche arrière ? admettrait-elle une double logique, deux déterminismes, deux finalités contraires ?

**Le cinéma, instrument non seulement d'un art,
mais aussi d'une philosophie**

Depuis quelques siècles déjà, les microscopes et les lunettes astronomiques servent à multiplier le pouvoir de pénétration de la vue, ce sens majeur, et la réflexion sur les nouvelles apparences du monde, ainsi conquises, a prodigieusement transformé et développé tous les systèmes de philosophie et de science. Sans doute, à son tour, le cinématographe, bien qu'il n'ait guère que cinquante ans d'existence, commence à compter à son actif des révélations reconnues importantes, notamment dans le domaine de l'analyse des mouvements. Mais, l'appareil qui a donné naissance au « septième art », représente aux yeux du public surtout une machine à rénover et à vulgariser le théâtre, à fabriquer un genre de spectacle, accessible aux bourses et aux intelligences de la plus nombreuse moyenne internationale. Rôle, certes, bénéfique et prestigieux, qui n'a que le tort d'étouffer, sous sa gloire, d'autres possibilités de ce même instrument, lesquelles en viennent à passer presque inaperçues.

Ainsi, on n'a prêté jusqu'ici que peu ou pas d'attention à plusieurs singularités de la représentation que le film peut donner des choses ; on n'y a guère deviné que l'image cinématographique nous prévient d'un monstre, qu'elle porte un venin subtil, qui pourrait corrompre tout l'ordre raisonnable à grande-peine imaginé dans le destin de l'univers.

Toujours, découvrir, c'est apprendre que les objets ne sont pas ce qu'on les croyait ; connaître davantage, c'est d'abord abandonner le plus clair et le plus certain de la connaissance établie. Cela n'est pas sûr, mais cela n'est pas incroyable que ce qui nous paraît étrange perversité, surprenant non-conformisme, désobéissance et faute, dans les images animées sur l'écran, puisse servir à pénétrer encore d'un pas dans ce « terrible dessous des choses », dont s'effrayait même le pragmatisme d'un Pasteur.

LE QUIPROQUO DU CONTINU ET DU DISCONTINU

[Retour à la table des matières](#)

Une façon de miracle

Comme on sait, un film se compose d'un grand nombre d'images, juxtaposées sur la pellicule, mais distinctes et un peu dissemblables par la position plus ou moins modifiée du sujet cinématographié. A une certaine cadence, la projection de cette série de figures, séparées par de courts intervalles d'espace et de temps, produit l'apparence d'un mouvement ininterrompu. Et c'est le prodige le plus frappant de la machine des frères Lumière, qu'elle transforme une discontinuité en une continuité ; qu'elle permette la synthèse d'éléments discontinus et immobiles, en un ensemble continu et mobile ; qu'elle réalise la transition entre les deux aspects primordiaux de la nature, qui, depuis qu'il y a une métaphysique des sciences, s'opposaient l'un à l'autre et s'excluaient réciproquement.

Première apparence : le continu sensible

A l'échelle où, directement ou indirectement, on le perçoit par les sens, le monde apparaît d'abord comme un assemblage rigoureusement cohérent de parties matérielles, entre lesquelles l'existence d'une vacuole de néant, d'une véritable discontinuité, semble tellement impossible que, là où on ne sait pas ce qu'il y a, on a imaginé une substance de remplissage, baptisée éther. Sans doute, Pascal a montré que la prétendue horreur que la nature aurait pour le vide, était une chimère, mais il n'a pas effacé l'horreur que l'intelligence humaine éprouve pour un vide dont elle ne peut acquérir sensoriellement aucune expérience.

Deuxième apparence : le discontinu des sciences physiques

Depuis Démocrite, contre cette conception primitive du continu universel, se développe victorieusement la théorie atomistique, qui suppose la matière constituée de corpuscules indivisibles et distants les uns des autres. Si l'atome, malgré sa supposée insécabilité, a dû être subdivisé en plusieurs sortes d'électrons, il reste que l'on admet aujourd'hui, en général, l'hypothèse d'une structure matérielle lacunaire, discontinue, gazeuse pourrait-on dire, dans l'infiniment petit comme dans l'infiniment grand, où les éléments pleins n'occupent qu'un très faible volume par rapport aux vides immenses, à travers lesquels ils circulent. Ainsi, une galaxie se compare à une vapeur d'étoiles, comme l'atome rappelle un système solaire en miniature.

Sous le monde consistant, que nous connaissons pratiquement, se dissimulent les surprises d'une réalité très dispersée, où la proportion de ce qui est, en comparaison de ce qui n'est rien de nommable, peut être figurée par une mouche volant dans un espace de quelque huit kilomètres cubes.

Troisième apparence : le continu mathématique

Si les corpuscules matériels peuvent être conçus distincts, ils ne peuvent pas être reconnus indépendants, car ils exercent tous entre eux des influences réciproques, qui expliquent le comportement de chacun d'eux. Le réseau de ces innombrables interactions, ou champ de forces, représente une trame impondérable, qui remplit tout l'espace-temps des relativistes. Dans cette nouvelle continuité à quatre dimensions, l'énergie partout latente se condense, çà et là, en granules doués de masse, qui sont les constituants élémentaires de la matière.

Sous le discontinu matériel – moléculaire, atomique, intra-atomique – on imagine donc un continu, plus profond et mieux caché encore, qu'on devrait appeler pré-matériel, parce qu'il prépare et dirige les localisations quantiques et probabilistes de la masse, de la lumière, de l'électricité.

**La transmutation du discontinu en continu,
niée par Zénon, mais accomplie par le cinématographe**

Les points les plus obscurs de cette poésie se trouvent dans les passages et les superpositions du continu superficiel au discontinu moyen, et de celui-ci au continu pré-matériel, lequel n'a encore d'existence que mathématique. Qu'une réalité puisse cumuler continuité et discontinuité, qu'une suite sans fissure soit une somme d'interruptions, que l'addition d'immobilités produise le mouvement, c'est ce dont la raison s'étonne depuis les Eléates.

Or, le cinématographe apparaît comme une mécanique mystérieusement destinée à l'expertise de la fausse justesse du fameux raisonnement de Zénon sur la flèche, à l'analyse de cette subtile métamorphose du repos en mobilité, du lacunaire en plein, du continu en discontinu, transformation qui stupéfie autant que la génération du vivant à partir de l'inanimé.

**La continuité,
faux-semblant d'une discontinuité**

Est-ce l'appareil d'enregistrement ou celui de projection, qui opère le prodige ? En fait, toutes les figures de chacune des images d'un film, successivement projetées sur l'écran, restent aussi parfaitement immobiles et séparées qu'elles l'étaient depuis leur apparition dans la couche sensible. L'animation et la confluence de ces formes se produisent, non pas sur la pellicule, ni dans l'objectif, mais seulement en l'homme lui-même. La discontinuité ne devient continuité qu'après avoir pénétré dans le spectateur. Il s'agit d'un phénomène purement intérieur. A l'extérieur du sujet qui regarde, il n'y a pas de mouvement, pas de flux, pas de vie dans les mosaïques de lumière et d'ombre, que l'écran présente toujours fixes. Au-dedans, il y a une impression qui, comme toutes les autres données des sens, est une interprétation de l'objet, c'est-à-dire une illusion, un fantôme.

**Une mauvaise vue,
source de la métaphysique du continu**

Ce spectre d'une continuité inexistante, on sait qu'il est dû à un défaut de la vue. L'œil ne possède qu'un pouvoir de séparation étroitement limité dans l'espace et le temps. Un alignement de points très proches les uns des autres est perçu comme une ligne, suscite le fantôme d'une continuité spatiale. Et une succession suffisamment rapide d'images distinctes, mais peu différentes,

crée, par suite de la lenteur et de la persistance des sensations rétinienne, un autre continu, plus complexe, spatio-temporel, lui aussi imaginaire.

Tout film nous fournit ainsi le clair exemple d'une continuité mobile, qui n'est formée, dans ce qu'on peut appeler sa réalité un peu plus profonde, que d'immobilités discontinues. Zénon avait donc raison de soutenir que l'analyse d'un mouvement donne une collection d'arrêts ; il n'eut tort que de nier la possibilité de cette absurde synthèse qui recompose effectivement le mouvement en additionnant des repos et que le cinématographe réalise grâce à la faiblesse de notre vision. « L'absurde n'est pas impossible », remarquait Faraday. La conséquence naturelle des phénomènes n'est pas nécessairement logique, comme on s'en aperçoit aussi lorsque la lumière, ajoutée à de la lumière, produit de l'obscurité dans les interférences.

Le discontinu, réalité d'un continu irréal ?

Le continu sensible, dont l'expérience quotidienne nous assure l'existence partout autour de nous, mais dont la recherche scientifique dément la réalité, se résout, tout entier, à n'être qu'un leurre, né, comme la fallacieuse continuité du film, de l'insuffisance du pouvoir de séparation, non seulement de notre vue, mais de tous nos sens. Ainsi, le charme de la musique, le flux parfaitement lié d'harmonie, que nous goûtons dans l'audition d'une symphonie, naissent de l'impuissance de notre ouïe à situer distinctement, dans l'espace et le temps, chaque vibration de chaque train d'ondes sonores. Ainsi encore, la relative grossièreté des sens multiples, que l'on groupe sous le nom de tact, ne nous permet pas de connaître l'extrême division ni le formidable remuement des minuscules constituants des objets que nous manions. Et, de cette carence de nos perceptions, sont nées toutes les fausses notions d'une matière sans lacune, d'un monde compact, d'un univers plein.

Dans tous les domaines, le continu visible, palpable, audible, respirable, n'est qu'une première apparence très superficielle, qui possède sans doute son utilité, c'est-à-dire sa vérité pratique, mais qui masque une organisation sous-jacente d'aspect discontinu, dont la connaissance s'est révélée supérieurement utile et dont le degré de réalité peut et doit, par conséquent, être tenu pour plus profond aussi.

**La discontinuité,
faux-semblant d'une continuité**

D'où provient cette discontinuité, estimée plus réelle ? Par exemple, dans le procédé cinématographique, où et comment sont captées les images discontinues qui servent au spectateur à élaborer la continuité subjective du film ? Ces images sont prises au spectacle perpétuellement mouvant du monde ; spectacle qui se trouve fragmenté, découpé en brèves tranches, par un obturateur qui ne démasque l'objectif, à chaque rotation, que pour un tiers ou un quart du temps nécessaire à celle-ci. Cette fraction est assez courte pour que les instantanés obtenus présentent autant de netteté que des photographies de sujets au repos. La discontinuité et l'immobilité des clichés cinématographiques, considérés en eux-mêmes, sont donc une création de l'appareil de prise de vues, une interprétation fort inexacte de l'aspect continu et mobile de la nature ; aspect qui tient lieu ici de réalité foncière.

**Si l'homme, par ses sens, se trouve organisé pour
percevoir le discontinu comme continu, la machine, elle,
« imagine » plus facilement le continu comme discontinu**

Un mécanisme se révèle, en cette occurrence, doué d'une subjectivité propre, puisqu'il représente les choses, non pas comme celles-ci sont aperçues par les regards humains, mais seulement comme il les voit, lui, selon sa structure particulière, qui lui constitue une personnalité. Et la discontinuité des images fixes (fixes tout au moins pendant le temps de leur projection, dans les intervalles de leur glissement saccadé), discontinuité qui sert de fondement réel au continu humainement imaginaire de l'ensemble du film projeté, s'avère n'être, à son tour, qu'un fantôme, celui-ci conçu, pensé par une machine.

D'abord, le cinématographe nous a montré, dans le continu, une transfiguration subjective d'une discontinuité plus vraie ; puis, ce même cinématographe nous montre, dans le discontinu, une interprétation arbitraire d'une continuité primordiale. On devine alors que ce continu et ce discontinu cinématographiques sont réellement aussi inexistants l'un que l'autre, ou, ce qui revient essentiellement au même, que le continu et le discontinu font alternativement office d'objet et de concept, leur réalité n'étant qu'une fonction, dans laquelle ils peuvent se substituer l'un à l'autre.

Le continu, réalité d'un discontinu artificiel ?

Tout le discontinu de la doctrine scientifique actuellement en crédit n'est pas moins artificiel et trompeur que la discontinuité et l'immobilité des instantanés cinématographiques. Bernard Shaw refusait de croire aux électrons comme aux anges, parce qu'il n'en avait vu ni des uns ni des autres. S'il suffisait de voir, l'existence des électrons ne saurait être mise en doute, car, effectivement, on les voit aujourd'hui, on les compte, on les mesure. Cependant, il n'est nullement sûr qu'ils existent à l'état naturel, dans le cours de l'évolution des phénomènes. Ce qu'on peut seulement affirmer, c'est qu'ils apparaissent comme résultat, peut-être monstrueux, de certaines conditions expérimentales, qui violentent et défigurent la nature.

Si, dans le film sur lequel a été enregistré le jeu d'un acteur dramatique, on isole une image, celle-ci peut montrer le visage crispé du héros, la bouche tordue, un œil clos, l'autre révolté, dans une expression grotesque. Or, à l'enregistrement comme à la projection, la scène a paru et paraît jouée à la mesure, émouvante, sans aucune trace d'effet comique. Mais l'appareil de prise de vues, en fragmentant la continuité des gestes d'un personnage, y a découpé une image discontinue, qui, à cause même de sa discontinuité, est fautive et qui ne retrouvera sa vérité qu'à condition d'être réintégrée, à la projection, dans sa continuité originelle.

De façon analogue, l'instrumentation puissante des physiciens intervient dans le continu matériel, apparent ou très profond, pour le tailler en milliards de pièces, et les produits de cette chirurgie brutale, de ces bombardements et de ces dépeçages, de ces transmutations et de ces éclatements, sont des aspects discontinus : atomes, protons, électrons, neutrons, photons, quanta d'énergie, etc., qui, peut-être et même probablement, n'existaient pas avant les expériences destructrices de la continuité. Un spinthariscopie, un cyclotron, un microscope électronique arrachent à la texture de l'univers quelques instantanés, les transplantent dans l'espace, les figent dans le temps, mais ces grimaces de la nature torturée n'ont pas plus de signification réelle que la conjoncture d'une expression comique, attribuée au masque du tragédien.

On casse un carreau de verre, on en dénombre les débris et on déclare : cette vitre se composait de quatre morceaux triangulaires, de deux morceaux quadrangulaires, de six morceaux pentagonaux, etc. Tel est le modèle du faux raisonnement de toute atomistique, fort semblable d'ailleurs au raisonnement de Zénon. Mais il est évident que la vitre, avant d'avoir reçu le coup qui la fit voler en éclats, ne comportait ni triangles, ni quadrilatères, ni pentagones, ni aucun autre morceau que l'unique qu'elle constituait.

La réalité, une somme d'irréalités

Certaines analyses de la lumière y font apparaître une structure granulaire, discontinue. Mais il est impossible de prouver que cette discontinuité existait antérieurement aux expériences investigatrices, qui ont pu la créer, de même que l'appareil de prise de vues a inventé une succession de repos dans la continuité d'un mouvement. D'autres phénomènes lumineux ne s'expliquent que si la lumière est, non plus une discontinuité de projectiles, mais un flux ininterrompu d'ondes. La mécanique ondulatoire n'a pas réussi tout à fait à effacer cette incompréhensible contradiction, en supposant au rayon lumineux une double nature, immatériellement continue et matériellement discontinue, formée d'un corpuscule et d'une onde pilote dont tout ce qu'on peut connaître, est sa formule mathématique, qui détermine-les probabilités selon lesquelles le grain de lumière se matérialise plutôt ici que là.

Devant un problème insoluble, devant une contradiction inconciliable, il y a souvent lieu de soupçonner qu'en fait, il n'y a ni problème, ni contradiction. Le cinématographe nous indique que le continu et le discontinu, le repos et le mouvement, loin d'être deux modes de réalité incompatibles, sont deux modes d'irréalité facilement interchangeables, deux de ces « fantômes de l'esprit », dont François Bacon aurait voulu purger la connaissance, au risque de n'y rien du tout laisser. Partout, le continu sensible et le continu mathématique, fantômes de l'intelligence humaine, peuvent se substituer ou être substitués au discontinu intercepté par les machines, fantôme de l'intelligence mécanique. Il n'y a pas plus d'exclusive entre eux, qu'il n'y en a entre les couleurs d'un disque à l'arrêt et le blanc du même disque en rotation. Continu et discontinu, repos et mouvement, couleur et blanc jouent alternativement le rôle de réalité, laquelle n'est, ici comme ailleurs, jamais, nulle part, autre chose qu'une fonction, ainsi que nous aurons l'occasion de le constater souvent.

LE TEMPS INTEMPOREL

[Retour à la table des matières](#)

Apprentissage de la perspective

Tout spectacle qui est l'imitation d'une suite d'événements, créée, par le fait même de la succession qu'il contient, un temps propre, une déformation du temps historique. Dans les manifestations primitives du théâtre, ce faux temps n'osait s'écarter que le moins possible du temps qui avait été réellement occupé par l'action décrite. De même, les premiers dessinateurs et peintres s'aventuraient timidement dans le faux-relief, savaient mal représenter une fausse profondeur d'espace, restaient attachés à la réalité de la surface plane, sur laquelle ils travaillaient. Ce ne fut que peu à peu, que l'homme, développant son génie d'animal imitateur par excellence, allant d'imitations de la nature en imitations secondes et tierces de ces imitations premières, s'habitua à se servir d'espaces et de temps fictifs, qui s'éloignaient toujours davantage de leurs modèles d'origine.

Ainsi, la longueur des mystères joués au Moyen Age traduit la difficulté qu'éprouvaient encore les esprits de cette époque à changer de perspective temporelle. Alors, un drame, qui n'eût pas duré à la scène presque autant que le déroulement réel des faits, n'aurait pas paru croyable, n'aurait pas suscité l'illusion. Et la règle des trois unités, qui fixait à vingt-quatre heures le maximum de temps solaire, qu'il était permis de comprimer en trois ou quatre heures de temps spectaculaire, marque une autre étape de l'acheminement vers la compréhension des raccourcis chronologiques, c'est-à-dire de la relativité temporelle. Aujourd'hui, cette réduction de la durée à l'échelle de 1/88, que se permettait tout au plus la tragédie classique, semble un bien faible effort, en comparaison des compressions à 1/50.000e, que réalise le cinématographe et qui ne sont pas sans nous donner un peu de vertige.

La machine à penser le temps

C'est un autre des étonnants mérites du cinématographe, de multiplier et d'assouplir immensément les jeux de la perspective temporelle, d'entraîner l'intelligence à une gymnastique qui lui est toujours difficile : passer d'un absolu invétéré à d'instables conditionnels. Ici encore, cette machine qui étire ou condense la durée, qui démontre la nature variable du temps, qui prêche la relativité de toutes les mesures, semble pourvue d'une sorte de psychisme. Sans elle, nous ne verrions rien, de ce que peut être matériellement un temps cinquante mille fois plus rapide ou quatre fois plus lent que celui dans lequel nous vivons. Elle est un outil matériel certes, mais dont le jeu fournit une apparence si élaborée, si préparée pour l'usage de l'esprit, qu'on peut la tenir déjà pour pensée à demi, et pensée selon les règles d'une analyse et d'une synthèse que, sans l'instrument cinématographique, l'homme eût été incapable de mettre en œuvre.

Dimensions d'espace

Bien que le respect, avec lequel on conserve de précieux étalons en platine irridié, dans des tabernacles à température constante, blindés et cadénassés, rappelle un culte que l'on rendrait à quelques objets miraculeux, quelques matérialisations de la certitude révélée, tombée de l'absolu du ciel sur ce monde d'erreurs, personne ne considère le mètre – la dix-millionième partie du quart du méridien terrestre – comme une vérité intangible et essentielle. De nombreux pays utilisent encore d'autres unités de mesure. Tout le monde, depuis longtemps, a vu quatre millimètres devenir trois centimètres et demi, sous une loupe. Les voyageurs savent qu'un kilomètre représente des valeurs chaque fois différentes, selon qu'ils se déplacent à pied, à cheval, en bicyclette, en auto, en train ou en avion, selon le terrain, selon le climat et la saison. Comme les mètres lunaire, martien, vénusien – dix-millionièmes parties du quart des méridiens de ce satellite et de ces planètes – le mètre terrestre ne possède qu'une signification relative. Et si ces corps célestes, comme on le croit, se contractent peu à peu sur eux-mêmes, il faut se demander où se trouve notre vrai mètre : s'il est dans les étalons moins variables du Bureau des Longitudes ou dans la subdivision d'un méridien en voie de perpétuelle régression ?

Dimensions de temps

Plus mystérieuse, la vérité de l'heure paraissait moins sujette à caution. L'heure n'est pas seulement le produit secret d'horloges-étalons, elles aussi enfouies et religieusement vénérées dans des cryptes profondes ; elle n'est pas

que le résultat d'un simple arpentage à la surface du globe ; elle est née, sur les cadrans solaires, de la trace inscrite par le mouvement incompréhensible, divin, qui anime toute la mécanique céleste. Tandis que le méridien admet, tant bien que mal, la division selon le système décimal, l'ellipse de l'orbite se refuse à se soumettre à l'arbitraire de cette convention humaine ; elle impose son propre nombre de jours et de nuits, et cela si tyranniquement que, bien que ce compte soit boiteux, on ne parvient à rien y changer, et il faut sans cesse y réajuster les calendriers. Sans doute, parfois, une heure d'ennui paraît s'écouler plus lentement qu'une heure agréable, mais ces impressions, toujours confuses et souvent contradictoires, ne suffisent pas à ébranler la foi en une inaltérable fixité du rythme universel. Créance confirmée encore par l'irréversibilité de la durée, invariablement positive, image de la constance irréversible des mouvements astronomiques, alors qu'en longueur, largeur et profondeur, l'espace peut être parcouru et mesuré tantôt dans un sens, tantôt dans le sens contraire. Ainsi, jusqu'à l'invention de l'accélééré et du ralenti cinématographiques, il paraissait impossible de voir – et on n'y songeait même pas – une année de la vie d'une plante se condenser en dix minutes, ou trente secondes de l'activité d'un athlète se gonfler et s'étendre sur deux minutes.

Le temps est une relation dans l'espace

L'heure, donc, et le temps qu'elle définit, enfantés et réglés par le dynamisme cosmique, semblaient d'une réalité très différente de celle du mètre et de l'espace : plus obscure et plus élevée, intangible et immuable. Or, le cinématographe, en laminant le temps, en montrant l'extrême malléabilité, l'a fait déchoir de cette altitude, l'a réduit au rang d'une dimension analogue à celles de l'espace.

La quatrième dimension, on en parlait depuis fort longtemps, tout en imaginant mal ce qu'elle pouvait être et, même, en doutant qu'elle fût. Pour certains mathématiciens, il s'agissait d'une dimension essentiellement géométrique comme les trois autres, fiction ou réalité du calcul, mais pratiquement insaisissable, puisque nos sens ne nous en fournissent aucune donnée. Pour de nombreux savants et romanciers, philosophes et poètes, c'était l'éther ou le moyen d'aller dans les étoiles, l'habitat des purs esprits ou le moyen de résoudre la quadrature du cercle... Cependant, comme toutes les choses auxquelles l'homme pense souvent, finissent tôt ou tard par se réaliser, la quatrième dimension – telle cette licorne qu'on captura enfin au Népal – apparut, douée de vraisemblance, dans l'espace-temps des relativistes.

Le temps, compris comme une échelle de variables, comme la quatrième du système des coordonnées, dans lequel s'inscrit notre représentation de l'univers, ne serait resté, longtemps encore, qu'une vue de l'esprit, satisfaisant

seulement un public restreint de savants, si le cinématographe n'avait visualisé cette conception et ne l'avait renforcée, en réalisant expérimentalement des variations très amples, jusqu'alors inconnues, de la perspective temporelle. Que notre temps est le cadre d'une dimension variable, comme notre espace est le lieu de trois sortes de distances relatives, tout le monde peut maintenant le comprendre, parce que tout le monde peut voir à l'écran l'allongement et le raccourcissement du temps, comme il voit, par un bout ou par l'autre d'une paire de jumelles, l'allongement ou le raccourcissement d'une longueur. Si, aujourd'hui, tout homme un peu cultivé parvient à se représenter l'univers comme un continu à quatre dimensions, dont tous les accidents matériels se situent par le jeu de quatre variables spatio-temporelles ; si cette figure plus riche, plus mobile, plus vraie peut-être, supplante peu à peu l'image tridimensionnelle du monde, comme celle-ci s'est substituée à de primitives schématisations planes de la terre et du ciel ; si l'unité indivisible des quatre facteurs de l'espace-temps est en lente voie d'acquiescer l'évidence qui qualifie l'inséparabilité des trois dimensions de l'espace pur, c'est au cinématographe que l'on doit ce large crédit, cette pénétrante vulgarisation, dont bénéficie la théorie, à laquelle Einstein et Minkowski ont principalement attaché leur nom.

Quatrième ou première dimension ?

Cependant, tandis que les trois dimensions de l'espace ne présentent entre elles que des différences de position, nullement essentielles, la dimension temporelle garde un caractère propre, que l'on attribue d'abord à l'irréversibilité de la marche du temps, les déplacements selon n'importe laquelle des dimensions spatiales étant, au contraire, censés pouvoir s'accomplir dans un sens tantôt positif, tantôt négatif. Mais, puisque les quatre dimensions constituent des covariants inséparables, il semble étrange que l'un d'eux puisse être irréversible, sans obliger les trois autres à le devenir aussi. En fait, aucun mobile, vivant ou inanimé, ne peut jamais rien défaire du chemin qu'il a fait. Ce kilomètre, parcouru pour revenir, ne vient pas annuler le kilomètre parcouru pour aller, mais s'y ajouter, car c'est un nouveau kilomètre, différent du premier. La route du soir, ne s'en distinguerait-elle pas d'un millimètre, est toujours une autre route que celle du matin, sous une autre lumière, dans un autre air, avec un autre cœur et d'autres pensées. La marche irrévocable du temps impose effectivement à tous les mouvements de l'univers, un sens unique, une valeur irrécupérable et indestructible, perpétuellement positive. La qualité *sui generis* de la dimension temporelle est un pouvoir d'orienter l'espace géométrique, de sorte que les successions ne peuvent s'y produire que selon le sens de cette polarisation. C'est aussi par le mouvement polarisé qu'il apporte aux images, que le cinématographe – lorsque la stéréoscopie lui

sera donnée – pourra créer l'illusion parfaite d'un continu à quatre dimensions, comme une autre réalité.

Au lieu de tenir compte de l'ordre chronologique, dans lequel l'homme s'est familiarisé avec les mesures de longueur, de surface, de volume et de durée, ne conviendrait-il pas mieux d'appeler la valeur temps la première dimension, et non la quatrième, afin de reconnaître le rôle d'orientatrice générale qu'elle exerce dans son espace ?

Temps locaux et incommensurables

Le cinématographe explique non seulement que le temps est une dimension dirigée, corrélative de celles de l'espace, mais encore que toutes les estimations de cette dimension n'ont de valeur que particulière. On admet que les conditions astronomiques, dans lesquelles se situe la terre, imposent à celle-ci un aspect et une division du temps fort différents de ce qu'ils doivent être dans la nébuleuse d'Andromède, dont le ciel et les mouvements ne sont pas les mêmes ; mais, à qui n'a jamais vu d'accélééré ou de ralenti cinématographiques, il est difficile d'imaginer l'apparence que peut avoir, vu de l'extérieur, un temps autre que le nôtre. C'est qu'un court film documentaire, qui décrit, en quelques minutes, douze mois de la vie d'un végétal, depuis sa germination jusqu'à sa maturité et à sa flétrissure, jusqu'à la formation des graines d'une nouvelle génération, suffit à nous faire accomplir le plus extraordinaire voyage, la plus difficile évasion, que l'homme ait encore tentés.

Ce film paraît nous libérer du temps terrestre – c'est-à-dire solaire – au rythme duquel il semblait que rien ne réussit jamais à nous arracher. Nous nous sentons introduits dans un nouvel univers, dans un autre continu, dont le déplacement dans le temps est cinquante mille fois plus rapide. Il règne là, dans un petit domaine, un temps particulier, un temps local, qui constitue comme une enclave dans le temps terrestre, lequel n'est aussi, quoique étendu à une zone plus vaste, qu'un temps local, à son tour enclavé dans d'autres temps ou juxtaposé et mêlé à eux. Le temps de l'ensemble de notre univers lui-même n'est encore qu'un temps particulier, valable pour cet ensemble, mais non pas au-delà ni dans tous les cantons intérieurs.

Par analogie, on entrevoit ces innombrables temps ultra-particuliers, ordonnateurs des ultramicrocosmes atomiques, et que la mécanique ondulatoire ou quantique devine incommensurables entre eux, comme ils sont aussi sans commune mesure avec le temps solaire.

Le temps n'est pas fait de temps

Nourrie par les sens, l'intelligence se détache difficilement de sa conception primaire d'un continu sensible. Comme elle avait rempli d'éther l'espace, elle avait doué le temps d'une manière de consistance, mais extrêmement légère, correspondant à la vague fluidité des perceptions ordinaires de la durée, données par la cénesthésie. Cette trame si exquise, ce fil ténu des Parques, cette pellicule de chagrin, cette substance indécise, plus subtile encore que l'éther, et qui se refusait même à recevoir la précision d'un nom propre, restait cependant une réalité matérielle.

Le cinématographe a détruit cette illusion ; il montre que le temps n'est qu'une perspective, née de la succession des phénomènes, comme l'espace n'est qu'une perspective de la coexistence des choses. Le temps ne contient rien qu'on puisse appeler temps en soi, pas plus que l'espace ne renferme d'espace en soi. Ils ne se composent, l'un et l'autre, que de rapports, essentiellement variables, entre des apparences qui se produisent successivement ou simultanément. C'est pourquoi il peut y avoir trente-six temps différents et vingt sortes d'espaces, comme il peut y avoir d'innombrables perspectives particulières, selon les positions infiniment diverses des objets et de leur observateur.

Ainsi, après nous avoir indiqué l'irréalité du continu comme du discontinu, le cinématographe nous introduit, et assez brutalement, dans l'irréalité de l'espace-temps.

NI ESPRIT, NI MATIÈRE

[Retour à la table des matières](#)

Mesure de Dieu ?

On lit dans le Trismégiste que les prêtres de l'ancienne Egypte passaient pieusement leurs nuits à mesurer, sur la voûte du ciel, les variations de la majesté divine, qu'ils calculaient en unités *atruï*. Et cela paraît d'abord une absurde irrévérence – si Dieu il y a – que l'ubique infinitude et la parfaite spiritualité du principe universel aient été tenues pour mesurables et variables. Cependant, le cinématographe qui nous a montré la relativité fonctionnelle ainsi que la communauté foncière du continu et du discontinu, peut nous conduire aussi à deviner la relativité et l'unité d'un autre couple qu'ordinairement on croit divisé par un antagonisme essentiel : le couple matière-esprit.

L'accélération du temps vivifie et spiritualise

L'amplitude des jeux de perspective spatio-temporelle, que réalisent l'accélération, le ralenti et le gros plan, fait découvrir le mouvement et la vie dans ce qu'on tenait pour immuable et inerte. A une projection accélérée, l'échelle des règnes se trouve déplacée – plus ou moins, selon le rapport de l'accélération – dans le sens d'une plus haute qualification de l'existence. Ainsi, les cristaux se mettent à végéter à la manière des cellules vivantes ; les plantes s'animalisent, choisissent leur lumière et leur support, expriment leur vitalité par des gestes.

On se rappelle alors, avec moins d'étonnement, certains résultats expérimentaux, obtenus par de patients chercheurs. Par exemple, des mimosas,

contrairement à leur habitude, ont pu être dressés à étaler leurs feuilles pendant la nuit et à les replier pendant le jour. Ainsi, des mouvements végétaux, que, dans notre temps, notre regard discerne à peine, mais que le regard de l'objectif révèle grâce aux contractions cinématographiques du temps, font deviner, dans les plantes, la coopération de deux facultés généralement considérées comme animales : la sensibilité et le souvenir, où s'insère le jugement sur ce qui est utile ou nuisible. Désormais, on hésitera à sourire du botaniste qui se préoccupe d'une psychologie des orchidées, car une substance dans laquelle on constate la mémoire de sa malléabilité, se trouve évidemment en voie de posséder quelque chose qui s'apparente à l'esprit. De même, plusieurs espèces d'infusoires, puisqu'on peut leur apprendre à tourbillonner en sens inverse de leur mouvement naturel et à manger ou à jeûner selon la couleur de la lumière qui leur est dispensée, témoignent qu'elles savent se gouverner en bénéficiant de l'expérience acquise, c'est-à-dire intelligemment. C'est dans l'exercice de cette intelligence, que « la graine, en développant la plante, prononce son jugement », comme le dit Hegel, et que l'œuf (en développant l'adulte) obéit à sa mémoire », à sa logique, à son devoir, comme le professait Claude Bernard qui était hégélien et vitaliste à sa manière.

Le ralentissement du temps mortifie et matérialise

A une projection ralentie, on observe, au contraire, une dégradation des formes qui, en subissant une diminution de leur mobilité, perdent aussi de leur qualité vitale. Par exemple, l'apparence humaine se trouve privée, en bonne partie, de sa spiritualité. Dans le regard, la pensée s'éteint : sur le visage, elle s'engourdit, devient illisible. Dans les gestes, les maladroites – signe de la volonté, rançon de la liberté – disparaissent, absorbées par l'infaillible grâce de l'instinct animal. Tout l'homme n'est plus qu'un être de muscles lisses, nageant dans un milieu dense, où d'épais courants portent et façonnent toujours ce clair descendant des vieilles faunes marines, des eaux mères. La régression va plus loin et dépasse le stade animal. Elle retrouve, dans les déploiements du torse, de la nuque, l'élasticité active de la tige ; dans les ondulations de la chevelure, de la crinière, agitées par le vent, les balancements de la forêt ; dans les battements des nageoires et des ailes, les palpitations des feuilles ; dans les enroulements et les déroulements des reptiles, le sens spirale de toutes les croissances végétales. Plus ralentie encore, toute substance vive retourne à sa viscosité fondamentale, laisse monter à sa surface sa nature colloïdale foncière. Enfin, quand il n'y a plus de mouvement visible dans un temps suffisamment étiré, l'homme devient statue, le vivant se confond avec l'inerte, l'univers involue en un désert de matière pure, sans trace d'esprit.

La vie, un trompe-l'œil du temps

Donc, si l'on accélère le rythme du temps, si l'on accroît la mobilité du monde, on y fait apparaître ou on y crée davantage de vie ; et si, à l'inverse, on ralentit le cours du temps, si on freine le mouvement des êtres, on en fait disparaître ou on en détruit la qualité vitale.

Pour les vitalistes qui l'ont successivement située à peu près partout mais qui ne l'ont trouvée nulle part, la vie était un principe quasi divin, l'essence des essences. Pour les bio-chimistes, elle est l'exquis résultat des réactions d'une très grande complexité moléculaire. Analysée par le cinématographe, la vie se présente comme étant d'abord fonction d'un rythme temporel : elle est corrélative d'une certaine vitesse minima des mouvements, au-dessous de laquelle rien n'apparaît de vivant.

Cependant, sauf le rythme de succession, rien n'a changé dans la nature d'un cristal que l'accélééré a promu à la vie, comme rien n'y aurait été changé si le temps local, qui règne sur l'écran, s'était substitué, dans une plus vaste zone, au temps terrestre normal. Inerte puis vivant, vivant et mort, le cristal reste exactement l'inconnue qu'il était. Il reçoit, il perd la vie, sans que soit modifiée sa mystérieuse réalité. La vie est un spectre à caractère premièrement mathématique, puisqu'il résulte de proportions déterminées numériquement, entre les intervalles d'une série d'événements. Lorsque certaines cadences sont ou deviennent perceptibles aux sens, nous les éprouvons et jugeons comme vivantes, de même que nous voyons lumineuse une gamme délimitée dans la suite des vibrations dites électro-magnétiques. L'accélééré cinématographique découvre que, dans l'immensité de la non-vie, il y a encore et toujours de la vie – de la vie ordinairement imperceptible – comme la cellule photo-électrique révèle qu'il y a, dans l'infra-rouge, encore de la lumière, de la lumière obscure.

La « génération spontanée » par mutation de temps

Le problème de la « génération spontanée » se montre ici sous un jour nouveau. La démonstration négative de Pasteur, à la fois trop matérialiste et trop scolastique – comme il a été souvent dit – ne prouve presque rien, ni d'un point de vue, ni de l'autre. C'est peut-être qu'il n'y avait pas à prouver dans cet ordre d'idées. L'accélééré cinématographique, lui, fabrique de la vie avec du minéral, par kilomètres de pellicule. Ce n'est qu'une apparence, objectera-t-on. Mais, qu'est-ce qui n'est pas qu'apparence ?

Il suffirait que nous fussions situés et organisés de manière à percevoir un temps plus rapide – tel qu'il nous arrive, par exemple, de le construire en rêve – pour que des centaines d'espèces cristallines nous parussent, sans doute aucun, tout aussi vivantes que des bactéries ou des protozoaires. Que, dans les mouvements de l'univers ou de l'un de ses cantons, il survienne un changement de rythme, une modification des temps locaux, et c'est toute la terre qui pourrait paraître se couvrir, par milliards, de vies nouvelles, de « générations spontanées ». Or, dans un monde où tout, en définitive, s'avère relatif et variable, il serait stupéfiant que le rapport temps pût figurer une constante perdurable. Le temps, lui aussi, a évolué, évolue et probablement évoluera sans cesse, mais si lentement, en comparaison de notre propre durée, que cette variation nous reste insaisissable. Ainsi, aujourd'hui, l'homme croit découvrir par ses propres moyens d'investigation les virus-filtrants, ces molécules relativement énormes, qui lui semblent des formes hybrides, instables, hésitant sur la frontière de l'inorganique et de l'organique, du vivant et de l'inanimé. Mais, cette découverte, n'est-elle pas plutôt l'œuvre de la lente évolution du temps qui est en train d'accélérer, c'est-à-dire d'animer, la matière, de produire de la « génération spontanée » sous le microscope des savants ? Et un observateur qui aurait vécu les siècles comme des minutes depuis la formation de notre planète, aurait peut-être enregistré d'innombrables avènements à la vie, dus à la seule action accélératrice du changement progressif du temps, sur une matière, en elle-même et, sauf cela, inchangée.

Depuis longtemps on reconnaît, même quand on voudrait la nier, que la « génération spontanée » ou, pour mieux dire, la continuité de toutes les formes de la nature, vivantes ou non, se trouve inscrite dans la logique humaine des choses aussi nécessairement que l'existence d'une planète invisible était comprise dans les calculs de Leverrier. L'ordre de la pensée commande aux faits plus encore qu'il en découle. Neptune ne pouvait pas ne pas être, comme il faut que la « génération spontanée » ait été ou soit. Le surprenant, c'est de la rencontrer sous forme, non pas de novation bio-chimique, mais de mutation des dimensions temporelles.

L'âme, l'intelligence, l'instinct, fonctions et fictions de la variable temps

Bien que chacun possède sa compréhension ou son incompréhension particulières de ce que peuvent être ou ne pas être le vivant et l'inanimé, la matière et l'esprit, le corps et l'âme, presque toutes ces opinions concordent en ceci que l'inerte passe pour uniquement matériel, tandis qu'aux êtres suffisamment pourvus de la qualité vitale, est accordé l'apanage de développer aussi une qualité spirituelle, qui apparaît d'autant plus nettement qu'on s'élève, de l'animal à l'homme, vers les formes plus complexes. L'esprit

constitue donc un corollaire aristocratique de la matière, et, si les fonctions psychiques ne se projettent pas sur l'écran avec autant de clarté que les fonctions simplement vitales, néanmoins on a vu que l'accélération et le ralentissement du temps agissent sur les uns et les autres, comme il est logique, de façon tout à fait analogue : l'accélééré, en même temps qu'il intensifie la vie, décèle une âme presque végétative chez les minéraux, presque animale chez les végétaux, tandis que le ralenti qui désanime et dévitalise les êtres, efface les expressions les plus humaines de l'homme, chez qui il fait réapparaître et dominer la vieille et sûre harmonie des gestes instinctifs.

Ainsi, pour passer de plus ou moins de matière à plus ou moins d'esprit, pour traverser tous les degrés qui vont de l'aveugle vouloir de la pierre, que l'on nomme pesanteur, aux tendances d'une complexité indéchiffrable, que l'on appelle états d'âme, il suffit de se déplacer le long de l'échelle des temps. Il suffit de créer artificiellement un temps dont chaque minute vaille quelque deux cents secondes du nôtre, pour que l'intelligence paraisse s'éclipser, rétrograder jusqu'à l'instinct ; ou un temps dont chaque seconde résume quelque dix heures du nôtre, pour que les cristaux révèlent leurs instincts, et les plantes, leur dialectique. Pas plus qu'entre le vivant et le non-vivant, il n'y a, entre la matière et l'esprit, de barrière infranchissable, de différence essentielle. C'est la même réalité, profondément inconnue, qui s'avère vivante ou inanimée, pourvue ou dénuée d'âme, selon le temps dans lequel on la considère. Comme des vies, il peut y avoir des « générations spontanées » d'esprits, produites par la seule variation des dimensions temporelles.

Limites dimensionnelles des vérités évidentes

Selon les dimensions d'une série d'événements dans le temps, la vie et l'âme s'y manifestent ou ne s'y manifestent pas, existent ou n'existent pas. Ce qui s'inscrit comme indiscutablement vivant et hautement spiritualisé dans notre système de références centimètre-gramme-seconde, s'inscrirait comme sûrement inerte et exclusivement matériel dans un autre système de références, où la valeur de l'unité temps serait suffisamment différente. D'ailleurs, tous nos principes les plus évidents, toutes nos réalités les plus certaines ne possèdent d'évidence et de certitude que relatives aux dimensions du système, dans, par et pour lequel ils ont été conçus.

Tout le monde sait, aujourd'hui, que les postulats d'Euclide, dont notre raison ne réussit pas à douter, ne sont pourtant vrais qu'à l'échelle très limitée de l'architecture humaine. Ce sont des vérités d'ingénieur des Ponts et Chaussées. Qu'on les transpose seulement à l'échelle de l'ensemble du globe terrestre, qu'on calcule par dizaines de milliers de kilomètres et non par mètres, qu'on rapetisse les choses au dix-millionième dans le champ visuel, et

ces claires évidences se trouvent démenties. On voit, alors, que les parallèles se rencontrent tout aussi nécessairement que, dans l'euclydienne, elles ne pouvaient pas se rencontrer. Les mêmes lignes qui sont des droites parallèles si on les considère dans un ordre de grandeurs allant de un à cent mille mètres, sont aussi des courbes concourantes dans une représentation dont chaque centimètre figure mille myriamètres terrestres, comme nous le montre n'importe quel atlas de géographie. D'autres perspectives, contractions ou extensions de l'espace, pourraient nous faire deviner, dans ces mêmes lignes toujours, des spirales et des cycloïdes d'un enchevêtrement indescriptible, inimaginable.

Mais il est vain de se demander ce que sont vraiment ces « mixtilignes » – selon le mot de Montesquieu – droites ou courbes, parallèles ou sécantes. De chacune d'elles, il existe autant de réalités apparentes, dissemblables et souvent contradictoires, qu'on peut concevoir d'espaces différents, plus ou moins étendus. C'est dire qu'il n'existe pas de figure qui puisse être absolument, en soi, plane ou incurvée, tangente ou perpendiculaire, oblique ou verticale.

Pareillement, il n'y a rien qui soit, de sa propre vertu intrinsèque, vivant ou inerte, esprit ou matière. Quelque chose dont l'essence nous reste complètement inaccessible, se trouve être tantôt ange et tantôt bête, tantôt plante et tantôt minéral, selon les conditions d'espace et de temps dans lesquelles il se produit. Vie et mort, corps et âme, nous n'appelons ainsi que des perspectives, convertibles les unes dans les autres, dont se revêt toujours le même innommable et impensable, qui n'est peut-être, lui aussi, rien qu'une fonction, qu'une conjoncture.

Mais aussi la chair se fait verbe

Quand ce qui est, ne s'est pas encore condensé en granules de matière, il se trouve à un stade prématériel, que nous supposons être de l'énergie pure. Celle-ci, tant qu'elle demeure immatérielle, on ne peut la concevoir autrement que comme une sorte d'état spirituel. Ainsi, dans la plus intime profondeur des choses, où la pensée puisse descendre, on découvre que l'esprit forme le constituant essentiel de la matière.

A l'autre extrémité de l'imaginable, au sommet des organisations moléculaires les plus complexes et les plus lourdes, apparaît le psychisme, l'âme, c'est-à-dire, à nouveau, l'esprit.

Venue de l'esprit, la matière y retourne, au cours d'un cycle dont les deux transmutations sont les deux grands, les deux absurdes mystères de la foi scientifique. Pour éviter la gêne de ces énigmes, les uns ne croient qu'à la réalité de la matière ; d'autres, qu'à celle de l'esprit. Mais le cinématographe

laisse deviner qu'il n'y a pas plus de réalité dans les aspects matériels qu'il n'y en a dans les apparences spirituelles ; qu'on passe mécaniquement des premières aux secondes, ou *vice versa*, par de simples contractions ou extensions du temps. Sans doute, puisque ces deux sortes de formes peuvent coexister aussi dans le même temps local, elles doivent correspondre, chacune, à quelque modalité particulière de l'X qui est leur source commune, mais ces différences ne sauraient être essentielles. A travers le prisme du temps, l'X donne un spectre à trois tons : esprit prématériel, matière, esprit post-matériel, qui ne sont tous rien d'autre que le même X, comme la lumière du soleil forme les quatre-vingts et quelques teintes de l'arc-en-ciel, qui ne sont toutes rien d'autre que de la lumière. En développant cette analogie, on peut remarquer encore que le déplacement des corps dans l'espace-temps fait dévier leur spectre lumineux, proportionnellement à leur vitesse, soit vers le rouge, soit vers le violet, comme il fait dévier leur spectre substantiel vers les valeurs, soit matérielles, soit spirituelles.

LE HASARD DU DÉTERMINISME ET LE DÉTERMINISME DU HASARD

[Retour à la table des matières](#)

L'anarchie de l'esprit et la servitude de la matière

La haute forme de l'esprit, l'âme, attribuée aux manifestations les plus élevées de la vie, a été pendant longtemps unanimement considérée comme douée d'un merveilleux privilège : le pouvoir d'exercer sa volonté librement, c'est-à-dire de façon tout à fait anarchique. Si, en psychologie et à une date relativement récente, les disciplines scientifiques sont parvenues à jeter un doute sur cette prétendue indépendance de la personne humaine, la liberté morale reste encore le dogme non seulement théoriquement professé par de grandes religions, en dépit de leurs contre-dogmes sur la grâce et la prédestination, mais encore pratiquement utilisé par tous les systèmes sociaux, qui se trouvent obligés d'affirmer la responsabilité de l'individu.

Par contre, même les spiritualistes invétérés admettent – et, parfois, d'autant plus volontiers qu'ils se montrent plus libertaires en ce qui concerne l'homme – que le domaine de l'inerte, comme celui des formes plus simples de vie, se trouvent exclusivement régis par le rigoureux déterminisme dont tant de sciences ont heureusement profité pour leur immense développement.

Cependant, ces savants eux-mêmes, pour matérialistes et déterministes qu'ils puissent être, viennent de découvrir, non sans surprise, au plus profond de la plus pure matière où leur enquête ait réussi à pénétrer, que l'enchaînement des causes et des effets, partout ailleurs exact et total, souffrait là d'étranges défaillances. A l'intérieur de l'atome, ainsi que l'établissent les inégalités célèbres de Heisenberg, le déterminisme s'effrite : l'objet cesse de pouvoir être parfaitement identifié et situé, le phénomène se refuse à se laisser entièrement prévoir, à la fois dans le temps et dans l'espace. Dans la préma-

tière qui est une sorte d'esprit, apparaît aussi une espèce de liberté et de désordre : le hasard.

Formé d'un discontinu situé entre deux continus, d'un domaine matériel confinant à deux domaines immatériels, d'une zone de déterminisme, comprise entre deux zones d'indétermination, l'univers se présente, par trois fois, comme une construction tripartite, où la similitude des parties extrêmes – « ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas ; ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut », enseignait l'alchimie – peut évoquer l'image de cycles. Dans ces cycles, le cinématographe laisse deviner l'unité foncière de toutes les formes réputées inconciliables mais qui, par cette machine, peuvent être automatiquement converties les unes en d'autres. Puisqu'ainsi la matière devient esprit, comme le continu devient discontinu, et réciproquement, il faut s'attendre à ce qu'aussi le hasard, le déterminisme, la liberté trouvent, sous leurs contradictions superficielles, une équivalence profonde, correspondant à l'homogénéité essentielle des aspects matériels et spirituels des choses et des êtres.

**Le hasard : résultat, non d'un manque de détermination,
mais d'une détermination trop nombreuse**

Dans son acception habituelle – celle d'une liberté qu'auraient des événements de se produire inconditionnellement, comme à leur seule guise – le mot hasard est un non-sens, et aucun fait du hasard, ainsi entendu, ne s'est encore jamais présenté à l'expérience quotidienne. Notre entendement, en effet, se trouve constitué de sorte qu'il lui est impossible de concevoir un phénomène sans cause. Même un miracle, un prodige exigent une déterminante, soit Dieu, soit le Diable. Pour peu que notre intelligence les analyse, toute occurrence, tout acte nous apparaissent inévitablement précédés et suivis de certaines autres conditions et conjonctures. De même qu'à travers un verre rouge, nous ne voyons partout que du rouge, à travers notre raison, nous ne voyons partout que des raisons de tout.

Parfois, trop de raisons. Lorsque celles-ci sont si nombreuses et si enchevêtrées qu'il devient difficile d'en pénétrer l'interaction et d'en calculer la conséquence exacte, on donne à leurs effets le nom de hasards. L'aléatoire ne se caractérise pas par une gratuité et une spontanéité essentielles, qui ne nous sont, ici, pas encore concevables ; il résulte seulement de notre impuissance pratique à prévoir un événement dont la nature reste néanmoins aussi parfaitement déterminée que celle de tous les autres. Ce monde à l'échelle humaine est plein d'imprévu, mais il ne contient rien de foncièrement imprévisible. Ainsi, en tenant minutieusement compte de la position initiale et de la masse, du mouvement et des frottements, etc., de toutes les boules que l'on met en branle dans les sphères de la Loterie Nationale, une ou plusieurs générations

de polytechniciens parviendraient nécessairement à établir, par les lois de la mécanique, les numéros gagnants de tel ou tel tirage. Toutefois, la durée et le coût d'un tel travail le rendent irréalisable, et la formation des enrichissantes combinaisons numériques – bien que chacun puisse comprendre qu'elle est uniquement la solution d'un problème de pure physique – continue à être attribuée aux caprices d'une chimère : la chance.

Bien loin d'introduire un arbitraire, auquel organiquement nous ne pouvons que mal croire, le hasard est introduit, c'est-à-dire déterminé, par une causalité excessive, qui s'obscurcit par sa propre pléthore. Le hasard n'est que le faux-semblant des déterminations très complexes.

Les inégalités de Heisenberg, prélude au hasard vrai ?

Cependant, à l'échelle des constituants de l'atome, dans l'infiniment petit, le hasard se présente avec un caractère particulier. Il ne s'agit plus, comme aux dimensions humaines, de phénomènes dont les déterminantes, si elles n'ont pas toutes été effectivement calculées, sont néanmoins de nature à pouvoir être éventuellement connues, toutes et simultanément. Dans la mécanique intra-atomique, on a affaire avec des apparences dont les déterminantes ne peuvent essentiellement pas, fût-ce en pure théorie, être toutes saisies dans le même moment. D'un photon, mieux on sait sa position dans l'espace, moins il est possible de préciser sa quantité de mouvement, et réciproquement. Deux groupes de données, conjointement nécessaires à la détermination complète d'un corpuscule, subissent, dans notre esprit, une étrange loi de balancement, qui ne leur permet d'atteindre qu'alternativement leur pleine précision. Ce rythme mystérieux semble dissocier et opposer l'espace et le temps, qui tendent ici à ne devenir connaissables que séparément. Il y a une boiterie incorrigible dans les formules mathématiques elles-mêmes : ou elles donnent le mouvement d'un projectile qu'elles sont inaptées à localiser exactement, ou elles en définissent le lieu, en laissant inconnue son énergie de déplacement. Ces incertitudes pourraient faire pressentir le hasard vrai, dont elles seraient, d'ailleurs, le seul commencement d'exemple connu. Hasard vrai, imprévisibilité non plus seulement de fait, mais aussi de principe ; incalculabilité, non plus par excès, mais par manque de déterminations.

Le hasard intra-atomique, leurre d'un autre déterminisme

Mais, cet arbitraire authentique, qu'on croit apercevoir dans l'ultramicrocosme, l'expérience montre qu'il obéit à des lois : lois du calcul des probabilités, lois qui régissent aussi les hasards-leurres du monde parfaitement

déterminé à l'échelle humaine. Or, l'existence d'une seule et de n'importe laquelle de ces lois – celle de Bernouilli, par exemple – suffit à établir logiquement que le postulat fondamental de « l'indépendance des coups » est un mythe, car il est évident que, si une loi quelconque s'applique à une série d'événements, elle constate entre ceux-ci le fonctionnement d'une relation, laquelle exclut nécessairement toute prétendue indépendance.

Cette indépendance, tout comme le vulgaire hasard de la vie, n'est qu'une apparence et une vérité d'ordre pratique. Pour le joueur, chaque résultat – pile ou face – du jet d'une pièce peut paraître indépendant des résultats précédents, parce que, considéré en lui-même ou en très petite série, il est matériellement imprévisible. Mais, si cette discontinuité était absolument vraie, dix résultats consécutifs pile seraient aussi probables que n'importe laquelle de toutes les autres proportions de chutes pile – cinq ou quatre ou six – sur dix coups. Or, chacun sait de lui-même qu'il n'en est rien, comme le précise la loi des écarts. Seulement l'intérêt actuel de chaque coup qui va être immédiatement joué et dont l'issue est effectivement imprévisible dans les conditions ordinaires du jeu, occupe si impérieusement l'esprit du joueur, qu'il y domine et efface la notion plus abstraite de l'ordre, prévisible et prévu, qui lie toute série de coups. La tyrannie du présent, qui fait juger de toutes choses d'abord selon leur utilité ou leur inutilité les plus directes, crée la fausse évidence de l'indépendance des coups, sœur de la fausse évidence du parallélisme des verticales. En logique, s'il y a lois, il ne peut y avoir d'indépendance, et sans indépendance, il devient impossible d'admettre qu'il y ait hasard véritable.

A l'intérieur comme à l'extérieur de l'atome, la liberté des choses n'est qu'un mythe qui semble couvrir soit, à l'échelle humaine, des déterminations normales mais surabondantes, soit, à l'échelle sous-atomique, une forme de déterminisme encore très mystérieuse. L'analyse de celle-ci pourrait exiger une multiplication et une dissociation des coordonnées spatio-temporelles. Nous y découvririons d'infimes et formidables monstres : peuplant les abîmes de la matière, des univers d'un quadrillionième de millimètre cube, hautement multidimensionnels, intérieurement déterminés chacun selon plusieurs directions de temps et davantage encore d'espace.

Le déterminisme, conséquence aberrante du hasard

Supposons notre univers aussi peu déterminé qu'il est possible de le concevoir, et presque abandonné au véritable hasard. Les molécules d'un fluide y circulent librement, et, comme elles sont infiniment nombreuses, comme elles n'ont aucune raison d'aller dans une direction plutôt que dans une autre, comme elles s'entrechoquent plus fréquemment là où elles se

trouvent moins dispersées, elles finissent par peupler également tout leur espace. De plus – et ce n'est qu'un pur fait d'expérience, que connaissent tous les joueurs de billard, sans lui chercher davantage de cause – au cours de leurs contacts désordonnés, les particules échangent et nivellent automatiquement leurs énergies cinétiques qui, à l'origine, pouvaient être arbitrairement dissemblables. On comprend ainsi qu'en mettant en communication deux vases qui contiennent deux fluides à des pressions et à des températures différentes, on provoque nécessairement, dans les deux récipients, par le seul mélange anarchique et spontané des molécules, l'établissement de la même pression et de la même température moyennes. D'une absence de lois est née une loi, et non des moindres, qui définit le comportement de certains états de matière. C'est une fausse loi ou, comme on dit, une loi statistique, une loi de pur hasard. Elle indique, sans plus, qu'il est infiniment probable que les choses se passeront toujours de telle façon, parce qu'il n'existe pas une chance sur un milliard pour qu'elles se passent autrement. Mais il n'est pas absolument impossible que l'une des très rares éventualités contraires se produise, et que, par exemple, toutes les particules les plus riches en énergie se rassemblent dans l'un des deux vases, en y amenant une sommation de température et de pression.

Or, à les bien examiner, toutes les lois que nous connaissons et que nous croyons causales, sont, en fait, directement ou indirectement, des lois seulement probables. Certaines de ces probabilités sont si fortes qu'en des milliers et des milliers de millénaires, on ne verrait pas l'écart se produire. De cette longue expérience atavique, nous tirons nos quasi-certitudes, notre foi dans le déterminisme. Celui-ci n'est que l'aspect grossier, superficiel, utilitaire de la prétendue organisation d'un univers qui, aussi bien, peut être l'œuvre du hasard et continuer d'exister, comme il se désagrègera, par chance.

Le hasard psychique ou liberté, autre aboutissement du déterminisme classique

Comme les apparences matérielle et spirituelle, la perspective déterministe dépend de la dimension des phénomènes. Elle se brouille à l'échelle des infimes constituants de l'atome, dans la mécanique de Planck, de Broglie et de Bohr ; elle s'embrouille encore, à l'autre bout de la chaîne des formes observables, au niveau des structures moléculaires les plus complexes et les plus lourdes, génératrices de vie et de pensée, ressortissant à la physiologie et à la psychologie ; elle ne règne guère que sur une zone médiane, domaine surtout de la physique et de la chimie classiques, correspondant à des assemblages atomiques relativement simples, de masse et de taille moyennes.

L'éclipse psychique du déterminisme – celle qui sous le nom de liberté, passe généralement pour le plus noble privilège de l'âme – se produit cependant dans les mêmes conditions que celles dont résulte le hasard le plus commun : surnombre, enchevêtrement et finesse des causes. C'est parce que, dans la très grande majorité des cas, il est impossible d'analyser, tant subjectivement qu'objectivement, tout le réseau de motifs, tout le champ de forces, dont le moindre acte est la résultante, que cet acte apparaît comme régi par une volonté hors la loi, souveraine de droit divin, incontrôlable. De naïves considérations d'amour-propre et des nécessités d'organisation sociale confirment la foi dans le mythe de l'autonomie morale et de la responsabilité personnelle, attaché aux réactions biochimiques de certaines architectures multicellulaires. Cependant, pour vivace qu'elle soit, cette croyance subit une nette régression depuis le XIV^e siècle, où chevaux, cochons, vaches, chiens étaient encore couramment cités en justice, jugés, condamnés, exécutés, à égalité de responsabilité, donc de liberté supposée, avec l'homme. Et, depuis Ribot, sauf parmi les attardés, il est devenu notoire que tout comportement, même humain, est parfaitement déterminé, bien que le mécanisme de cette détermination reste souvent obscur dans ses détails. Le libre-arbitre, cette donnée immédiate de la conscience, n'est pas plus vrai que la fixité de la terre ou le parallélisme des verticales, qui sont aussi des données, à peine moins immédiates, de la même conscience. Imposture religieuse, sociale, politique, l'illusoire liberté humaine possède cependant, comme tout fantôme, une réalité fonctionnelle, composante de l'âme dont Malebranche déjà disait qu'elle n'était tout entière qu'une fonction.

La confusion des catégories

Le hasard, le déterminisme, la liberté passent de l'état de vérité à celui de mensonge, selon les dimensions des phénomènes qu'on observe. Ils constituent donc, non pas, comme on le croit d'habitude, des systèmes fixes, catégoriquement opposés, mais des relatifs, des aspects flottants, fort mal délimités entre eux, transgressant sans cesse l'un sur l'autre, se mêlant, se superposant, se confondant comme des nuages. Aucun promeneur qui, à l'aurore ou au coucher du soleil, admire les transfigurations d'un paysage de haute montagne, n'a la naïveté de croire qu'il y ait vingt espèces différentes de neige : mauve, orange, bleue, rose ; mais il garde une foi assez ferme dans l'existence d'une neige typiquement blanche. Pourtant, la neige n'est, en elle-même, pas plus blanche que colorée, pas même noire. Plus crédule que le spectateur de *l'alpenglühn*, l'amateur qui, dans les laboratoires ou dans les bibliothèques, s'essaye à un peu de tourisme philosophico-scientifique, de l'atome à la galaxie, du minéral à l'humain, voire au social, se trouve facilement persuadé qu'il existe autant d'espèces, parfaitement distinctes, de réalité, qu'il y a de points de vue et de distances dans l'espace et dans le temps, d'où on peut

considérer les phénomènes : réalités, ici matérielle et déterminée ; là matérielle et aléatoire ; ailleurs, spirituelle et libre. Qualifications qui se voudraient irréductibles et qui ne sont qu'une moire de reflets changeants.

L'ENVERS VAUT L'ENDROIT

[Retour à la table des matières](#)

Rapport de cause à effet ou rapport de simple succession ?

D'une autre manière encore, le cinématographe invite à reconsidérer le principe de la causalité.

Enregistré ou projeté à rebours, un film montre, dans un air limpide, la naissance de quelques légères condensations. Peu à peu, celles-ci s'épaississent et se rassemblent en volutes qui, lentement alourdies, descendent vers la bouche d'une arme, d'où, à cette approche, jaillit tout à coup une flamme. Dans ce mode de représentation, la fumée précède le feu, et, si nous hésitons à dire que la fumée y produit le feu, c'est seulement que nous sommes trop habitués au mode de représentation inverse, que la science a eu le temps d'orner de mille justifications. Mais, si nous voyions plus habituellement du feu succéder à de la fumée, nous serions enclins à penser que la fumée, est la cause du feu et qu'il existe, de la fumée au feu, un mystérieux lien-force, une infrangible influence déterminante, une essentielle nécessité, comme nous le croyons très fermement, dans l'autre sens, du feu à la fumée.

Inutilité des causes ?

Dans le fragment de l'étrange univers que présente un film inversé, on n'a pas de peine à étouffer sous la critique cette chimère naissante d'une causalité absurde : il ne s'agit là que d'un rapport de succession, arbitrairement introduit. Mais, qu'on reprojette le film autant de fois qu'on veut, ce même rapport s'y retrouve toujours et prend figure d'une loi, statistiquement établie, d'un autre petit monde, comme sont établies les lois du nôtre. Dans la structure particulière du continu cinématographique à temps contraire – structure qui nous paraît bizarre parce qu'elle nous est exceptionnelle, mais qui, à y réfléchir, n'a rien de plus étonnant en soi que les structures des espaces-temps

reconnus aux échelles terrestre, intra-atomique ou universelle –, il faut bien convenir que tout se passe comme si la fumée était la cause du feu. Or, dans le continu, qu'on tient pour le plus réel, le savant et le philosophe n'osent guère aujourd'hui affirmer de façon plus catégorique la relation opposée : tout se passe comme si le feu était la cause de la fumée. La causalité apparaît n'être qu'une couleur mentale, que reçoivent certains degrés de probabilité dans une succession de phénomènes dont il est parfaitement indifférent, et d'ailleurs impossible, de savoir s'ils sont, d'autre manière, indépendants ou dépendants les uns des autres.

D'être apparente dans l'antiunivers qui se meut à l'écran, l'inutilité du rapport causal se découvre mieux dans l'ordre naturel des choses, où ce rapport n'est qu'un spectre créé par l'intelligence. S'il y a des causes, elles ne servent de rien. On doit donc admettre que la nature s'en passe, car on la trouve partout fidèle à un de ses principes les plus généraux, celui du minimum d'action. D'où il faut supposer l'univers dépourvu de toutes lois autres que les lois de pur nombre, c'est-à-dire effroyablement simple, scandaleusement monotone, sous les vertigineuses et branlantes idéologies dont l'affuble l'esprit humain.

Absurdité des causes

D'ailleurs, que pourrait être une cause, et, par exemple, cette cause primordiale : la pesanteur, la gravité, l'attraction universelle ? Une vertu, un pouvoir, rien de matériel, une sorte d'esprit. Et comment cet esprit exercerait-il sa mystérieuse puissance sur les objets ? On rirait de qui soutiendrait que la terre hypnotise la lune et l'asservit ainsi à un mouvement circulaire. Pourtant, ce n'est pas par une proposition moins extravagante ni moins obscure, qu'on prétend que la masse terrestre communique du poids à une pierre et l'oblige à tomber. A tout bien examiner, il faut un plus grand effort de foi et de fantaisie pour croire à un monde de causes, que pour admettre la viabilité d'un monde gratuit.

Naguère, quand on doutait peu d'une Providence bonne ou tout au moins juste, on découvrait mille raisons qui disculpaient Dieu de tous les malheurs humains. Des innocents qu'on allait pendre pour des assassinats qu'ils n'avaient pas commis, se rappelaient opportunément, sur le chemin du gibet, qu'ils avaient négligé, depuis trois ans, de réciter leurs patenôtres, et parvenaient ainsi à légitimer, dans leur propre conscience, leur inique supplice, par une cause qui respectât la logique des théologiens. Aujourd'hui, on ose penser que le prétendu Créateur ne se soucie guère de justice ni de bonté, mais on se le figure volontiers comme un infallible ingénieur, incapable de se tromper dans ses calculs. Aussi, dès qu'au ciel paraît une comète nouvelle, on s'em-

presse de lui assortir une collection d'exactes déterminations mécaniques. Mais, peut-être, estimera-t-on bientôt que l'univers ne ressemble pas plus à l'œuvre d'un mécanicien génial qu'à celle d'un saint des saints ; qu'il ne ressemble à rien.

Gratuité des fins

S'il n'y a pas de causes, il ne peut y avoir d'effets, ni de fins, encore moins dernières que premières. D'ailleurs, si la causalité reste encore l'article d'une foi assez générale, depuis longtemps déjà la finalité apparaît conjecturale et illusoire à beaucoup. Croire aux causes en doutant de leurs fins, cela fait une mentalité un peu boiteuse mais extrêmement répandue aujourd'hui. C'est par cette boiterie, qu'a commencé à se manifester le fléchissement de la catégorie causale, qui semble aller peu à peu à un déclin.

Cependant, ceux-là mêmes qui tournent en dérision les fameuses tranches du melon, auxquelles Bernardin de Saint-Pierre assignait, pour but préconçu, la joie d'être facilement réparties entre les appétits d'une tablée familiale, soutiennent gravement que le développement préalable des végétaux, consommateurs de gaz carbonique et fixateurs d'azote, a été nécessité, selon le plan de la création, par les besoins respiratoires et alimentaires des espèces animales, qui devaient se multiplier par la suite. Par contre, s'ils raisonnaient suivant la même formule égocentrique, les marronniers du Rond-Point des Champs-Élysées devraient opiner que leur plantation, leur épanouissement, l'exercice de leur fonction chlorophyllienne exigeaient depuis toujours la pullulation du genre humain, créateur de civilisation et d'urbanisme en même temps que producteur de gaz de charbon.

Une cause qui est fin ou une fin qui est cause

Enfin, imagine-t-on une séquence plus absurde, d'un finalisme plus arbitraire, que celle-ci : toute une ville, avec ses quartiers, ses rues, ses immeubles, n'a été conçue qu'en vue de faire retentir la sonnerie de la porte d'entrée d'un certain appartement ? Or, c'est un rêve d'un genre assez commun : le dormeur sait, sans savoir pourquoi, qu'il est absolument requis de se hâter à travers les difficultés et les dangers du trafic d'une immense cité. A force de peines, il parvient devant une maison dont il comprend tout à coup qu'elle était le but. Encore de hauts, de longs escaliers à monter en demi-vol, pour atteindre des couloirs qui s'enchevêtrent, retardent l'arrivant, prisonnier d'une angoisse ; mais ils consentent à se désembrouiller, conduisent à une porte, devant laquelle il ne reste plus qu'à appuyer sur le bouton de la sonnette. Ce

carillon provoque le réveil et correspond, dans l'autre réalité retrouvée, au vacarme d'un réveil-matin, déclenché déjà depuis quelques secondes. Ce délai – fort bref dans le temps veillé mais fort long dans le temps dormi – était nécessaire pour permettre à l'excitation de l'ouïe de percer les épaisseurs du sommeil et de parvenir à la conscience ; il était suffisant pour que l'ébranlement nerveux pût, en chemin, susciter et orienter une suite d'images oniriques, destinées à justifier, selon la logique particulière aux rêves, la sensation auditive déjà emmagasinée dans les neurones mais non encore clairement perçue.

Il faut remarquer, d'abord, que le plus invraisemblable finalisme apparaît ici tout à fait vrai : l'alarme du réveil-matin est bien la fin en même temps que la cause, la fin préétablie et la cause postérieure, d'où part et où aboutit la série des événements rêvés, c'est-à-dire aussi, d'une certaine manière, vécus. Le rêve – opposera-t-on – n'est que jeu de folle pensée. Cependant, sauf peut-être dans l'instant d'une extrême douleur ou d'un total plaisir physique, que connaissons-nous hors de la pensée ? Quant à juger, de celle-ci, qu'elle soit réglée par-ci et dérégulée par-là, c'est affaire d'appréciation personnelle, qui varie d'individu à individu et, chez le même homme, d'heure en heure. Pour tant de mystiques vénérés, d'illustres philosophes, de grands poètes, la petite logique de la vie extérieure portait, certes, moins de vérité que la folie, harmonieuse et féconde, de leurs songes. Dans notre civilisation extravertie, notre organisme n'est, en général, pas capable de donner autant d'attention aux faits du sommeil qu'à ceux de la veille. Néanmoins, tous ceux qui se sont appliqués, pendant un certain temps, à retrouver le souvenir de leurs rêves, savent combien cette mémoire s'éduque facilement, au point d'en devenir gênante. L'habitude viendrait donc vite d'accorder une importance égale aux deux modes de penser. D'ailleurs, à l'homme le plus normalement actif, n'arrive-t-il pas souvent de se trouver absorbé dans des réflexions étrangères à ses mouvements, de se conduire, pendant de nombreuses minutes, tout comme un somnambule ? On serait donc mal fondé à dénier toute valeur à la finalité, sous le prétexte que celle-ci se manifeste trop clairement dans le cours d'un rêve.

Inversion ou redressement logiques

D'une façon plus précise, il faut remarquer encore que, dans ce songe du réveil-matin, c'est par suite d'une transplantation dans le temps, que la cause a été transformée en fin. Durant les quelques secondes de temps extérieur, pendant lesquelles la sensation a été inhibée, c'est-à-dire retardée dans sa transmission à la conscience du dormeur, l'excitation nerveuse a néanmoins agi et dirigé la vie mentale. De celle-ci, le rythme – ou temps intérieur – très rapide a alors permis le développement d'une longue association d'images,

qui a figuré une durée de plusieurs heures et qui tendait à faciliter l'avènement de la sensation à la perception claire, en le légitimant selon les règles architecturales du rêve. Le son qui était cause dans le temps extérieur, est devenu fin dans le temps intérieur, grâce à la différence de valeur de ces deux temps. Bref retard de la perception dans un temps lent, longuement mis à profit par l'imagination dans un temps précipité, telles sont les conditions, ici, d'un renversement complet du déterminisme, d'une demi-rotation dans ce qu'on pourrait appeler l'espace logique : bout pour bout, fin pour commencement, effet pour cause.

Mais on connaît un autre exemple – celui-là absolument général – d'acrobatie psychophysiologique : le redressement des images rétinienne. Toutefois, ces mots : redressement et renversement, ne signifient guère que des habitudes de voir et de juger les choses, plus souvent et plus commodément, d'une façon que d'une autre. Si nos images rétinienne ne se trouvaient pas redressées par corrélation avec les données d'autres sens, nous nous serions probablement accoutumés, sans autre mal, à une coordination plus compliquée de nos mouvements, ainsi qu'à une meilleure compréhension de l'équivalence du haut et du bas. Car il n'y a pas de bas ni de haut absolus, et, tous, nous sommes sur la terre, aux antipodes d'autres terriens, avec, chacun, son petit haut et son petit bas particuliers. De même, absolument, il n'y a ni endroit, ni envers ; ni passé, ni futur ; ni cause, ni fin. Comme l'espace géométrique, l'espace du temps et l'espace logique où se situent la causalité et la finalité, contiennent toujours et partout leurs propres antipodes ; ils sont et ils sont leur contraire, selon leur fonction à chaque instant et en chaque lieu. C'est à quoi on peut penser en regardant le déroulement inhabituel d'un film où la charrue tire ses bœufs et la fumée tombe dans sa cheminée.

PSYCHANALYSE PHOTO-ÉLECTRIQUE

[Retour à la table des matières](#)

A l'intérieur comme à l'extérieur tout n'est que poésie

Bien avant l'usage de la cinématographie, on savait, certes, que « tout paraît jaune à qui a la jaunisse » comme l'observait Lucrèce, que « le monde n'est qu'abusion », comme s'en plaignait Villon et que « les Mille et Une Nuits règnent sur le monde » comme s'en amusait Voltaire. Cependant, quelques réflexions, inspirées par le cinématographe, peuvent particulièrement contribuer à montrer l'inconsistance des dernières notions tenues encore, en général, pour des vérités quasiment certaines, fondements inamovibles de la connaissance. Ainsi, aujourd'hui, la réalité de l'espace et du temps, du déterminisme ou de la liberté, de la matière ou de l'esprit, de la continuité ou de la discontinuité de l'univers, perd de sa précision, de sa consistance, de sa nécessité, et elle est en passe de devenir une réalité conditionnelle, flottante, allégorique, intermittente : de la poésie, somme toute.

Si nous apprenons donc, peu à peu et sans trop de regret, que nous ne pouvons connaître du monde extérieur qu'un arrangement de fables plus ou moins utiles, par contre, dès qu'il s'agit de son propre examen, l'homme qui toujours s'est fait une idée de lui-même, toujours se refuse obstinément à en démordre. La plus vive, la plus chère foi, chacun la possède en lui-même, tel qu'il s'est excusé, consolé, héroïsé dans ses jugements personnels. Sans doute, cette inexpugnable vénération d'une image de soi est nécessaire pour supporter, c'est-à-dire masquer, l'avilissement de vivre. Et le précepte socratique, bien qu'intégralement irréalisable, peut être dangereux à suivre pour ceux – ils sont foule – qui sombreraient dans le dégoût et la peur d'eux-mêmes, qui n'auraient pas le courage de s'accepter tels qu'ils se verraient s'ils se connaissaient un peu moins mal. Heureux, les faibles d'esprit, les extravertis complet, tout en muscles, en instinct et en action, qui savent s'ignorer ! Mais les autres, la majorité des civilisés, ne sont pas si obtus qu'ils ne souffrent de ce conflit plus ou moins aigu, source de toutes les psychoses : besoin de s'imaginer soi-

même, donc de se connaître, et refus de s'accepter, dès qu'on dénude un peu sa personnalité plus profonde.

La machine à confesser les âmes

Or, l'horreur ou, tout au moins, la gêne que le cinématographié éprouve devant son image animée, fait soupçonner que celle-ci publie quelque chose du secret personnel dont le sujet s'était imposé à lui-même l'ignorance. Tous les nains, les bossus, les boiteux, les grêlés, les obèses, accoutumés depuis longtemps à leur reflet inversé, gauche pour droite, dans les miroirs, s'y voient moins disgrâciés que la nature les a faits ; et tous les hommes, dans le travail de leur imagination, se jugent moins lâches et moins fourbes, presque honnêtes, beaux ou intelligents ou distingués autant que possible. L'objectif cinématographique n'a pas ces complaisances. Dans son double à l'écran, ce que le spectateur remarque d'abord, ce sont cette vulgarité d'une attitude, cette gaucherie d'un geste, cette honte du regard, que, justement, il avait le plus peiné et cru réussir à cacher. Mais le fantôme parle aussi, et d'une voix que le vivant, en toute sincérité, ne reconnaît pas, qu'il ne peut pas reconnaître, parce qu'il ne l'a jamais entendue encore du dehors, portée par un autre souffle que le sien. Le microphone et le haut-parleur transmettent des accents d'une impudeur insupportable, où se révèlent la naïveté du faux-orgueil, l'aigre amertume des insuccès niés, l'inquiétude sous l'assurance et le rire, toutes les faiblesses et toutes les roueries d'un caractère qui se croyait droit, trempé, victorieux de lui-même. Ils ne sont pas nombreux, les confesseurs qui ont pu voir et écouter aussi loin dans l'âme que ce regard du verre et cette ouïe photo-électrique !

Heureusement pour lui, très vite, dès la troisième ou la quatrième projection, le spectateur-auditeur de sa propre détresse se sera ressaisi, absous à nouveau ; il aura corrigé, rementi ses impressions, cicatrisé les écorchures et les dénudations les plus cuisantes.

Une clairvoyance qui peut aider la Justice

Sans doute, l'image parlante ne révèle pas d'un homme toute la vérité. Cependant, si on en juge par l'émoi des portraiturés – qui se sent morveux, se mouche – il faut admettre que les transparences de l'écran présentent une coupe de la psychologie des personnages, à un niveau de moindre mensonge, de plus grande sincérité. Des tribunaux américains ont déjà reconnu et utilisé légalement ce pouvoir inquisiteur du cinématographe, notamment dans le cas de recherche de maternité, pour mieux observer les réactions d'un enfant mis,

soudain et successivement, en présence des deux femmes dont chacune prétendait être la mère.

Ce procédé donnerait des résultats d'une véracité bien plus sûre et plus fine, si on y employait le ralenti cinématographique. Étudié en gros plan, image et son, mimique et voix, un interrogatoire révélerait alors bien des tressaillements de surprise, des crispations de défense, des inquiétudes, des hésitations et des angoisses de l'inculpé, ou, au contraire, montrerait l'étonnement, l'assurance, l'indignation sans défaillance d'une bonne foi à tort suspectée. Evidemment, tout cela n'irait pas sans possibilité d'erreur, mais, tout de même, avec beaucoup plus de chances de voir juste et l'avantage aussi d'éviter d'avoir à employer, aux mêmes fins d'aveu, des méthodes brutales.

Du sacrement de la pénitence à la psychanalyse

Ce n'est pas seulement en justice, que l'examen psychologique par le cinématographe peut être utile. Depuis longtemps, l'homme sent confusément que les malaises, du simple scrupule à la psychose établie – dont il souffre quand l'idée agréable qu'il s'est faite et qu'il veut garder de lui-même, ne parvient pas à refouler suffisamment les révélations d'un moi qui apparaît comme un autre être méprisable, inquiétant, monstrueux – se trouvent diminués ou apaisés par l'aveu de ce trouble et de sa cause, par leur extériorisation en paroles, par leur rejet, ainsi, hors du monde intérieur. Soulagement que constate le dicton : faute avouée est à moitié pardonnée, et en vue duquel la religion catholique a institué le sacrement de la pénitence, comme un exutoire aux fermentations empoisonnées de l'esprit. Freud ne fit que perfectionner génialement cette thérapeutique qui devint psychanalyse.

Dans le domaine éducatif et thérapeutique, le cinématographe et, surtout, son procédé du ralenti offrent le moyen d'une sûre introduction à la psychanalyse, d'un dépistage utile, non pas tellement aux grands troublés, qu'à l'immense foule des paranormaux, dont certains sont capables d'apprendre à connaître leur déséquilibre et de comprendre leurs défauts de comportement, pour pouvoir s'en accommoder ou les corriger dans une large mesure.

Se connaître pour mieux se mentir

Si les anomalies caractérisées et irrémédiables restent des exceptions, par contre, il existe un grand nombre, presque une majorité, de demi-inquiets, d'anxieux intermittents, de honteux frustes, de petits timides, dont le léger déséquilibre souvent peut être amendé si on réussit à faire apparaître à la

conscience la cause de ce trouble. C'est où l'analyse du ralenti cinématographique et de l'enregistrement sonore normal doit pouvoir rendre de grands services à un observateur attentif et habile.

Plus généralement encore, l'analyse cinématographique est utilisable pour ce qu'on pourrait appeler des leçons de maintien, bien nécessaires dans toutes sortes de professions et de conditions sociales. Ainsi, l'homme public, le représentant de toute autorité, l'orateur, l'avocat, le mondain, le commerçant même, le simple particulier soucieux de paraître à son avantage, c'est-à-dire tout le monde, tireraient profit de se voir et de se revoir à l'écran, de s'entendre et de se réentendre par le haut-parleur, comme font les acteurs, qui peu à peu corrigent leurs défauts, perfectionnent la composition de leur personnage, apprenant à le mentir d'une façon parfaitement convaincante. Ici, le cinématographe ne découvre les vérités déplaisantes qu'afin qu'elles puissent être sûrement étouffées ; il est, cet expérimentateur de sincérité, aussi une école de mensonge.

PHILOSOPHIE MÉCANIQUE

[Retour à la table des matières](#)

Psychologie des machines

L'automobiliste qui connaît bien sa voiture en parle comme un bon cavalier le fait de son cheval. Il la dit docile ou rétive, molle ou nerveuse, souple et sûre ou cabocharde et ombrageuse. Il sait la meilleure façon de la traiter pour en obtenir le maximum d'effort : tantôt avec douceur, tantôt non sans une certaine brutalité ; parfois en la ménageant et en la laissant souffler, parfois en lui rendant la main ou en la poussant à fond, d'un bout de la course à l'autre. De même marque et de même série, on rencontre cependant rarement deux moteurs exactement pareils ; chacun d'eux manifeste un caractère propre dans les particularités de son comportement. C'est que la complexité de la structure et des interactions internes d'un organisme mécanique aboutit à l'individualisation de la machine et donne, au résultat du fonctionnement de l'ensemble, une nuance d'imprévisibilité, qui signifie l'extrême commencement de ce qu'on appelle, à d'autres degrés de développement, volonté, liberté, âme.

Plus ou moins, selon les complications et les finesses de leur agencement, tous les instruments, auxquels l'homme doit accorder de l'attention pour s'en bien servir, reçoivent, de cet examen, l'attribution, tout au moins implicite, de certains caractères psychologiques. Et, comme chacun a pu le constater, il est vrai qu'un stylo prend l'habitude d'une écriture, s'accorde à elle, s'entête à n'en pas vouloir changer ; qu'une montre qui a marqué l'heure sans aucun trouble pendant vingt ans, dans le gousset du père, se dérègle en quelques jours, après qu'elle a passé aux mains, pourtant soigneuses, du fils, car l'horloger est impuissant à rétablir le climat personnel, dans lequel un mécanisme s'était accoutumé à vivre.

**Mécanique ou organique, la complexité
d'un appareil y crée un aspect psychique**

Une cellule est sans doute un être, mais l'âme ne se réalise que s'il y a colonie de cellules, et d'autant plus nettement que la colonie est constituée d'éléments plus nombreux, mieux différenciés dans un ensemble coopératif d'une organisation plus élevée. Un ressort, un engrenage, un clapet de soupape ne sont que du métal usiné, mais une communauté de pignons, de bielles, de pistons, fonctionnellement associés, manifeste des tendances, des habitudes, des caprices qui forment comme un rudiment de mentalité, et cet aspect psychologique apparaît d'autant plus nettement que le mécanisme possède une structure et des fonctions plus compliquées. A partir d'un certain degré de multiplicité et de délicatesse architecturale et fonctionnelle, les machines se comportent couramment de façon que l'homme est obligé, malgré qu'il en ait, de constater chez elles de l'accoutumance. Or, celle-ci traduit une conjugaison de sensibilité et de mémoire ; elle suppose aussi quelque mode de choix, de discernement, entre le nuisible et l'utile, c'est-à-dire entre le bien et le mal, et quelque latitude, quelque fantaisie, une trace d'apparente liberté dans la réponse du système aux forces que l'on fait agir sur lui et en lui. Ainsi, l'observation fondamentale de Ribot, soulignant que le psychisme naît avec l'accroissement du nombre des réactions possibles entre de multiples éléments nerveux, peut être transposée dans le monde inorganique où elle s'applique à l'entrejeu d'éléments mécaniques.

**Lié à une fonction d'ensemble, qu'on ne sait localiser plus précisément,
le caractère spirituel est d'abord ubiqué**

Vouloir reconnaître si peu que ce soit d'esprit à un tracteur agricole, cela peut paraître une gageure. Mais, d'abord, qu'est-ce que l'esprit ? On ne s'accorde généralement que sur ce qu'il semble ne pas être : il ne serait pas matériel, parce qu'on ne parvient pas à situer exactement ses points d'insertion dans la matière, ni à saisir quelque chose de sa façon de communiquer avec elle et de la commander. Il y a une bonne part de l'âme humaine, à laquelle on assigne volontiers pour résidence le cerveau, mais le cœur, les reins, le foie, la rate et d'autres glandes plus mystérieuses prétendent aussi à l'honneur de loger l'invisible spiritualité. L'âme est partout dans l'homme et elle n'est nulle part en particulier. Elle est un résultat de l'ensemble du fonctionnement organique. Pareillement, le caractère personnel d'un moteur ne siège pas exclusivement dans telle ou telle pièce : carburateur ou magnéto, pistons ou culasse. Ce caractère est, lui aussi, un être impalpable, un produit global de l'activité de tous les organes mécaniques.

Des figures bien plus simples encore possèdent un aspect caractéristique, qu'on ne peut rattacher spécialement à aucune de leurs parties, mais auquel la collaboration de toutes ces parties est indispensable. Ainsi, la vertu essentielle de tout triangle euclidien est que la somme de ses angles vaut deux droits. Où se tient ce caractère d'espèce ? ni dans un angle ni dans un autre, et pas plus dans les côtés que dans les hauteurs ou dans la surface ; il est partout et nulle part ; il est un esprit.

Outre la spiritualité commune à toutes les machines supérieures, le cinématographe développe un génie propre

Comme tout mécanisme, et proportionnellement à son degré de complexité, l'instrumentation cinématographique – qui est multiple, qui comprend les appareils de prise de vues et de projection, d'enregistrement et de reproduction de son, et tout un usinage – possède cette personnalité qui caractérise les objets supérieurs, mais qui, dans ce cas, apparaît un peu confuse, en raison des outils différents dont le fonctionnement la met en œuvre : c'est la personnalité collective d'une petite société de machines. Cependant, en plus de ces caractères de première individualisation, qui sont une occurrence commune dans le monde mécanique, le cinématographe manifeste très haut et très clairement un génie propre, dont aucun autre mécanisme n'a donné jusqu'ici un aussi net exemple.

Sans doute, depuis longtemps, divers autres systèmes, principalement optiques, nés de l'intelligence humaine, ont réagi sur celle-ci et lui ont permis de reformer et de développer abondamment ses théories sur l'univers. Copernic, Galilée, Kepler, Newton, Laplace ont été entraînés, obligés à repenser le monde d'après les images que leurs lunettes astronomiques leur apportaient du ciel, de même que Harvey, Spallanzani, Claude Bernard, Pasteur ont été conduits à construire ou reconstruire l'anatomie, la physiologie, la pathologie, selon la vision particulière de leurs loupes et de leurs microscopes. Toutefois, ces lentilles approchantes et grossissantes ne font que multiplier et transformer des données unisensorielles, exclusivement visuelles, qui n'intéressent directement qu'une seule catégorie de l'esprit, celle de l'étendue. Ainsi, les modifications que ces instruments proposent aux conceptions philosophiques et scientifiques, ne se présentent à l'intelligence que dans la catégorie spatiale, de la même façon que les simples messages normaux d'un sens, d'ailleurs très important : la vue. Pour le savant ou le philosophe, aucun télescope ne peut donc être mieux qu'un instrument amplifiant le travail d'un organe de perception extérieure, qu'un super-œil artificiel, qui voit plus loin ou plus près ou plus profondément, mais qui ne fait rien d'autre que regarder, incapable qu'il est de combiner lui-même, mécaniquement, des données ressortissant à plusieurs catégories rationnelles, c'est-à-dire incapable de penser.

Le cinématographe diffère des appareils simplement optiques, d'abord en ceci qu'il apporte, de l'extérieur, des renseignements concernant deux sens distincts, ensuite et surtout en cela qu'il présente ces données bisensorielles déjà ordonnées par lui-même selon certains rythmes de succession. Le cinématographe est un témoin qui retrace de la réalité sensible une figure non seulement spatiale mais encore temporelle ; qui associe ses représentations en une architecture dont le relief suppose la synthèse de deux catégories intellectuelles, celle de l'étendue et celle de la durée ; synthèse dans laquelle apparaît presque automatiquement une troisième catégorie, celle de la causalité. Par ce pouvoir d'effectuer des combinaisons diverses, pour purement mécanique qu'il soit, le cinématographe se montre être plus que l'instrument de remplacement ou d'extension d'un ou même de plusieurs organes des sens ; par ce pouvoir qui est l'une des caractéristiques fondamentales de toute activité intellectuelle chez les êtres vivants, le cinématographe apparaît comme un succédané, une annexe de l'organe où généralement on situe la faculté qui coordonne les perceptions, c'est-à-dire du cerveau, principal siège supposé de l'intelligence.

Non, la machine à penser n'est plus tout à fait une utopie ; le cinématographe, comme la machine à calculer, en constituent les premières réalisations qui sont déjà mieux que des ébauches. Leibniz, qui disposa des notes et des brouillons laissés par Pascal, parvint à mettre au point le système de rouages que le mathématicien janséniste avait inventé mais dont il n'avait pu obtenir un fonctionnement docile. Depuis, sans cesse perfectionné, un dispositif purement mécanique sait grouper les chiffres qu'on lui fournit, selon les algorithmes fondamentaux des mathématiques, non pas exactement comme le fait l'esprit humain mais mieux, parce que sans erreur possible. Cependant – soutiendra-t-on encore – cette machine ne pense pas. Que fait-elle donc quand elle remplace par son travail plus que parfaitement le travail cérébral du calculateur ? Il faut admettre qu'il existe, à côté et à la ressemblance de la pensée organique, une pensée mécanique, qu'on commence seulement à savoir mettre en branle, mais qui foisonnera dans les robots futurs, dont la réalisation se trouve logiquement inscrite dans le développement de notre civilisation. Cette pré-pensée mécanique serait inconsciente, ce qui ne constitue d'objection ni à son existence, ni à sa parenté avec l'âme humaine, dont on admet aujourd'hui qu'elle est, en immense partie, inconnue à elle-même.

La philosophie du cinématographe

Le cinématographe est un de ces robots intellectuels, encore partiels, qui, à l'aide de deux sens photo et électro-mécaniques et d'une mémoire enregistreuse photochimique, élabore des représentations, c'est-à-dire une pensée, où

l'on reconnaît les cadres primordiaux de la raison, les trois catégories kantienne de l'étendue, de la durée et de la cause. Ce résultat serait déjà remarquable si la pensée cinématographique, ainsi que le fait celle de la machine comptable, ne se constituait qu'à l'imitation servile de l'idéation humaine. Mais nous savons que le cinématographe marque, au contraire, sa représentation de l'univers de caractères propres, d'une originalité qui fait de cette interprétation non pas un reflet, une simple copie des conceptions de la mentalité-mère organique, mais bien un système différemment individualisé, en partie indépendant, qui contient en germe le développement d'une philosophie s'éloignant assez des opinions courantes, pour qu'il convienne peut-être de l'appeler antiphilosophie.

LA QUANTITÉ MÈRE DE LA QUALITÉ

[Retour à la table des matières](#)

Indivisibilité de l'espace-temps

La différence fondamentale entre le mécanisme intellectuel humain et le mécanisme cinématographique d'appréhension et d'expression consiste en ceci que, dans le premier, les notions d'espace et de temps peuvent exister séparément, qu'il faut même un certain effort pour concevoir leur perpétuelle union, tandis que, dans le second, toute représentation de l'espace est automatiquement donnée avec sa valeur temps, c'est-à-dire que l'espace y est impossible à concevoir en dehors de son mouvement dans le temps. Ainsi, l'homme peut garder l'image d'une attitude, le souvenir d'une parole, présents à l'esprit pendant plusieurs secondes, voire davantage, tant que son attention ne se sera pas fatiguée, sans se préoccuper de cette durée, oublieux de celle-ci comme si elle n'était pas. Mais le cinématographe, lui, ne peut fournir la même image, le même son, que dans le corps d'un rythme temporel, réglé d'ordinaire à vingt-deux ou vingt-trois images par seconde. Dans la compréhension humaine, il y a l'espace et il y a le temps, d'où se fait assez péniblement la synthèse de l'espace-temps. Dans la compréhension cinématographique, il n'y a qu'espace-temps.

Relativisme absolu

Or, ce temps cinématographique, nous le savons essentiellement variable, alors que le rythme du temps, tel que l'homme le perçoit normalement, est, au contraire, constant : nouvelle différence entre l'intellect de l'être vivant et celui de l'être mécanique, qui vient singulièrement renforcer la première. A l'espace fixe et au temps invariable, qui sont habituellement considérés comme indépendants l'un de l'autre et qui forment ainsi les deux catégories

primordiales classiques de l'entendement humain, s'oppose l'espace-temps, toujours mobile et changeant, cadre unique, dans lequel le cinématographe inscrit ses représentations.

La variance du temps cinématographique et l'interdépendance qui le lie à son espace, entraînent – on l'a vu – d'incessantes transformations corrélatives de toutes les apparences situées dans ce continu à quatre dimensions. Cette relativité on ne peut plus générale, se traduit par la rupture et par la confusion de toutes les classifications qui paraissent fondamentales et immuables dans l'univers extra-cinématographique. Selon les différentes valeurs momentanées que prennent les dimensions de l'espace-temps, la discontinuité peut y devenir continue ou la continuité discontinue, le repos produire du mouvement et le mouvement du repos, la matière acquérir de l'esprit ou en perdre, l'inerte s'animer ou le vivant se mortifier, l'aléatoire se déterminer ou le certain perdre ses causes, les fins se muer en origines, et les vérités évidentes en absurdités non moins immédiatement perçues comme telles.

Ces changements de qualité – il s'agit de qualités primordiales – dépendent de variations dans la durée et la grandeur des objets observés, par rapport à des valeurs-repères, celles du monde le plus proche du sujet qui observe, celles de l'échelle humaine. La qualité est donc fonction de la mesure, du nombre. La qualité résulte de la quantité. Quantité et qualité deviennent des notions corrélatives, interchangeable, qui doivent pouvoir être fondues l'une dans l'autre, en un continu quantité-qualité, covariant du continu espace-temps. Ainsi, la philosophie du cinématographe ne voit qu'un dans les deuxième et troisième attributs d'Aristote.

La quantité, agent de toute transmutation qualitative

Dès ses premières leçons de calcul, on enseigne à l'enfant qu'en ajoutant des pommes à des pommes, on obtient toujours un total de pommes ; que les opérations arithmétiques quantitatives ne sauraient rien changer à la qualité des objets additionnés ou multipliés, soustraits ou divisés. Mais ce principe est faux. Dix arbres ajoutés les uns aux autres font un bosquet ; mille, un bois, dix mille, une forêt. Une forêt possède maints attributs que chacun de ses arbres ignore. Un grain de sable est ce qu'il est ; des milliards de grains de sable ne peuvent même pas être imaginés comme grains ; ils sont devenus un désert, le Sahara, le pays de la soif et des mirages. Une trace de musc parfume, un gramme empuantit. Un franc fait vingt sous ; vingt millions se refusent à être pensés par cinq centimes ; même, ce ne sont plus des francs ; c'est une fortune : luxe, élégance, oisiveté, bonheur. Quelques neurones constituent un arc réflexe ; des milliers d'arcs réflexes deviennent un caractère, une intelligence, une âme. Une foule est tout autre chose que plusieurs centaines d'indi-

vidus ; elle possède une sensibilité, une volonté, une liberté très différentes des volontés, des sensibilités, des libertés individuelles qui la composent ; elle forme un être monstrueux, déraisonnable, versatile, enfantin et sauvage. Une minute compte trois mille six cents tierces ; un siècle – celui de Périclès ou de Louis XIV – quel rapport a-t-il dans notre esprit avec les tierces qui se sont additionnées, tandis qu'il s'écoulait ? C'est une vérité sensible partout, sauf dans les opérations de très faible amplitude numérique, que, du seul fait que la quantité varie, la qualité de l'ensemble des mêmes objets change. Un accroissement ou une diminution du nombre apportent, d'eux-mêmes et par eux seuls, des qualités nouvelles.

Les profondes équivalences de quantité à qualité, que révèle le cinématographe, atteignent la systématisation classique dans son principe de base ; elles annoncent l'unité foncière de toutes les formes dans la relativité universelle de toutes les espèces et de tous les genres d'objets et d'êtres. Sans doute, le nombre a pu déjà être tenu pour une sorte de qualité à part, tout à fait générale, venant qualifier secondairement chacune des qualités proprement dites. Mais, à l'écran, le nombre démontre qu'il contient la puissance de qualification, elle-même et tout entière ; qu'il est, par le jeu du plus ou du moins, la qualité unique de tout ce qui existe de façon perceptible.

Comte avertissait de ne pas inférer du simple au multiple, car, ce faisant, on s'exposait à transgresser des frontières spécifiques et de se trouver, de quantité à quantité, tout à coup en plein domaine de qualité différente, de lois étrangères. On ne sait exactement ni où, ni quand, ni comment, des éléments inorganiques, en s'ajoutant à d'autres éléments inorganiques, deviennent une molécule semi-vivante, organique, de virus-protéine. On ne sait pas non plus précisément dans quelles conditions, ni à quelle limite, des neurones s'associent à d'autres neurones, accumulent assez d'interactions pour qu'y apparaissent l'instinct ou l'intelligence. Mais ces mystérieuses transmutations recèlent une terrible simplicité : elles sont fonction du nombre. Comme, aussi, c'est le nombre du temps, la quantité de mouvement dans le temps, qui régit les transmutations du ralenti et de l'accélééré dans l'univers cinématographique.

L'homme, seule quantité étalon de l'univers

Si, dans le tréfonds des choses, toute différenciation n'a qu'une signification quantitative, c'est l'ordre de grandeur des phénomènes, qui reste en définitive le seul fondement de leur distinction, de leur classification, de leur connaissance. Selon ses dimensions, un objet, un être ou un événement se situent dans telle ou telle zone qualitative de l'espace, du temps et de la logique. Effectivement, l'espace est droit ou courbe, la matière est continue ou discontinue, la mécanique est déterminée ou aléatoire, les lois sont causales ou

probabilistes, selon qu'on les étudie soit à l'échelle moyenne, soit dans l'infiniment petit, soit encore dans l'infiniment grand.

Mais, cette immensité, ce juste milieu, cette petitesse des choses, dont dépendent leurs qualités, sont, tous et toujours, évalués par rapport à l'homme. C'est la mesure de l'homme et les dimensions directement utilisables par lui, qui constituent les étalons, d'après lesquels on apprécie toute grandeur, tout nombre, toute quantité. C'est uniquement la distance, à laquelle apparaît un phénomène, de part et d'autre des dimensions humaines, qui le rend petit ou grand et qui détermine les propriétés spatiales, temporelles, logiques du canton de l'univers où il se produit. Ainsi, la totale relativité de tous les aspects de la nature a pour seul pivot, pour unique repère, pour souverain arbitre : l'homme, c'est-à-dire la taille, le poids et la forme de l'homme, la longueur de ses membres, la portée de son regard et de son ouïe.

Tous nos systèmes de connaissance, toute notre science et toute notre philosophie, toutes nos certitudes et tous nos doutes, toutes nos vérités et ignorances éternelles sont étroitement ajustés à cette altitude moyenne de cent soixante-dix centimètres, à laquelle nous portons notre front au-dessus de la surface du sol. On peut douter de ce que le raccourcissement du nez de Cléopâtre eût changé la face du monde, car l'amour ne s'adresse pas toujours à la beauté, mais assurément d'autres théodicées et d'autres cosmogonies, une mathématique et une logique différentes seraient l'œuvre d'un genre humain aux exemplaires réduits à la taille des bactéries ou gonflés à celle de l'Himalaya.

Que toutes les constructions de la pensée n'admettent, comme critère dernier, que la dimension humaine, dont nous sentons, mieux encore que du reste, le caractère épisodique et précaire, cela démontre jusqu'au scandale la vanité de nos prétentions et l'impuissance de notre besoin de saisir quelque point d'appui extérieur à nous, quelque parcelle de certitude inconditionnelle, quelque soupçon de l'existence de la moindre valeur fixe. Tous les efforts de l'intelligence pour s'évader du relatif sont aussi péniblement dérisoires et absurdes que ceux d'un enlisé qui tenterait de s'arracher à l'emprise des sables mouvants, en se tirant lui-même, à deux mains, par les cheveux. L'homme est l'unique mesure de l'univers, mais cette mesure se mesure elle-même d'après ce qu'elle prétend mesurer : c'est une relative de relatives, une variable absolue.

RELATIVITÉ DE LA LOGIQUE

[Retour à la table des matières](#)

L'incroyable réversibilité du temps

La réversibilité du temps, dont on constate la possibilité dans l'univers représenté par le cinématographe, constitue une autre différence capitale par rapport aux propriétés de notre univers habituel. Dans notre vie mentale, cette réversibilité apparaît si rarement et elle reste si complètement étrangère à toutes nos expériences extérieures, qu'elle nous est incroyable. Elle semble un pur jeu de la machine, un artifice dépourvu de signification réelle et revêtu même d'un caractère comique par contraste avec l'ordre invariable des successions partout ailleurs observé. Toutefois, que cela plaise ou non, la réversibilité temporelle se produit dans la représentation cinématographique avec une constance qui en fait une loi de ce système, aussi certaine qu'une loi peut être. Nous avons de la peine à concevoir que les principes d'identité et de rigoureuse causalité cessent d'être applicables dans le monde de l'atome, néanmoins nous nous rendons aux arguments des physiciens, si subtiles que soient leurs théories. Par contre, encore que le cinématographe nous prouve visuellement, avec une bien plus grande force d'évidence, l'ambivalence de l'ordre dans lequel se succèdent les phénomènes dans le monde de l'écran, et bien que ce monde nous soit aussi plus proche et mieux connu que le monde atomique, nous hésitons à accorder à cette réversibilité de l'action filmée ne serait-ce qu'un peu d'attention. C'est que le monde cinématographique – dit-on avec bien du mépris – n'est tout juste qu'un monde fictif.

Légitimité de la fiction

Cependant, fictif ne veut nullement dire faux ni inexistant. Personne ne saurait nier la réalité pratiquement utilisable du travail de l'imagination. « Tout ce qu'on invente est vrai », affirmait Flaubert. Même si tout ce qu'on

inventé n'était pas vrai, il le deviendrait. Aujourd'hui, la plupart des psychologues et des psychiatres, qu'ils soient les partisans ou les adversaires de Freud, reconnaissent au monde imaginaire par excellence, au rêve, une vérité psychologique supérieure à celle de la pensée extravertie et rationalisée, objectivée et prétendument réaliste. En effet, la personnalité du dormeur, délivrée de la majorité des contraintes logiques et morales de la vie extérieure, peut se manifester plus librement et révéler davantage de sa nature intime dans les images oniriques.

Le cinématographe, machine à rêver

Or, les procédés qu'emploie le discours du rêve et qui lui permettent sa sincérité profonde, trouvent leurs analogues dans le style cinématographique.

Telle est, d'abord, une sorte de très fréquente synecdoque, où la partie représente l'ensemble, où un détail, en lui-même infime et banal, se trouve grossi, répété, devenu le centre et le motif conducteur de toute une scène rêvée ou vue à l'écran. Ce sera, par exemple, une clef ou un nœud de ruban ou un appareil téléphonique, dont le rêve et l'écran feront un gros plan, chargé d'une immense force émotionnelle, de toute la signification dramatique, qui a été attribuée à cet objet, lorsqu'il fut remarqué pour la première fois au cours de la vie de la veille ou au début du film.

De plus et par conséquent, dans le langage du rêve comme dans celui du cinématographe, ces images-mots subissent une transposition de sens, une symbolisation. Il n'y s'agit plus de clef, de nœud de ruban, de téléphone. La clef se traduirait plus correctement par « Aurai-je le courage de commettre cette indiscretion nécessaire à mon repos ? » ; le nœud de ruban, par « Elle m'aimait pourtant ! » ; le téléphone, par « A cette heure, il doit être enfin hors de danger ». Mais, en réalité, en toute vraie réalité, ces signes sont des grimoires résumant tout un univers d'impressions vécues, vivantes et à vivre, qu'aucune expression verbale ne suffirait à traduire fidèlement dans leur intégrité.

Enfin, l'action du rêve comme celle du film se meuvent, chacune, dans leur temps propre, accidenté et recoupé *ad libitum*, où les simultanités peuvent être étirées en successions, comme les successions peuvent être comprimées en coïncidences, et dont la différence avec le temps extérieur peut aller jusqu'à des effets d'inversion.

Le préjugé contre le rêve d'une machine

Le grossissement et l'allégorisation des détails, l'accroissement et la transformation de la valeur significative de ces symboles, le particularisme des temps, toutes ces analogies entre le langage du rêve et celui du cinématographe devraient tendre à faire croire que le second est, comme le premier, constitutionnellement porté à exprimer des vérités d'une haute fidélité psychologique, d'une profonde exactitude de figuration de la vie mentale.

Mais, au contraire, c'est peut-être ce qui cause ou ce qui renforce la défiance générale que l'on constate à l'égard de la portée philosophique des images cinématographiques. Car la vie du rêve, complètement introvertie, bien qu'elle soit infiniment plus riche en sincérité et en sentimentalité, donc en poésie, passe pour dangereuse, maudite et inférieure à la vie mentale de la veille, qui n'est, pourtant, qu'une assez grossière schématisation extravertie de la première.

Réalisme de la pensée introvertie et idéalisme de la pensée extravertie

Sans doute, l'interdit dont souffre l'introversion s'explique par ce que le rêve paraît non seulement inutilisable directement pour la conservation de l'individu et de l'espèce, mais encore souvent opposé à cet instinct. Cependant, c'est là une vue courte. Mépriser, craindre, combattre la pensée introvertie, pour cultiver et exalter l'extravertie, n'est-ce pas comme de prétendre obtenir de la clarté et de la chaleur sans feu, du métal sans minerai, des fruits sans verger ? Qu'est, en effet, la pensée extravertie sinon le résultat du mûrissement, de la cristallisation de la pensée introvertie, en des formes plus abstraites, choisies et agencées en vue de leur adaptabilité aux apparences du dehors ? La pensée extravertie est une pensée au second degré, pensée de pensées, imagination issue d'imaginations, rêve enfanté par des rêves, et, en ce sens, non pas moins subjective mais davantage, comme on le remarque facilement dans certains échafaudages de théories authentiquement scientifiques. Objectifs, le spin des électrons, la courbure de l'univers ? ou plutôt, figures hautement idéales ? Subjectifs, l'amour et la haine, signifiés par un nœud de ruban ? certes oui, mais profondément réels.

Aux notions d'une terre plane et fixe, qui sont des réalités élémentaires d'expérience quotidienne, ont succédé les notions de la sphéricité et du mouvement terrestres, puis du déplacement du système solaire, puis encore de la fuite des étoiles, de l'expansion et de la contraction de l'univers, etc., qui ne sont, et de plus en plus, rien que des idées, s'éloignant toujours davantage de

l'objectivité dont elles se réclament. La science qui se prétend le mode de connaissance extraverti par excellence, évolue, au contraire de cette prétention, dans le sens d'une abstraction, c'est-à-dire d'une introversion croissante. Elle devient, à force de rationalisation, un rêve mathématique, qui n'a, avec la réalité humaine, la seule réalité un peu réelle, que des rapports infiniment plus lointains que les plus incohérents cauchemars du sommeil.

L'esprit humain ne possède qu'une faculté tout à fait restreinte d'extraversion, comprise entre deux registres, ceux-là plus étendus, d'introversion : l'un, où l'introversion apparaît comme la forme originelle de toute pensée, comme le spectacle immédiat du moi, comme une source de vérités premières, puisées dans une subjectivité indéniable et non niée ; l'autre, où l'introversion se présente comme le mode le plus élaboré de la pensée, après le mode intermédiaire de l'extraversion dont les abstractions, bien que destinées à l'usage externe, sont ici reprises et presque uniquement traitées selon les règles de l'idéation raisonnable, au mépris des contradictions qui peuvent en résulter aussi bien avec les données sensibles extérieures, c'est-à-dire objectives, qu'avec les données du sens intérieur, c'est-à-dire de la première introspection. Ainsi, finalement introvertie au maximum, la raison spéculé dans une subjectivité qui n'ose pas dire son nom, dépouillée autant que possible de toute confirmation sentimentale, de toute authenticité individuelle, et réduite à la sécheresse d'une fantaisie géométrique comme celles des figures que proposent les miroirs du kaléidoscope et qui ne signifient rien de vrai, rien de vivant, elles non plus.

Puisque l'homme est, à la fois, le principal objet et le seul agent de la connaissance, il va de soi que la véritable objectivité, s'il peut y en avoir une, se trouve dans l'appréhension la plus directe, par tout sujet, de sa propre existence, c'est-à-dire dans la première introversion, telle que la met en œuvre l'analyse des songes et des rêveries, c'est-à-dire encore dans la subjectivité la plus pure, la moins obnubilée et contrainte par les influences extérieures. Si la pensée extravertie possède, bien entendu, aussi son utilité et sa vérité, elle est loin cependant de détenir le monopole de telles vertus, et la pensée introvertie, bien qu'elle soit, à elle seule, pratiquement insuffisante, ne mérite pourtant pas la déconsidération et la méfiance dont certains l'accablent et dont ils voudraient atteindre par extension tout ce qui résulte des images cinématographiques, apparentées au langage du rêve.

Orientation causale de l'espace-temps

Il faut donc admettre l'inversion du cours du temps, dont le cinématographe et le rêve nous donnent des exemples, comme vérité : réalité intérieure au monde du songe et à celui de l'écran. Cette réversibilité du temps atteint gravement l'intuition des relations de cause à effet, car l'esprit se refuse à

admettre que des événements dont l'ordre de succession peut être interverti, puissent être unis par quelque lien de causalité nécessaire. Le principe de causalité cesse de paraître valable absolument, pour devenir corrélatif du sens vectoriel de la quatrième dimension de l'espace, celle du temps. De l'orientation temporelle d'un espace, il dépend que le phénomène s'y produise comme cause ou comme effet. Et, lorsque cette orientation change, on observe la substitution de la fonction cause à la fonction effet, et réciproquement.

Puisque la causalité se révèle ainsi être une covariante du temps, le continu espace-temps apparaît comme possédant aussi un caractère logique, et la relativité de l'espace et du temps embrasse la relativité de la logique. Tout espace possède son sens logique propre, déterminé par la direction de son mouvement dans le temps. La causalité est une fonction temporelle et spatiale, qui constitue la cinquième variable du continu que nous sommes le plus habitués à concevoir.

Surdétermination par multiplicité de temps

En considérant la causalité sous cet aspect de fonction temporelle, on comprend mieux la surdétermination qui caractérise certains rêves, dans lesquels les événements se présentent munis, chacun, de plusieurs causes dont chacune est jugée nécessaire et suffisante à elle seule. Le songe, en effet, construit parfois un univers particulièrement confus, parce qu'il est multitemporel. Des excitations périphériques actuelles et des souvenirs d'impressions précédemment vécues cheminent, de l'inconscient au conscient, avec des vitesses très inégales, selon leurs qualités très différentes. Chacun de ces éléments s'insère avec son temps propre dans la synthèse du rêve qu'il s'efforce d'orienter à son profit. Ces divers temps introduisent avec eux leurs causalités particulières, lesquelles sont complètes, c'est-à-dire que les événements de chaque temps s'y présentent à une place parfaitement déterminée dans l'ordre de leur succession. Ainsi, lorsque deux ou plusieurs composantes coïncident et viennent sommer leurs effets dans une image du songe, celle-ci, parce qu'elle se situe à l'intersection de deux ou de plusieurs temps, se trouve entièrement déterminée à la fois par la fonction causale de chacun de ces temps.

Indétermination par défaillance de temps

Inversement, une indétermination doit faire supposer qu'elle peut être liée à quelque défaillance ou irrégularité de la valeur temps. Or, on ne connaît guère jusqu'ici qu'un seul exemple de hasard qui soit peut-être vrai : les formules de Heisenberg décrivent l'unique incertitude qui apparaisse non plus

comme l'expression statistique de l'effet d'un surnombre de déterminantes microscopiques, mais comme le résultat d'une incompatibilité foncière entre deux déterminantes partielles, qui s'excluent l'une l'autre, alors que leur coexistence serait nécessaire à une détermination complète. Dans ce cas, le calcul, dans la mesure où il est capable de situer un corpuscule avec précision dans l'espace, se montre incapable de donner la quantité de mouvement de cet objet, c'est-à-dire sa valeur d'existence par rapport au temps ; au contraire, lorsque le calcul indique exactement cette valeur temps, il ne peut plus exprimer la valeur espace. Il semble donc que, dans l'univers, tel qu'on le découvre à l'échelle intraatomique, le cadre spatial soit mathématiquement dissocié de son orientation temporelle. L'unité de l'espace-temps ainsi rompue, les phénomènes apparaissent sous un jour de moindre détermination, de moindre réalité, dans une pénombre logique, définis plus ou moins selon l'étendue, moins ou plus selon le temps, mais jamais dans la pleine et certaine lumière de ces deux notions conjuguées au maximum de leur force d'éclairement. Dans la proportion même, dans laquelle elles deviennent indépendantes de la dimension temporelle, les trois dimensions spatiales s'avèrent insuffisantes pour encadrer des enchaînements de cause à effet. En se séparant de l'espace, le temps en emporte la causalité qu'il y avait introduite.

La géométrie même plane, est une géométrie dans le temps

Cependant, plutôt que de rattacher la causalité si particulièrement au temps, ne conviendrait-il pas mieux de la considérer comme une propriété indivise entre l'espace et le temps, inhérente non pas à telle ou telle des quatre dimensions du continu, mais née de leur synthèse ? L'opinion est fort soutenable dans un domaine certes capable d'admettre plusieurs semblants de vérité, dont aucun ne peut prétendre à exclure tout à fait les autres.

L'esprit ne saurait, en effet, concevoir de cadre expérimental, où l'espace et le temps pussent être étudiés séparément en dehors de toute compromission réciproque. Même la géométrie la plus simplement euclidienne ne constitue pas une construction purement spatiale, puisqu'on ne peut, par exemple, aborder la démonstration du pont-aux-ânes sans connaître *d'abord* les cas d'égalité des triangles, et ceux-ci exigent la connaissance encore *préalable* d'autres développements géométriques, par lesquels on s'appuie, de théorème en théorème, sur les postulats fondamentaux. Il y a là indéniablement, lent ou rapide, un mouvement de l'esprit dans le temps ou dans une représentation, par la mémoire, de temps passés et parfois très anciens. Même les pythagoriciens qui procédaient, semble-t-il, en géométrie élémentaire, beaucoup plus par évidence visuelle que par raisonnement, ne pouvaient cependant se dispenser de faire appel au souvenir de certains axiomes, comme conditions antérieures, nécessaires pour provoquer le jugement ou le sentiment de vérité,

attribuée à une conclusion qui était toujours, de si peu que ce fût, postérieure aux prémisses.

La logique, fonction de temps

La nécessité d'une ordonnance temporelle ne constitue pas un caractère particulier au raisonnement géométrique ; elle apparaît dans toute série logique. Ainsi, dans un syllogisme quelconque : « Les nègres sont noirs, or Tom est un nègre, donc Tom est noir », la majeure et la mineure doivent obligatoirement *précéder* la conclusion pour la rendre valable par un effet qui est de causalité : c'est *parce que* Tom appartient à la race nègre, qu'il est noir. Sans doute, ce rapport de causalité n'est pas uniquement défini par l'ordre temporel, dans lequel les propositions se trouvent présentées ; cependant, cet ordre est une condition *sine qua non* de cette causalité. De même, dans les relations : « Pierre est meilleur que Jean et Jean est meilleur que Paul », qui aboutissent à la conclusion que « Pierre est meilleur que Paul », on constate une suite irréversible, c'est-à-dire une fonction temporelle. En effet, de ce que Pierre est meilleur que Paul et Jean meilleur que Paul, il ne s'ensuit pas du tout que Pierre soit meilleur que Jean.

Ainsi, la quatrième dimension, en même temps qu'elle oriente, du passé au présent et du présent au futur, tout le continu dans lequel se meut la pensée confère à ce cadre un sens causal, imprime à la rationalisation une marche vectorielle univoque. L'espace, en devenant espace-temps, reçoit aussi une polarisation logique.

Il n'y a pas, non plus, de temps sans espace

On a parfois proposé la mélodie musicale comme exemple d'une construction unidimensionnelle dans la pure durée. L'enchaînement causal s'y manifeste pourtant, comme il est évident au jugement de qui n'ignore pas complètement les lois de l'harmonie. Même abstraction faite de celles-ci, la pensée créatrice ou le souvenir d'une mélodie peuvent-ils se développer sans rien utiliser, ne serait-ce qu'implicitement, du cadre spatial dans lequel cette mélodie va apparaître ou est apparue à l'état de réalité sensible ? C'est ce qui semble fort douteux et même impossible. On ne saurait donc affirmer absolument que la causalité appartienne de façon exclusive à la seule dimension temps, mais on peut admettre, en tout cas, que le rapport causal se trouve directement et étroitement soumis au jeu de la perspective temporelle.

L'antilogique du temps inversé

Les anomalies de la causalité – avons-nous observé – correspondent à des états particuliers de la dimension temporelle, et cette relation détermine, partiellement au moins, l'indétermination de certains phénomènes, car notre esprit est ainsi fait qu'il lui faut voir la cause aussi d'une absence de cause. C'est que l'induction de cause à effet et d'effet à cause constitue l'un des quelques mouvements primordiaux de la pensée, et elle intervient dans presque toutes les opérations de l'intelligence qui semble ne pas savoir fonctionner sans la mettre en branle : il est quasi impossible de concevoir une série logique, qui ne contienne, patent ou latent, un rapport de causalité, c'est-à-dire un ordre de succession nécessaire, une valeur temporelle.

Fonction du temps qui est une variable, la logique est donc elle-même variable. Ainsi, dans le présent instantané ou dans l'éternité, pour des valeurs temporelles nulles ou infinies, les distances dans le temps deviennent inappréciables et aucun ordre de succession, aucune suite logique ne peuvent être établies. Alors, le raisonnement s'évanouit dans la coalescence ou dans la dispersion de ses termes, parmi lesquels on ne peut plus distinguer les prémisses de la conclusion, ponctuellement confondues, ou, au contraire, à jamais éloignées et comme indépendantes.

D'autre part du point zéro, pour des valeurs temporelles finies mais inverses, la logique reparaît, définie mais inverse elle aussi, logique à contresens, antilogique – si on veut – par comparaison avec les successions du temps normal, mais non pas illogique comme dans l'absence des successions, qui caractérise l'instantané et l'éternel. De cette antilogique qui est tout aussi déterminée que la logique dont elle n'est que la figure symétrique par rapport au point mort du temps, le cinématographe est le seul appareil qui nous présente un aspect visuel complet et rigoureusement exact. Au spectacle de cet univers rétrograde, on ne découvre peut-être pas, mais on comprend moins mal, que l'espace de notre pensée admet une cinquième, non pas dimension, mais direction, celle de la logique, dont les variations sont directement proportionnelles à celles de la dimension temporelle, dans la covariance réciproque, dans la relativité générale du continu espace-temps-causalité.

LA LOI DES LOIS

[Retour à la table des matières](#)

Il n'est de vérité qu'intérieure

Toute philosophie est un système fermé sur lui-même, qui ne peut contenir de vérité qu'intérieure. Le platonisme est vrai pour qui pense selon Platon ; le rousseauisme, pour qui s'émeut comme s'émouvait le Promeneur solitaire ; le pragmatisme, pour qui croit ce que croyait James. La difficulté apparaît – tout de suite insurmontable – lorsqu'on prétend juger qui est le plus vrai, d'un Malebranche ou d'un Spinoza, d'un Leibniz ou d'un Schopenhauer, car il faudrait un critère extérieur aux systèmes comparés, une commune mesure empruntée à la réalité. Or, cette réalité échappe toujours à toute enquête et on renonce enfin à la découvrir, on admet qu'elle est l'inconnaissable.

De quel droit exigerait-on du philosophe-robot cinématographique plus que ce que fournissent les philosophes-hommes et qui consiste en une représentation de l'univers, ingénieuse et à peu près cohérente, ouverte au jeu de l'interprétation des apparences, à condition de rester fidèle à ses lois organiques, c'est-à-dire exempte de trop graves contradictions internes ou, tout au moins, permettant des subterfuges capables de concilier celles-ci ? Dans le cadre de cette ambition limitée, le cinématographe présente même, mieux qu'aucun penseur-homme ne saurait le faire, la garantie de rester conséquent avec lui-même, faute de pouvoir s'évader des enchaînements mécaniques auxquels sa nature mécanique l'asservit plus rigoureusement que l'organisme humain n'est soumis à la logique humaine.

Un univers à temps variable

De par sa construction, de façon innée et inéluctable, le cinématographe représente l'univers comme une continuité perpétuellement et partout mobile, bien plus continue, plus fluide et plus agile que la continuité directement sensible. Héraclite n'avait pas imaginé une telle instabilité de tout, une telle

inconsistance des catégories qui s'écoulent les unes dans les autres, une telle fuite de la matière qui court, insaisissable, de forme en forme. Le repos fleurit en mouvement et le mouvement fructifie en repos ; la certitude est tantôt mère, tantôt fille du hasard ; la vie va et vient à travers la substance, disparaît, reparaît, végétale où on la croyait minérale, animale où on la croyait végétale et humaine ; rien ne sépare la matière et l'esprit, qui sont comme le liquide et la vapeur d'une même eau dont la température critique serait une inconstante absolue ; une identité profonde circule entre l'origine et la fin, entre la cause et l'effet, qui échangent leurs rôles, se montrent substantiellement indifférents à leur fonction. Comme la pierre philosophale, le cinématographe détient le pouvoir d'universelles transmutations. Mais ce secret est extraordinairement simple : toute cette magie se réduit à la capacité de faire varier la dimension et l'orientation temporelles. La vraie gloire, la plus étonnante et peut-être dangereuse réussite des frères Lumière, ce n'est pas d'avoir permis le développement d'un « septième art » qui semble, d'ailleurs, abandonner pour le moment sa voie propre et se contenter d'être un succédané du théâtre, mais c'est d'avoir créé cette sorcellerie dont un peu se vantait déjà Josué et qui libère notre vision du monde de l'asservissement à l'unique rythme du temps extérieur, solaire et terrestre.

Le temps, plasmateur du monde

Une variation de temps suffit à rendre l'inconnue que nous appelons réalité, continue ou discontinue, inerte ou vivante, matière brute ou chair douée d'instinct ou âme intelligente, déterminée ou aléatoire, soumise à la logique ou à une logique contraire ou encore incapable de se prêter à aucun enchaînement raisonnable. Toutes les apparences primordiales de tout ce qui peut être perçu, sont ou ne sont pas, communiquent entre elles, se transforment les unes dans les autres selon, sans doute, d'innombrables lois particulières, mais aussi et surtout selon une loi absolument générale de corrélation avec les valeurs que peut recevoir la variable temps. L'inqualifiable réalité, sous-jacente – du moins on doit le supposer – à toutes ces qualités créées par la perspective temporelle, s'avère prête à les revêtir, telles ou autres, selon les dimensions de temps qu'on lui prête.

Cette loi qui est la grande révélation de la transcription cinématographique de l'univers, se trouve établie, dans ce système, avec toute la rigueur que l'on peut exiger de la plus assurée des lois scientifiques. Non seulement cette loi suprême dirige toutes les autres, soit directement, soit en orientant, dans un sens ou dans l'autre, ces majeures qui régissent les transformations de l'énergie-entropie et la gravitation, mais aussi elle autorise ou interdit la conception même de loi, causale ou statistique, et, plus généralement encore, l'idée de tout rapport de succession.

Une loi générale commande une substance générale

De cette dominante de toutes les formules architecturales de la création, résultent une confirmation et un nouvel aspect du monisme absolu, que l'alchimie avait prévu et que la science redécouvre plus lentement. Sous son illusoire diversité, la nature est incapable de nous présenter aucune différence essentielle, puisqu'il n'y a d'attributs que labiles et convertibles les uns dans les autres *ad libitum temporis*. Faute de différences, il faut qu'il y ait uniformité de l'inconnue qui porte tantôt une qualité, tantôt d'autres. « Toutes choses sont issues d'une unique chose », dit la Table d'Émeraude, et on ne peut exiger plus d'un texte trop admiré et trop ridiculisé, surfait de toute manière, qui prétend résumer la gnose millénaire de l'alchimie et de la kabbale – elles-mêmes héritières d'ésotérismes plus anciens encore – en vingt lignes d'un texte farci d'allégories élémentales et astrologiques, dont la clef est aujourd'hui perdue.

D'ailleurs, qu'on l'appelle Dieu ou Quintessence ou Énergie, l'essence unique de toutes les choses divisées par les apparences reste inapprochable. Il n'est pas tout à fait interdit aux hommes d'espérer qu'ils pourront passer leurs congés payés à faire de l'astro-sport sur Vénus ou sur Mars, qu'ils usineront des armées d'homoncules, qu'ils électroscopieront la sincérité et le mensonge, qu'ils achèteront en tubes les fluorescences de la pensée et en pilules les toxines de l'amour et du courage, de la mansuétude et de l'amitié, mais, même si l'univers peut être dépouillé de tous ses autres mystères, plus que probablement il continuera toujours, par l'ultime quoi de sa nature, par la dernière analyse de sa substance, à poser une question sans réponse. Ce problème n'est pas qu'irrésolu ; on le sent insoluble. Il y s'agit d'une notion qui s'amenuise, qui se désagrège, s'évanouit dans l'entendement au fur et à mesure que celui-ci s'efforce de la préciser. Parmi tant de chasses à l'insaisissable, celle de Descartes est peut-être la défaite où apparaît le mieux l'inanité d'une chimère qui fuit à travers les mailles de la pensée dont enfin on s'aperçoit tout à coup qu'elle ne contient plus rien qui puisse être exprimé. De ce rien, ce qu'on devine seulement, c'est qu'il est le même partout ; c'est que, selon son mouvement dans l'espace-temps, il supporte indifféremment toutes les apparences.

Le mystère de la simplicité

La kabbale, l'alchimie, résumant une insondable tradition, postulaient et prétendaient démontrer plus ou moins l'unité substantielle et l'unité fonctionnelle de l'univers. Le microcosme et le macrocosme devaient posséder foncièrement la même nature et obéir, l'un et l'autre, à une même loi. D'une façon

générale, le développement actuel des sciences est en voie de confirmer cette prodigieuse intuition. Le cinématographe en apporte, lui aussi, une vérification expérimentale. Il indique que la substance de tout le réel sensible, sauf qu'on ne parvient pas à concevoir ce qu'elle est, se comporte partout et toujours comme si, en effet, elle était toujours et partout identique à elle-même. Le cinématographe montre encore que cette unique inconnue se trouve régie, dans toutes ses différenciations, par une loi première : l'attribut est fonction de temps, les variations de qualité suivent les variations de quantité de temps ou, pour mieux dire, d'espace-temps, puisqu'en fait le temps est inséparable de l'espace qu'il oriente.

Ainsi, dans la structure de la nature tout entière, à travers les détails infiniment embrouillés, la pensée aperçoit ou crée un axe parfaitement général, une avenue directrice, une voie de compréhension, étonnamment droite. Devant cette soudaine simplification, on est d'abord tenté de se récrier, comme on fait lorsqu'on a percé à jour l'abondance des gestes, par laquelle un illusionniste protégeait le secret de ses trucs : « Ce n'est donc que cela ! » Mais, à y réfléchir, cette simplification même constitue une nouvelle énigme, un autre mystère, plus profond, peut-être inabordable. Il semble qu'écartées les fioritures de l'illusion, on découvre l'incompréhensible : la véritable magie.

IRRÉALISME

[Retour à la table des matières](#)

Schéma cinématographique de l'univers

Le peu qu'on sait de l'extrême réalité, des ultimes objets, c'est, d'abord, qu'ils sont partout égaux à eux-mêmes, identiques par nature ; ensuite, qu'ils se situent dans un continu à quatre dimensions d'espace-temps et à polarisation causale ou logique ; enfin, que le déplacement de ces éléments réels, de nature inqualifiable mais unique, dans le système orienté à quatre coordonnées, suffit à créer toute l'innombrable variété des phénomènes. Tel est, réduit à sa plus simple expression, le schéma de la représentation cinématographique de l'univers.

Le mouvement, condition de la réalité

Mais, le temps – avons-nous vu – n'existe pas en soi ; il n'est qu'une perspective, créée par la succession des événements, c'est-à-dire par le rapport de leurs positions relativement au quatrième axe vectoriel du système de référence. Le temps est l'effet d'une mobilité particulière des éléments du réel, qui se déplacent entre le passé et l'avenir. Sans cette mobilité, il n'y aurait pas de temps, et les objets ne pourraient prétendre à aucune réalité temporelle.

L'espace ne possède pas, non plus, d'existence propre ; il n'est, lui aussi, qu'un rapport, mais de coexistence, des phénomènes ; qu'une perspective, mais de simultanéité ; que la conséquence d'extensions ou de déplacements mesurés relativement aux trois autres axes du système. Estimés à la vue, à l'ouïe, au tact, voire à l'odorat, ce sont ces déplacements qui dessinent l'espace imaginaire, dont, sans eux, nous serions incapables d'avoir la moindre idée. Immobiles, les objets ne pourraient posséder pas plus de réalité spatiale que temporelle.

Tout comme l'espace et le temps, la causalité de l'espace-temps est un pur fantôme, une interprétation tendancieuse des rapports spatio-temporels de succession et de coexistence. Sans le mouvement des objets, qui produit ces rapports, aucune apparence de détermination ne serait donc possible.

Ainsi, l'atome indivisible de réalité garde une certaine complexité il contient, d'abord, l'être que, de quelle façon qu'on l'ait nommé, on n'a guère réussi à concevoir insubstantiel ; puis, la localisation de l'être dans l'espace et le temps ; enfin, comme on vient de le dire, le mouvement de l'être. Sans mouvement, rien ne peut être réel. La réalité se présente comme une synthèse de substance et de mouvement, d'où résulte sa nécessaire localisation spatio-temporelle et, facultativement, son apparent déterminisme.

Pluralisme du réel

Cependant, si la réalité consistait en un seul élément mobile, c'est-à-dire si elle était un continu mouvant, pourrait-elle créer le continu espace-temps causal, dans lequel nous la situons ? Il semble que non. En effet, un seul élément, toujours identique à lui-même, ne peut pas former de rapports de coexistence ni de succession, et, non plus, de relations de cause à effet ; il ne peut donc pas engendrer d'espace, ni de temps, ni de causalité. Un tel élément n'est pas localisable ; étant partout et toujours, il n'est nulle part et jamais, car si on ne peut pas définir où il ne soit pas, on ne peut pas davantage déterminer où il serait. Il n'a donc droit à aucune réalité spatiale ni temporelle. Ainsi, l'élément unique, qui ne posséderait que la nue-propriété d'être, ne pourrait pas exister réellement.

D'où, on comprend déjà que l'être, la pure substance, n'a pas plus de réalité propre que l'espace, le temps et la cause. Première ou dernière, la substance élémentaire, qu'on l'appelle matière ou énergie, se réduit, seule et elle-même, à une flagrante irréalité.

La réalité dépasse la substance

Puisque le réel ne peut être conçu comme une continuité élémentaire, il faut supposer qu'il est une collection de grains de réalité. En effet, dans un tel discontinu, les rapports de coexistence et de succession apparaissent, qui installent l'espace et le temps. Et c'est de telles relations réciproques entre ses éléments, que la substance fondamentale, mobile et granulaire (quelle qu'elle soit par ailleurs), reçoit le droit à l'existence spatio-temporelle, à la quadruple localisation et à l'orientation logique, sans lesquelles il n'est pas de réalité. Celle-ci ne peut donc être tenue pour inhérente à aucune substance. Une substance qui n'est pas mobile et multiple quoique semblable à elle-même, reste

irréelle, puisqu'elle ne peut pas être située. La réalité, inscrite dans l'espace-temps, est attachée essentiellement à des rapports d'espace et de temps.

La substance ne contient pas la réalité

Quant à la réalité substantielle, qu'on croirait volontiers la chose en soi par excellence, elle n'est même pas ce qu'on pourrait valablement appeler une idée. La substance, postulée à l'état pur et simple, ressortit à la catégorie de ces faux concepts dont on ne parvient jamais à saisir que ce qu'ils ne contiennent pas. Elle est une abstraction excessive, schématisation d'une telle multitude de cas particuliers qu'enfin elle ne correspond plus à rien d'aucun d'eux, à rien de rien. Cette racine (à la énième puissance) du réel sensible n'est qu'une très vague imagination, un mythe follet, et elle ne peut revenir à figurer quelque chose que si elle se prête au moins à une localisation spatio-temporelle.

Métaphysique du réalisme

Si l'esprit ne parvient pas à admettre la réalité d'un objet qui ne puisse être situé, si une chose qui n'est nulle part, est impossible à penser, par contre, il semble moins difficile d'imaginer une localisation, sans se préoccuper de la nécessité de son hypostase. Ainsi, des problèmes traitant de la rencontre de deux mobiles ponctuels, c'est-à-dire matériellement inexistantes, sont déjà familiers à de jeunes écoliers. Sans doute, même la plus pure mathématique ne parvient pas à se séparer complètement de l'idée d'un support substantiel, cependant il faut reconnaître qu'il y a des degrés du réel, comme de toute notion complexe, et que les rapports d'espace-temps paraissent suffire, presque à eux seuls, à créer une espèce de réalité, quoiqu'un peu subtile.

En tout cas, dans le combiné qui constitue la notion courante de réalité, la localisation ou relation spatio-temporelle joue le rôle prépondérant. Or, elle n'a, en elle-même, rien de substantiel ; elle est nettement métaphysique et elle imprime profondément ce caractère à toute conception du réel. Cela d'autant plus qu'on admet aujourd'hui qu'aucune localisation fine ne peut être établie qu'à titre plus ou moins probable. Au fond de la chose, la réalité ne peut donc jamais être une certitude, mais seulement une supposition. Et cet aspect hypothétique, tel que le délimitent les inégalités de Heisenberg, n'apparaît pas comme un accident provisoire, dû à une insuffisance corrigible de l'instrumentation expérimentale, mais bien comme un trait essentiel, nécessairement inhérent à la mathématique du réalisme le plus poussé.

La substance, artifice de la pensée

Concluons que, dans l'univers tel que le cinématographe le représente, les relations spatio-temporelles constituent le facteur essentiel d'une réalité dont la substance n'existe que par la faculté de se prêter à ces localisations, d'ailleurs incertaines, dans l'espace-temps. La seule essence discernable dans un objet, ce sont donc ses valeurs de position espace-temps relativement à d'autres objets dont aucun ne possède de nature plus concrète ni plus stable. N'étant qu'un complexe de rapports, qu'une fonction de variables, la chose ultime est nécessairement une variable elle-même : un phénomène métaphysique, qui se produit par la confluence de plusieurs perspectives et qui se résume, lui aussi, à n'être qu'un effet de perspective, mais de perspective multiple : plus grand est le nombre d'axes de représentation, qui entrent en jeu, plus fort sera l'effet de réalité obtenu.

Ainsi, d'abord, une figure à une seule dimension, une droite sans épaisseur aucune, peut difficilement être conçue comme réelle. Mais, déjà, les figures à deux dimensions de la géométrie plane reçoivent, de cette première multiplicité dimensionnelle, une teinte de réalité, à laquelle tous les écoliers se laissent prendre. Ce n'est qu'à la réflexion et souvent avec peine, qu'ils reconnaissent que les cercles et les polygones, sur lesquels ils spéculent, sont de nature seulement idéale et ne réalisent, par leurs harmonies, qu'une vérité transcendante, qu'une poésie mathématique. Puis, le concours des trois dimensions spatiales confère aux sphères et aux polyèdres un degré de véracité bien plus considérable, et le réalisme supérieur, que ces lignes inspirent, se traduit dans ce nom de « solide » qu'on leur donne. Pourtant, chacun doit reconnaître, comme malgré lui, que la géométrie dans l'espace n'est pas moins virtuelle que la plane, mais plutôt davantage : si la pure droite est irréelle, que sont, en effet, respectivement le carré et le cube, sinon de l'imaginaire à la seconde et à la troisième puissances ? Enfin, dans le domaine de la mécanique, la perspective des phénomènes s'épaissit d'une quatrième dimension, celle des mouvements dans le temps. L'objet en acquiert cette opacité qui est la couleur du réel, et qui cache désormais presque parfaitement sa constitution véritable : une coalescence de quatre espèces d'irréalités, une quatrième puissance de l'imaginaire.

Ainsi, une multiplication suffisante du faux par lui-même tend à produire le vrai. Nous retrouvons ici, dans son exemple sans doute le plus insigne, la loi par laquelle la quantité engendre et gouverne la qualité : l'imaginaire, quatre fois combiné à de l'imaginaire, devient du réel. Mais, sur l'étalage de ce réel, il serait honnête de placer toujours l'étiquette : FACTICE.

Même l'essence n'est encore qu'un attribut

L'antiphilosophie du cinématographe tient donc la réalité pour foncièrement irréelle, c'est-à-dire insubstantielle : toute substance se réduit à n'être qu'une sommation de données imaginaires, suffisamment nombreuses. Ce système, on pourrait l'appeler irréalisme, encore qu'il ne nie point la fonction du réel, mais seulement considère celui-ci comme un phénomène secondaire, résultant de la multiplicité des axes de référence, par rapport auxquels cette apparence de réalité peut être située. Une représentation qui s'inscrit dans un plan déterminé par deux coordonnées, ne peut prétendre qu'à une très faible réalité, tandis qu'une figure qui se définit selon les cinq sortes de relations possibles dans l'espace-temps causal, se trouve, de ce fait, chargée du maximum de qualité réelle, que l'on soit capable de reconnaître à une image. Somme toute, le réel n'existe pas en tant qu'essence ; il ne constitue qu'un attribut qui accompagne un certain degré de complexité, d'épaisseur, de densité, de la pensée travaillant à formuler une zone plus ou moins restreinte de l'espace-temps.

La part inhumaine dans la philosophie d'un robot

Certes, cette philosophie, on ne la prétend pas parfaite, et elle ne se développe pas sans rencontrer de difficultés dont on ne la tire, pour la remettre en marche, que par le secours d'analogies à peine déguisées. Principalement, il lui arrive de passer, non sans broncher, du subjectif à l'objectif ou inversement ; la machine à penser, comme une conscience très primitive, les distingue mal l'un de l'autre. C'est là un grave défaut selon la règle des systèmes classiques.

Cependant, il s'agissait, dans le présent essai, de cerner d'aussi près que possible la façon particulière qu'a le cinématographe, de suggérer une vue du monde, particulière également. Si l'on n'avait pas respecté les détours et les raccourcis de la conséquence très spéciale de la pré-pensée cinématographique, on aurait pu esquisser un système moins choquant, plus facile, mieux ramené aux normes humaines, mais qui se serait éloigné davantage de l'originalité du modèle.

Au moins jusqu'aujourd'hui, les machines comptables calculent un peu plus correctement mais, sauf cela, dans le même style que celui dans lequel le font les hommes ; c'est qu'elles ont été conçues très précisément en vue de cette activité, à l'imitation des procédés de l'arithmétique humaine. Par contre, les inventeurs du cinématographe – et, en détail, ils sont nombreux – n'ont jamais eu l'ambition, ni les uns, ni les autres, de construire une machine à

philosopher, à repenser les attributs et les catégories, les relations d'espace et de temps, les séries statistiques ou causales, comme les pense l'homme lui-même. Le cinématographe ne fut d'abord qu'un regard enregistreur, s'intéressant superficiellement à tous les spectacles du monde ; puis, on l'employa, ici, à l'analyse des mouvements rapides, et, là, à la découverte des mouvements lents ; en même temps ou plus tard, on lui apprit à grandir l'infiniment petit, à rapprocher l'infiniment lointain ; enfin, à cet œil, on adjoignit, après bien des tâtonnements, une oreille et un organe d'élocution. Et, tout à coup, on s'aperçoit qu'ainsi a été créé une sorte de cerveau mécanique partiel, qui reçoit des excitations visuelles et auditives, qu'il coordonne à sa manière dans l'espace et le temps, et qu'il exprime, élaborées et combinées, sous une forme souvent étonnante, d'où commence à se dégager une philosophie riche, elle aussi, en surprises. Philosophie qui n'est, sans doute, ni due tout à fait au hasard, ni complètement étrangère aux règles de l'intelligence humaine dont elle est indirectement née, mais philosophie d'un cerveau-robot qui n'a pas été intentionnellement et strictement réglé pour accomplir un travail identique à celui de l'organe vivant.

Une philosophie est un phénomène local

Que la philosophie du cinématographe ne soit peut-être pas valable hors de l'écran, qu'elle ne puisse peut-être pas être étendue au monde dans lequel nous vivons ordinairement, cela ne témoigne pas contre elle. L'architecture de tout édifice idéologique ne peut être valablement jugée qu'en tenant compte des charges imposées à l'architecte, c'est-à-dire seulement par rapport aux données et aux limites, à partir et sous la contrainte desquelles la construction a dû être élevée. La géométrie euclidienne se montre inapplicable à l'ensemble de l'univers, mais elle reste surabondamment exacte à l'intérieur du périmètre de la ville de Paris. Le déterminisme s'enraye à l'intérieur de l'atome, mais il continue à assurer une très large certitude à la prévision d'innombrables événements de la vie quotidienne. Tant de systèmes dont on croit que leurs vérités respectives, plus ou moins opposées, ne peuvent que s'entre-détruire réciproquement, coexistent cependant en paix, s'ignorent les uns les autres ou se superposent harmonieusement, parce qu'ils ne régissent, chacun, que son domaine.

Manque et nécessité de la douleur

Enfin, on voit un reproche très général, qui peut être adressé à toute idéologie, dans la naissance et le développement de laquelle un appareillage mécanique joue un rôle aussi important que dans le cas – unique, quant à présent, dans l'histoire de la pensée – dont on s'occupe ici.

Une telle philosophie apparaît plus ou moins construite en porte-à-faux, dans la mesure où elle utilise plus ou moins des données élaborées mécaniquement, parce que celles-ci, encore qu'on puisse en vanter la valeur objective, manquent toujours, peu ou prou, de valeur subjective, laquelle est bien plus, sinon seule, nécessaire et suffisante pour accréditer une théorie. L'estime accordée à l'objectivité est, en effet, extrêmement exagérée. Une science, une philosophie parfaitement objectives, outre qu'elles sont inconcevables, n'intéresseraient, ne convaincraient, ne serviraient personne, parce que, humainement, elles ne signifieraient rien. Ce que, d'ordinaire, on appelle objectivité, ce n'est qu'un degré moyen de subjectivité, dans l'expérience duquel l'humanité presque tout entière peut communier et s'entrecomprendre. Tant que le fonctionnement d'une machine n'émeut pas notre sensibilité et tant qu'il ne vient pas ainsi participer à notre vie intérieure, il ne nous est d'aucun secours pour penser ni pour croire à ce que nous pensons. Il faut donc, d'abord, qu'un mécanisme possède une sensibilité *sui generis*, qui puisse se raccorder à la nôtre.

Mais, dans le cas du cinématographe, il y a non seulement sensibilité particulière et multiple, mais encore pouvoir très varié de combiner et de transformer les données de cette sensibilité, d'où résulte une sorte d'activité psychique, de vie subjective, qui prépare et, par là même, orientent le travail intellectuel de l'homme.

Cependant, lorsque l'intelligence opère sur des données directes de la sensibilité humaine, l'authenticité de celles-ci se trouve parfaitement assurée, en dernière analyse, par un contrôle qui, bien que subjectif lui aussi, est irrécusable : celui de la douleur. Penser n'a jamais convaincu que quelques penseurs, de ce qu'ils existaient réellement (et encore !) mais la souffrance qui emploie une sensibilité au maximum, ne permet à personne de douter de ce qu'il souffre, de ce qu'il est.

Or, les données de la sensibilité mécanique ne peuvent recevoir par elles-mêmes cette confirmation suprême de l'état subjectif indéniable que crée la douleur. Sans doute, une machine grince, chauffe, peine, s'essouffle, s'enraye, manifestant ainsi des symptômes qui correspondent probablement à d'obtus malaises, très vagues précurseurs de la souffrance organique. Ce n'est pas seulement, ni tout à fait, par une métaphore, qu'on parle de maladies dont « souffrent » les métaux et les roches. *Sunt lacrymæ rerum*. Mais, ces larmes des choses nous restent trop lointaines, trop obscures, trop médiatement connues, pour qu'elles puissent conférer aux données d'une sensibilité mécanique ce degré absolu de certitude, que l'homme recueille en lui-même de sa propre expérience subjective. De là, ce renoncement et cette incapacité de toute philosophie mécanique, et cinématographique en particulier, quant à l'affirmation et à la connaissance d'une réalité substantielle. Celle-ci, aucun être ne peut la rencontrer ailleurs que dans sa propre passion de vivre. Il

manque, à la philosophie mécanisée du cinématographe, de pouvoir être, à sa source et sans intermédiaire, avalisée par l'indispensable douleur qui réalise la seule objectivité incontestable à l'état absolument subjectif.

Retour à la poésie pythagorique et platonicienne

Donc, le spectacle de l'univers qui s'anime à l'écran, incite à concevoir une réalité de nature assez différente de celles qui apparaissent dans la plupart des philosophies classiques. Il s'agit d'une réalité fort peu substantielle, qui reconnaît son caractère presque purement métaphysique. Elle consiste surtout en une localisation dans l'espace-temps, résultat du groupement des quatre relations spatio-temporelles, qui établissent le rapport entre un point réel et un autre. Ampère, parmi les trois sortes de réalités qu'il distinguait, comptait, après la phénoménale et la nouménale, aussi celle des rapports. Ceux-ci sont le produit de fonctions mathématiques et mécaniques, lesquelles se trouvent, ici, mises en œuvre par une machine. Qu'ils soient pensés mécaniquement ou organiquement, les rapports restent des idées et des idées de nombre. La réalité se résume à être idée et nombre.

Ce n'est donc pas tant que l'homme ou sa machine découvrent une réalité qui serait préexistante, mais, bien plutôt, ils la construisent selon les règles, elles davantage préétablies, mathématiques et mécaniques, de l'espace-temps. La réalité, la seule réalité connaissable, n'est pas mais elle se réalise, elle se fait, ou, plus exactement, il faut la faire. Cela n'est possible que dans le cadre préconçu, déterminé par la constitution de l'opérateur chargé de faire travailler la formule, c'est-à-dire de l'appareil pensant, que celui-ci soit humain ou inhumain. Cela est vrai partout. L'expérimentation qui découle d'un plan idéologique, crée des résultats expérimentaux, dont on n'est en droit de rien inférer quant à la nature d'une réalité qui aurait existé antérieurement, vierge de toute observation. L'expérience n'est jamais impartiale ; la plus honnête, elle ne peut qu'être tendancieuse ; elle ne prouve que ce pour prouver quoi elle a été faite, comme un pommier, organisé pour produire des pommes, ne donnera jamais des grains de café¹.

Le cinématographe est, lui aussi, un dispositif expérimental, qui construit, c'est-à-dire qui pense, une image de l'univers ; d'où une réalité prédéterminée par la structure du mécanisme plasmateur. De même qu'un thermomètre, qu'un œil, qu'une pendule, qu'une oreille, qu'un électroscope ne peuvent connaître et isoler, c'est-à-dire inventer, que des réalités respectivement thermique, lumineuse, gravifique, sonore, électrique ; de même encore qu'un altimètre ou un chronomètre ne sont capables de choisir, c'est-à-dire d'imaginer,

¹ Note de l'édition électronique : nous reproduisons ici à la lettre cette phrase ainsi publiée dans les éditions Melot (1946) et Seghers (*Ecrits sur le cinéma 1*, 1974).

parmi toutes les possibilités du réel, que des valeurs exclusivement soit spatiales soit temporelles, de même aussi le cinématographe ne possède que la faculté, mais obligatoire, de réaliser (de rendre réelle) la combinaison de l'espace avec le temps, de donner le produit des variables de l'espace par celle du temps, d'où il résulte que la réalité cinématographique est bien essentiellement l'idée de localisation complète. Mais, ce n'est qu'une idée, et une idée artificielle, dont on ne saurait affirmer aucune autre existence qu'idéologique et artificielle, un truquage en quelque sorte. Seulement, ce truquage se rapproche extrêmement du procédé selon lequel l'esprit humain lui-même se fabrique généralement une réalité idéale.

Sans doute, l'idée, la toute première, celle qui n'est pas encore tout à fait une idée, naît du contact et sous l'obédience de la réalité sensible (sensible pour la machine ou pour l'homme). Mais ce germe de pensée se détache ensuite de la réalité, comme une graine quitte l'arbre, et se développe par lui-même jusqu'à devenir une vraie idée qui, à son tour, recrée la réalité à son image ainsi qu'à son usage, et la gouverne. Comte a bien affirmé que « l'esprit n'est pas destiné à régner, mais à servir » ; cependant, pour que l'esprit puisse être utile, puisse servir, il faut, d'abord, qu'il règne.

Ainsi, le cinématographe nous ramène à la poésie pythagorique et platonicienne ; la réalité n'est que l'harmonie des Idées et des Nombres. A vrai dire, à cette conception plus de deux fois millénaire, la science, même à son insu, n'a jamais cessé de conformer sa marche. Mais, aujourd'hui, la primauté créatrice du poème mathématique n'est plus un secret. Délibérément, la physique admet qu'elle ne peut connaître, que jamais elle n'a connu ni ne connaîtra le réel que sous forme de possible, c'est-à-dire sous la forme de règles numériques prescrivant les conditions, dans lesquelles la réalité est éventuellement autorisée à se produire. L'extrême réel n'existe plus comme point substantiel, mais comme groupe de formules algébriques délimitant ou, à plus exactement parler, créant une certaine zone d'espace, toute fictive, qui est le lieu de cette réalité dont nul ne sait approcher davantage.

Fin du texte