

Découpage, automates et réception.

Aspects du cinéma et de ses débuts (1886-1915)

par

Jean-Pierre Sirois-Trahan

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

Département de Littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Université de Montréal

et à

l'UFR Cinéma et audiovisuel

Université de Paris III — Sorbonne-Nouvelle



PR

14

U54

2007

v.014

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal

en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)

en Littérature comparée, option cinéma

et à

l'Université de Paris III — Sorbonne-Nouvelle en vue de l'obtention du grade

de Docteur en études cinématographiques et audiovisuelles

Août 2006

© Jean-Pierre Sirois-Trahan, 2006



Pages d'identification du jury

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

et

UFR- Cinéma et audiovisuel

Université de Paris III — Sorbonne-Nouvelle

Cette thèse intitulée :

Découpage, automates et réception.

Aspects du cinéma et de ses débuts (1886-1915)

présentée et soutenue à l'Université de Montréal par:

Jean-Pierre Sirois-Trahan

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

M. Germain Lacasse, professeur en études cinématographiques, Histoire de l'art
Président-rapporteur et membre du jury (Université de Montréal)

Représentant du doyen de la FES

M. André Gaudreault, professeur en études cinématographiques, Histoire de l'art
Directeur de recherche (Université de Montréal)

M. Roger Odin, professeur en études cinématographiques, UFR-Cinéma et audiovisuel
Codirecteur de thèse (Sorbonne-Nouvelle)

M. Michel Marie, professeur en études cinématographiques, UFR-Cinéma et audiovisuel
Membre du jury (Sorbonne-Nouvelle)

Mme Johanne Villeneuve, professeure en études littéraires
Examineur externe (Université du Québec à Montréal)

Thèse acceptée le 26 janvier 2007

Table des matières

VII	Liste des illustrations
VIII	Dédicace
IX	Remerciements
XI	Résumé
XII	<i>Abstract</i>
1	Introduction — Présentation de la problématique
40	Chapitre 1 — Le cinématographe comme illusion, ou : la Mort cessera d'être absolue
76	Chapitre 2 — <i>L'Ève future</i> de Villiers de L'Isle-Adam. Andréide et cinéma à venir
115	Chapitre 3 — Le cinématographe comme automate, ou : l'inquiétante étrangeté des arts mécaniques
160	Chapitre 4 — Mythe et limite(s) du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs
213	Chapitre 5 — Dispositif(s) des premiers temps

270	Chapitre 6 — Découpage, mon beau souci...
293	Chapitre 7 — Le passage de la barre : transformation du découpage et de la mise en scène
324	Chapitre 8 — Historiographie d'un passage : montage ou découpage?
341	Chapitre 9 — <i>Sherlock Jr.</i> comme machine performative
378	Chapitre 10 — <i>Sherlock Jr.</i> et le spectateur spéculaire
406	Conclusion — Le cinématographe : un art moderne ?
425	Filmographie
433	Iconographie
435	Bibliographie
462	Annexes
476	Tableau des modes de représentation
477	Illustrations
483	Curriculum vitæ (publications)

Liste des illustrations

1. Accident de train, le 22 octobre 1895 à la gare Montparnasse.
2. Bande dessinée de Silas, alias Winsor McCay, dans la série *Dreams of a Rarebit Fiend* (1905).
3. Photographie d'une scène de la pièce *Oliver Twist* (1895) à l'American Theatre de New York.
4. D'après Pierre Trimbach, *Quand on tournait la manivelle... il y a 60 ans... ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Époque*, Paris: Éditions Cefag, 1970, p. 31-33.
5. Plan d'un champ scénique, tiré de Colin N. Bennett, *The Guide to Kinematography*, Londres : E. T. Heron & Co., 1917, p. 55.

à Mélanie,
naturellement

à mes parents,
Georges et Denise

Remerciements

Que soient tout particulièrement remerciés mes maîtres, André Gaudreault et Roger Odin, pour leurs conseils toujours judicieux, pour m'avoir assuré de leur confiance dans les moments de découragement et donné l'exemple d'une rigueur qui fait mon admiration. Bien que ce qui a de la valeur dans cette thèse leur soit en grande partie redevable, soyez assuré qu'aucune des erreurs ou faiblesses qu'elle contient ne peut leur être attribuée. Je voudrais profiter de l'occasion pour remercier le personnel du Département de littérature comparée de l'Université de Montréal pour son amabilité, en particulier Nathalie Beaufay, secrétaire départementale. Cette thèse n'aurait certainement pas vu le jour sans l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) tout au long de mes études doctorales. Mes séjours en France ont été rendus possibles par une subvention de cotutelle, allouée par le Ministre de la Recherche de la République française, ainsi que par une bourse pour séjours à l'étranger, allouée par la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal. J'aimerais également en profiter pour remercier certaines personnes pour leurs lumières et leur générosité : mes collègues chercheurs Lucie Roy, Melanie Nash, Jean-Marc Larrue, Germain Lacasse, Réal La Rochelle et Martin Lefebvre ; mes anciens condisciples au Groupe de recherche sur l'avènement des institutions cinématographique et scénique (Grafics) : Karine Martinez, Stéphanie Côté, Nicolas Dulac, Karine Boulanger, Marion Froger, Denis Simard ; René Beauclair,

Julienne Boudreau, Julie Dubuc, Lorraine LeBlanc, Manon Viens et Louis Pelletier (également au Grafics), archivistes de la Médiathèque de la Cinémathèque québécoise-Musée du cinéma ; mes amis Sophie-Jan Arrien, Anne Bellefeuille, Erin Curren, Simon Dumas, Christophe Gauthier, Guillaume Lafleur, Philippe Navarro, Dominique-Anne Roy, Louis-Jean Thibault et Philippe Tremblay. Que chacun trouve ici la marque de ma gratitude.

Résumé

Cette thèse s'inscrit dans la mouvance qui, depuis une trentaine d'années, fait du **cinéma des premiers temps*** un champ prolifique et spécifique au sein des études cinématographiques. À la suite de mon mémoire, qui visait à catégoriser, dans une perspective essentiellement historique, les différents types de regards sollicités de la part de l'instance spectatorielle au cours de la période, cette thèse de doctorat vise à développer les aspects à la fois plus théoriques et épistémiques de la question et à ouvrir sur la question du **découpage**. On verra, entre autres, les **horizons d'attente** du cinéma des débuts : l'illusion de la Mort vaincue, le cinéma comme **automate** et la peur du train qui fonce sur les spectateurs. On critiquera le concept de **dispositif** en rapport avec la **réception**. L'objectif premier est de penser la transformation du découpage durant cette période, afin de comprendre comment s'est constitué, pour ne pas dire cristallisé, le langage du cinéma dit institutionnel. Cet objectif ne peut être atteint sans la prise en compte de la réception dans une perspective diachronique.

*Les mots-clés sont en gras.

Abstract

Title in English: *Découpage, automatons and reception. Aspects of cinema and its beginnings, 1886-1915.*

This thesis is a part of the movement over the last thirty years that has made the study of early cinema a prolific and specific area within film studies. Following my Master's thesis, which aimed to categorize from an historical perspective the different kinds of gazes produced by the instance of spectatorship during the early period, this doctoral thesis aims to develop both the theoretical and epistemic sides of the same question and to elaborate on the question of *decoupage*. We will consider, among other topics, the **horizons of expectation** of early films: the illusion of defeated Death, film as **automaton** and the fear of the on-coming train. We will criticize the concept of **apparatus** when applied to that of **spectatorship**. Our primary objective is to analyze the transformation of *decoupage* during this period, in order to better understand how the language of institutional film was developed, if not crystallized. This objective cannot be reached without careful consideration of spectatorship from a diachronic perspective.



Introduction :

Présentation de la problématique



*L'important n'est pas où l'on prend les
choses — c'est jusqu'où on les mène.*

Jean-Luc Godard

Des feuilles bougent à l'arrière-plan... La mer toujours recommencée... Une fumée qui s'échappe... Des figures circulent sur les grands boulevards... Un histrion disparaît dans un écran de fumée ! Tout à coup, un train apparaît... Il fonce droit vers les spectateurs ! Le noir se fait, disperse tous les mauvais rêves... Le spectateur noctambule refait surface...

Ce miracle et ce choc que furent pour les premiers spectateurs les images animées, les archives en murmurent l'écho étouffé. Il faut de la patience, dans le commerce de fonds poussiéreux, pour l'entendre. Peut-être ce miracle s'est-il reproduit au Symposium de Brighton en 1978, quand une nouvelle génération de chercheurs a découvert, grâce à l'ouverture des archives de films, ces milliers de vues animées qui dormaient dans leur boîte depuis la Belle Époque, entreprenant dès lors l'un des chantiers les plus importants dans le champ des études cinématographiques : le développement des études sur le cinéma des premiers temps. Opposés aux historiens traditionnels, ces nouveaux historiens (l'école de

Brighton¹), férus de théorie, ont voulu réévaluer, avec un nouveau crible, cette période que l'on croyait perdue. Cette querelle des historiens traditionnels et des nouveaux chercheurs a donné lieu à quelques passes d'armes dans les années 80, comme le rappelle Tom Gunning dans un article qui retrace l'histoire de ce renouvellement épistémologique :

Je me souviens d'une rencontre avec Jean Mitry lors d'un colloque sur D.W. Griffith organisé par Jean Mottet à Paris, en 1983. Sachant sans doute que je travaillais avec Gaudreault, Mitry me fixa d'un regard intimidant tout au long de ma communication (j'étais alors étudiant de troisième cycle), me demandant à la fin sur un ton agressif si ma critique générale du traitement de Griffith par les premiers historiens s'adressait à lui, exigeant, si tel était le cas, que je me montre plus explicite. Ma critique était en fait dirigée contre l'historien du cinéma américain Lewis Jacobs, et j'avais le sentiment que le jeune spécialiste en visite que j'étais se devait d'exprimer promptement sa dette envers son aîné, spécialiste de renom, à savoir Mitry. « *Je me considère comme le fils spirituel de Jean Mitry* », dis-je avec, peut-être, un excès d'enthousiasme. Mitry sourit. « *Mais, ajoutai-je, conscient de l'importance de mon rôle de Jeune Turc, si je revendique la relation au père, souvenez-vous que dans mon article sur Griffith, je me réfère au Totem et tabou de Freud.* » Invoquant un texte théorique, j'espérais rappeler que, selon Freud, il est du devoir mythique des fils de tuer et de manger le père. Il me semble toujours que le meurtre et l'absorption fournissent la métaphore sans doute la plus puissante des changements générationnels au sein des études critiques. Nous sommes les

¹ Cette dénomination est bien sûr une référence aux cinéastes de l'école de Brighton aux débuts du

enfants cannibales de la génération précédente. Nous les mangeons, il se peut même que nous les éliminions².

Venant maintenant à mon tour dans l'arène, il ne s'agira pas de faire un mauvais sort à mes prédécesseurs... Au contraire, les trois dernières décennies ayant permis d'avancer considérablement sur le plan de l'archéologie — pensons aux travaux remarquables de Laurent Mannoni sur les dispositifs, aux analyses marquantes d'André Gaudreault sur le montage Lumière — aussi bien que sur celui de la théorie (avec les Burch, Gunning, Gaudreault, Jost, Musser et les autres), on aurait bien tort de se passer de ces avancées importantes. Ce que je voudrais tenter, par contre, c'est de poser le regard sur les zones d'ombre, circonscrire les points aveugles, problématiser les impensés de cette génération de Brighton. Prendre le même objet, mais faire un plan de coupe complètement différent, ménageant une perspective autre par rapport aux travaux déjà réalisés. C'est toute la modestie et l'ambition de cette thèse.

Ces zones inexplorées, *terra incognita* du chercheur en cinéma, me semblent au nombre de deux : la réception des spectateurs des premiers temps et le découpage. Même s'il existe de nombreuses études sur la réception, il reste encore

cinéma.

plusieurs questions à soulever eu égard à cet objet d'étude particulièrement rétif à se laisser cadastrer. En général, les théories sur la réception construisent un spectateur-type, qui peut être une moyenne des spectateurs empiriques ou alors une instance spectatorielle qui remplace, abstraitement, le badaud qui a payé son ticket de cinéma. Ces universaux ont pour fonction de cerner le Spectateur, c'est-à-dire ce qui est invariable dans chaque spectateur particulier : la part spectatorielle que le cinéma institue en tout un chacun, cette part étant souvent, selon les vœux des diverses théories, transhistorique et immuable. Les études sur le cinéma des premiers temps ont mis à mal ces présupposés ou résultats dans la mesure où, d'après ce qu'on en sait, les néo-spectateurs ne se comportaient pas selon les modèles du spectateur institutionnel, dans la mesure également où les premières années virent la réception se transformer rapidement et diversifier ses modes. Si « spectateur » et « réception » ne sont pas des termes absolument équivalents, il faut se demander quelles sont les corrélations entre les deux. En ce sens, l'objet historique qu'est le cinéma des débuts, en brouillant les cartes des théories de la réception, permet de construire des modèles plus complexes. Quant au souci du découpage, il vise à combler une lacune de l'école de Brighton : tout occupée qu'elle était à traquer le développement du cinéma dans les figures de montage, elle a délaissé en partie la question des formes de découpage. Peut-être était-ce inévitable : les nouveaux chercheurs venaient en grande partie de la sémiologie et de la narratologie, et par conséquent ils ont tout de suite été attirés par le texte discontinu de la pellicule avec ses syntagmes (figures de

² Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps », in *Traffic*, n° 50 (Qu'est-ce que le cinéma ?), été

montage) proches du langage, sur lesquels ils purent jeter leur grille d'analyse comparatiste. L'analyse de la continuité du découpage, sans équivalent dans la langue, demande d'autres réflexes. On verra aussi l'intimité corrélative entre la réception et le découpage, dont le troisième concept (« automates ») du titre de la thèse assurera la liaison théorique : ce qui garantit le lien entre la production de sens du spectateur et celle du « découpeur » (André Malraux), c'est toute une série d'automates.

Le spectateur : une construction par des « biais »

Plusieurs recherches récentes (Hansen, Tsivian, Belloï) interrogent les débuts du cinéma eu égard à la réception. Il est peu aisé de faire le tour d'une notion aussi labile que la réception, tant l'approche du spectateur peut se faire en prenant en compte des dimensions diverses définissant chaque fois des axes de pertinence singuliers. Les études sur la réception sont de plusieurs types : sociopolitiques (on compare les classes sociales), économiques (on étudie le parc des salles, les consommateurs), épistémiques (on recherche les formations culturelles qui structurent les champs du savoir et des arts populaires), psychanalytiques (on

analyse quel Sujet du dispositif trouve son plaisir dans le cinéma), cognitivistes (on cherche à comprendre comment le cerveau comprend le film), sémio-pragmatiques (on construit un spectateur abstrait en expliquant les lectures particulières impliquées par les institutions), textuelles (on analyse les discours de réception, notamment de la presse), etc. Évidemment, pour les débuts du cinéma, sont exclues les approches cognitivistes et sociologiques qui étudient directement les spectateurs empiriques. Par ailleurs, de par son côté polysémique, le concept de réception ne fait pas toujours la différence entre la notion de « spectatorat » (publics, classes sociales, parc des salles, exploitation) et celle de regard et de dispositif mental. Mon analyse se bornera à ne considérer que la deuxième notion. Aussi, je ne plaquerai pas à la lettre une approche, mais la méthode choisie appliquera les acquis de la psychanalyse, de la sémio-pragmatique et des analyses épistémiques — phénomène multiple, la réception demande une approche multiple.

Comment alors débusquer le « spectateur nocturne » (Jérôme Prieur) et sa réception selon des approches différentes et complémentaires ? Selon Pierre Sorlin : « *L'énigme de la réception, c'est-à-dire de la manière dont les différents membres d'un public comprennent ce à quoi ils assistaient, demeure insoluble*³. » Si jamais il est possible de réussir une telle entreprise, si périlleuse, horizon semblant se défilier à

³ Pierre Sorlin, « Le mirage du public », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 39, n° 1, janvier-mars 1992, p. 101, cité par Thierry Lefebvre, « Le "paratexte" du film dans le cinéma des premiers temps : définitions et hypothèses », in *les Vingt premières années du cinéma français*, sous

mesure que l'on progresse, on se doit d'approcher cet objet selon une stratégie *en biais*; non pas directement — en effet comment cela se pourrait-il? puisque les spectateurs de l'époque ne sont plus susceptibles d'être l'objet de recherches empiriques⁴ — mais par la bande, de manière indirecte, en reconstruisant la réception des débuts selon plusieurs angles, plusieurs aspects. Une énigme insoluble ? Certes pas, mais une entreprise difficile qui demande de se plonger dans les archives pour retrouver cette voix murmurée que l'on n'entend plus.

Le modèle épistémologique que j'aimerais produire est de l'ordre de la mosaïque : chacun des chapitres de cette thèse est un fragment de l'ensemble, un *biais*⁵ du phénomène, une pièce d'un puzzle géant dont il n'est pas dit qu'elle soit seule le *Rosebud* fantasmé permettant d'avoir le fin mot de l'affaire. Ou encore, on peut voir l'entreprise comme le travail d'un archéologue qui essaierait de reconstruire l'image d'une poterie ou d'un squelette à partir de quelques fragments épars, essayant de leur redonner vie en trouvant leur fonction et leur place dans l'ensemble. Non pas tant la proie (la réception) que son ombre sur des plans différents. Je ne crois pas avoir trouvé le tout de la réception, mais peut-être, je l'espère, quelques

la direction de Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRCH, 1995, p. 204.

⁴ Au surplus, il faudrait se demander si les acquis du cognitivisme peuvent tous s'appliquer aux spectateurs des premiers temps, dans la mesure où les expériences d'aujourd'hui sont faites sur des spectateurs de l'Institution. On ne doit pas perdre de vue que l'outillage mental doit être historicisé ; il doit y avoir des variations historiques puisque les dispositifs changent la perception et l'intellection, bref, la réception.

fragments importants qui me *regardent* et qui permettent de se faire une idée sinon plus juste, du moins différente.

Certains lecteurs déploieront la nature fragmentaire et hétérogène du développement, aussi bien dans les différents chapitres que dans les sous-chapitres, fragmentation et hétérogénéité dont j'ai voulu restituer la marque dans le titre de la thèse (« *Aspects, etc.* »). Bien qu'étant imposé par la nature même de la réception, comme je viens de l'exposer, cette méthode se veut aussi une sorte de tribut envers l'objet même de la recherche : le cinéma des premiers temps fonctionne, formellement, le plus souvent, selon ce discours particulier que Gunning et Gaudreault ont dénommé les « attractions » : moments spectaculaires, le plus souvent parfaitement autonomes, parfois reliés sommairement par une narration-prétexte. Unités de sens donc, à la séquentialité problématique. Aussi, j'ai voulu respecter quelque peu l'aspect fragmentaire et discontinu de cette forme dans mon développement, chaque chapitre ou sous-chapitre étant une sorte de plan-tableau plus ou moins autonomisé, en préservant ainsi la discontinuité entre les divers biais (aspects) étudiés, ne les reliant souvent que par une mince argumentation faisant office de narration, opérant parfois des disjonctions et digressions. Discontinuité en apparence du moins, puisque les divers biais ne sont chacun qu'un angle d'attaque permettant de reconstruire la réception (et son rapport au découpage) ; ne sont

⁵ À la suite de Harold A. Innis, j'utilise le concept de biais au sens d'aspect d'une chose ou d'un

chacun qu'un tesson unique et détaché, l'ensemble des tessons formant ainsi, par l'analyse, l'image virtuelle de la poterie. C'est dans la conclusion que seront mises en place les connexions entre les divers fragments. Du reste, il m'apparaît impossible de refaire une plate narration historique sur le cinéma des débuts, tant ce processus rate l'essentiel en construisant une évolution organique là où l'on ne trouve que multiplicité, hétérogénéité, entrelacs causaux. Les fausses consécutions des Histoires téléologiques ont été depuis violemment critiquées par les chercheurs de Brighton.

Mon souci de présenter divers biais s'articulera autour de trois moments. Dans un premier moment de ma recherche, je vais essayer d'analyser cette réception particulière qu'est le discours journalistique afin d'émettre des hypothèses sur les régimes de croyance et les différents *horizons d'attente* (Jauss) des premiers spectateurs. Au début du cinéma, ces horizons peuvent être déduits des articles journalistiques et corporatifs, ainsi que des catalogues⁶. Le chapitre 1 sera dévolu à ce mythe particulier de la Mort vaincue par le cinématographe, qui traverse aussi bien le discours journalistique que celui des inventeurs (Demenÿ et Edison). Ce thème fascinant fut l'objet d'analyses fameuses par André Bazin et Noël Burch, auxquelles j'essaierai d'apporter de nouveaux éléments et une approche critique renouvelée.

phénomène, ce dernier ayant analysé les biais temporel et spatial des médias.

⁶ À cet égard, j'ai lu toutes les références aux vues animées dans trois journaux montréalais (*la Presse*, le *Montreal Daily Star* et *la Patrie*) pour la période 1894-1915, ainsi que toutes les livraisons

Reprenant les idées de Burch sur le « Rêve de Frankenstein », je vais tenter de voir comment fonctionne le discours de la Mort vaincue, à la fois dans le roman de Mary Shelley et dans les films sur le monstre. Ces considérations seront mises en parallèle avec les réflexions baziniennes sur le cinéma comme « momie du changement » et sur le « mythe du cinéma total ». Finalement, je vais proposer une figure, outre celles voisines de la momie et du monstre de Frankenstein, afin de construire un modèle théorique permettant de problématiser le cinéma. L'automate, figure entre la vie et la mort, entre l'animé et l'inanimé, permettra de questionner le *topos* du « cinéma, art du mouvement de la vie ».

Au chapitre 2, je ferai une analyse critique du roman *l'Ève future* (1877) qui présente, j'essaierai de le montrer, une analogie productive entre le cinéma (à venir) et l'automate, ce qui prolongera les réflexions du chapitre précédent. Poème métaphysique et farce philosophique, aussi novateur que réactionnaire en diable, le roman symboliste de Mathias Villiers de l'Isle-Adam⁷ est l'un des écrits les plus fascinants de la Belle Époque⁸. Il est bien connu que le romancier, dans un chapitre célèbre de son chef-d'oeuvre, anticipe de plusieurs années ce que sera le cinéma

des corporatifs *Ciné-Journal* et *Fascinateur* jusqu'en 1910. Ajoutons à cela plusieurs autres périodiques et catalogues de manière non exhaustive.

⁷ Villiers de l'Isle-Adam, *l'Ève future*, Paris : P. O. L., La Collection, 1992 (1886), 326 p.

⁸ Ce chapitre est une version augmentée de deux communications : « La danse macabre dans *l'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. Dialectique et montage parallèle », Atelier du Grafics sur les modes d'alternance, Montréal, novembre 2005 ; « 'L'idéal électrique'. Électricité, cinéma et automate dans *l'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », Septième colloque international du Centre de recherche sur

des premiers temps, sous le nom de « *photographie successive* ». J'espère démontrer qu'il va beaucoup plus loin et crée un véritable *analogon* entre ses deux inventions *romanesques*, l'automate électrique et le dispositif du cinéma. On verra par le fait même l'importance de l'électricité, fluide de la vie, dans l'environnement culturel de la Belle Époque et son importance pour comprendre l'épistémè fin de siècle.

Je me dois de faire une remarque méthodologique. Certains pourraient objecter que ce « démon de l'analogie » (Mallarmé), qui me fait rapprocher l'automate et le cinéma, ne constitue pas une méthode à la scientificité fiable. Or les cinéastes créent constamment des figures esthétiques de ce type, instaurant un rapport réflexif entre un personnage, l'énonciation et le septième art. Prenez récemment la figure de *Dracula*, que Francis Ford Coppola (1992) compare au cinéma : le vampire du film ayant la particularité de se mouvoir le jour, il se retrouve à un moment sous une tente de forain où l'on projette une *Arrivée d'un train* (nous sommes en 1897, deux ans après la date de parution du roman de Bram Stoker) ; l'inversion diurne que Coppola fait subir à la figure nocturne du vampire se trouve figurée dans la vue animée qui est projetée en négatif. Le cinéaste du *Parrain* signifie par cette figuration la parenté entre le vampire, figure de l'entre-deux comme l'automate, et le cinéma, fantôme lumineux et immortel. La parenté recouvre aussi bien l'horreur ou l'étrangeté

l'intermédialité (CRI), Montréal, novembre 2005. Cette dernière communication fera l'objet d'une

ressentie devant le monstrueux, celui de la figure vampirique et celui d'un train qui fonce sur les spectateurs, que le rapport à la lumière, à l'ombre, à l'inconscient. On peut, on doit dès lors suivre ce genre de raisonnement et analyser leur pertinence dans une réflexion plus large ; les cinéastes comme les romanciers ne pensent pas moins leur art que les théoriciens.

C'est donc cette pensée sauvage que je suivrai en esquissant un historique des automates et une réflexion plus ample sur l'analogie entre ces deux arts du mouvement de la vie que sont cinéma et automates. Le cinéma, on le verra au chapitre 3, peut être défini comme un « automate spirituel » (Deleuze), une psychomécanique ou une « machine intelligente » (Jean Epstein). Les thèmes de l'automatisme du cinéma et de la Mort vaincue seront analysés au risque des concepts de l'inquiétante étrangeté (Freud), du rire (Bergson) et de la distraction (Benjamin). Non seulement je vais tenter de montrer que ces concepts sont liés entre eux, mais je signalerai leurs affinités avec la modernité qui se met en place durant le 19^e siècle. Autres discours des débuts du cinéma, les fameuses peurs créées par le *train-qui-fonce-sur-les-spectateurs*, dont la première séance des vues Lumière à Paris, au cours de laquelle la foule aurait paniqué, fournit le *topos*, seront l'objet du chapitre 4. Je ferai l'archéologie de ces discours et répliquerai aux historiens et théoriciens qui ne croient pas qu'elles correspondent à une quelconque réalité. Sera

amorcée une réflexion sur ces phénomènes de peur et j'essaierai de comprendre comment, par quel processus, les premiers spectateurs comprenaient spatialement ces effets de choc, spécifiquement dans le rapport au hors-champ. Je conclurai en montrant les affinités entre ces peurs et les questions de la Mort vaincue et de l'automate.

Dans un deuxième moment de la recherche, on se penchera sur le(s) dispositif(s) des débuts pour démontrer comment il(s) pouvai(en)t être une métonymie de l'activité du spectateur, et partant, de la constitution et de la transformation de la réception. J'en passerai par la fameuse « théorie du dispositif » de Baudry-Metz, soulignant ses manques pour le problème qui me préoccupe, ainsi que la portée intéressante, malgré tout, du concept de dispositif. En 1999, la revue *Hermès* présentait un numéro sur les usages du concept de dispositif dans des champs et disciplines aussi divers que la politique, la télévision, la communication, Internet, l'école, les salons funéraire, etc⁹. Si la livraison brassait un ensemble étonnant de références hétérogènes, démontrant s'il y avait lieu la productivité de la notion aujourd'hui, les directrices du numéro déploraient

⁹ Geneviève Jacquinet-Delaunay et Laurence Monnoyer (sous la direction de), *Hermès* n° 25 (Le dispositif. Entre usage et concept), CNRS Éditions, 1999, 297 p.

l'absence d'analyse de « dispositifs » plus classiques (les protocoles politiques ou scientifiques, les organisations muséales ou militaires...), ou plus exotiques (la scène théâtrale ou cinématographique, les « installations » artistiques ou les rites d'initiation, ...) ¹⁰.

Afin d'analyser quels sont les us et coutumes du concept de dispositif dans cette petite enclave « exotique » qu'est la théorie du cinéma, je voudrais présenter mes réflexions selon trois lignes complémentaires : d'une part, faire la critique de la notion, en questionnant ses utilisations théoriques les plus connues dans le champ (Baudry et Metz); d'autre part, montrer les problèmes de ces utilisations en ce qui concerne la question de la réception; et finalement, analyser les contradictions, entre les résultats de la « théorie du dispositif » et ce champ plus spécifique qu'est le cinéma des premiers temps, non seulement pour faire une critique (de celle-là grâce à celui-ci) mais également pour avancer quelques pistes de réflexions personnelles et montrer la productivité malgré tout de la notion générale de dispositif pour les questions qui m'occupent (c'est-à-dire la réception du cinéma des débuts et le découpage). À chaque moment, il importe de garder en tête que la question « Qu'est-ce qu'un dispositif? » est chez différents auteurs une manière de répondre à la question bazinienne « Qu'est-ce que le cinéma? », transformée ici en « Qu'est-ce que le cinéma (des premiers temps)? ». À cet égard, j'avancerai les concepts de « dispositifs de réception et de production » pour reproblématiser la transformation du

¹⁰ Geneviève Jacquinet-Delaunay et Laurence Monnoyer, « Avant-propos. Il était une fois. », in *op. cit.*,

langage cinématographique pour la période des premiers temps et proposerai deux modes de représentation couplés à deux modes de réception. Aussi, après avoir discuté du dispositif d'un point de vue théorique, on pourra envisager de lier théorie et histoire des débuts du cinéma dans les chapitres suivants.

La réflexion sur le dispositif débouchera sur l'étude de dispositifs des premiers temps et leur rapport au découpage, mais on commencera, au chapitre 6, par démêler les liens multiples du couple notionnel montage/découpage. Grande vedette de la discipline, comme peut l'être la mise en scène pour la tradition critique, le montage est depuis au moins les années vingt le procédé formel au centre d'une bonne majorité des théories importantes du cinéma. Du « montage-roi » des cinéastes soviétiques jusqu'à la « grande syntagmatique » de la sémiologie metzienne, le montage fut souvent mis au premier plan des moyens expressifs du cinéma jusqu'à fournir, pour certains partisans de cette approche, une « spécificité » pure du cinéma par rapport aux autres arts, au point que *plus* de montage dans un film serait synonyme de *plus* de cinéma — idée bien certainement fautive en regard de certaines esthétiques du plan long (*Yi yi* d'Edward Yang ou *Elephant* de Gus Van Sant récemment).

Même l'autre corps de théories importantes sur le cinéma — théories pour lesquelles la spécificité du cinéma est (on schématise, forcément) de livrer le réel, en partie grâce à l'impression de réalité, à la reproduction du mouvement, à la nature indicielle de la photographie — s'est construit souvent en référence immédiate au montage, avec ou contre le montage. L'exemple le plus célèbre, ce sont bien sûr les théories baziniennes sur l'« ambiguïté immanente au réel », qui s'inscrivent en faux contre les « tricheries » d'un montage trop directif, trop discursif, notamment en émettant la règle normative du « montage interdit »¹¹. Le but n'est pas de nier ou de diminuer l'importance du montage dans une définition du cinéma ; seulement de faire un (petit) pas de côté et voir si l'on ne pourrait pas poser le problème différemment, dans la perspective d'une compréhension du développement du langage du cinéma, celui du cinéma institutionnel. Le développement tendra à montrer que la définition du cinéma par le seul montage est quelque peu mythique.

Aux chapitres 7, on émettra quelques hypothèses sur la transformation du langage cinématographique, en essayant de voir comment celui-ci a pu se développer, principalement dans les deux premières décennies du siècle. On analysera le discours des instances productrices, par le biais des journaux corporatifs et des premiers manuels à l'usage des « cinématographistes » (comme on disait à

¹¹ Selon André Bazin: « *Quand l'essentiel d'un événement dépend de la présence simultanée de deux éléments, le montage est interdit.* » Cf. « Montage interdit », in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Les Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1994, p. 59.

l'époque), pour voir notamment comment se négocient et se mettent en place de nouveaux régimes de découpage et de mise en scène, et par voie de conséquence, une nouvelle réception. Ce travail de reconstruction historique sera l'occasion de montrer l'interaction entre production et public, ce qui me semble toute la différence entre une étude anhistorique et une analyse historique des discours. Les diverses réponses apportées par certains théoriciens (des années vingt et trente principalement) à ce problème de la transformation seront abordées au chapitre 8.

Il restera un troisième moment de ma recherche, celui de l'analyse proprement dit. On a vu que les biais par lesquels on peut, de manière indirecte, essayer de comprendre la réception sont : les horizons d'attente (dans les journaux et les corporatifs principalement), les dispositifs et le découpage. Il reste un dernier biais par lequel envisager la réception spectatorielle : les films eux-mêmes. Il ne me semble pas que ce soit la voie la plus aisée, et ce pour deux raisons. D'une part, les textes filmiques ne donnent que peu d'indications sur leur contexte de réception¹² ainsi que sur la manière de les recevoir et comprendre à l'époque : il est par exemple impossible de concevoir l'activité du bonimenteur-conférencier à partir des seuls textes filmiques, si ce n'est qu'en faisant l'hypothèse de sa probable présence lorsqu'une vue est incompréhensible en l'état. D'autre part, la conséquence de cette première raison est que l'on ne peut être certain que *notre* compréhension de la

¹² C'est d'ailleurs pourquoi les films seront peu utilisés dans mon argumentation.

réception de ces textes filmiques par les néo-spectateurs n'est pas altérée par *notre* propre réception de ces textes aujourd'hui. Notre réception s'effectue avec les contraintes institutionnelles d'aujourd'hui (celles doubles du cinéma institutionnel et de l'institution universitaire) et non pas avec celles de jadis, avec tout ce que cela peut comporter de téléologie mal assumée, d'anachronisme et d'incompréhension quant à la forme et au contenu de ces textes filmiques. Le but, on l'a vu, est précisément de retrouver par l'analyse les contraintes de l'époque sur la réception, et partant, sur le découpage.

Cependant, une catégorie de textes filmiques permet de réfléchir sur la réception spectatorielle : ces films réflexifs qui, justement, par leur forme et leur contenu, sont des discours sur leur propre réception ou sur la réception en général; principalement ces œuvres qui mettent en scène et en récit des spectateurs intradiégétiques, et qui par ce fait même *réfléchissent* de manière performative sur les spectateurs empiriques (= extradiégétiques) de leur époque ou, plus simplement, sont le *reflet* plus ou moins fidèle des pratiques courantes lors de leur conception. On doit dès lors supposer que ces films peuvent nous en apprendre sur la réception, comme l'exemple de *Sherlock Jr.* de Buster Keaton (1924) le démontrera. On appliquera les hypothèses sur le découpage au film de Keaton pour voir comment cette mise en abyme réfléchit différemment les liens entre découpage et réception (à l'aide du spectateur spéculaire). Au chapitre 9, l'analyse permettra de comprendre comment ce film d'un cinéaste que l'on dit « sans réflexion » est une formidable

machine performative à réfléchir sur cette autre machine qu'est le cinéma. Au chapitre suivant, on approfondira l'analyse en scrutant à la loupe cette figure à l'œuvre du spectateur spéculaire et on analysera la fameuse scène de l'entrée de notre détective Buster dans le film second.

Historiographie du « cinéma primitif » : dans le regard de l'Autre

Avant de commencer l'étude sur les horizons d'attente des spectateurs, il convient d'avancer quelques propositions méthodologiques préliminaires, en s'interrogeant sur la notion de « spectateur des premiers temps ». Quid de ce néo-spectateur du cinéma dont d'aucuns disent qu'il était primitif ? Ce spectateur soi-disant primitif n'est-il pas, pour certains, le corollaire de la notion de « cinéma primitif » ? La plupart des nouveaux chercheurs de Brighton ont justement rejeté cette dénomination pour adopter le terme plus neutre de « cinéma des premiers temps » (« early cinéma » en anglais), opérant depuis une véritable rupture épistémologique. Interrogeons cette notion avant de s'avancer plus loin. D'entrée de jeu, la question qu'il faudrait se poser est la suivante : en tant qu'historiens et théoriciens du cinéma, notre point de vue n'est-il pas biaisé lorsque nous nous penchons sur le passé ? Ne faudrait-il pas considérer, à l'instar de ces parangons de l'Autre que sont les cultures

non occidentales, que le passé même de notre propre culture est autre, radicalement autre, par rapport à notre situation historique ? Et partant, que ce passé ne pourrait être analysé et compris, sans erreur et naïveté, à partir de la catégorie du Même dans la mesure où ce passé est radicalement autre ? Quelle est la bonne distance à adopter face au passé ? N'est-ce pas cette brèche ouverte par l'autre qui définit l'historicité ? Selon François Hartog, il faut comprendre celle-ci comme « *l'expérience d'une distance de soi avec soi, que je nomme rencontre avec l'historicité* »¹³ ? Ces questions épistémologiques de notre distance au passé — à ce que l'on revendique comme étant son passé (ici, le passé du cinéma) — sont d'autant plus pressantes pour la discipline des études cinématographiques que l'objet de recherche qu'est le cinéma des premiers temps fut, jusqu'aux années 1980, qualifié de cinéma « primitif ». Ce n'est pas un hasard si cela rappelle le terme d'art « primitif », qualificatif connotant sa différence. Autrement dit, le rapport au passé du cinéma fut marqué du même sceau qui marquait le rapport aux cultures non occidentales. Mais on s'empresse d'ajouter qu'il n'y a pas le même rapport direct, loin s'en faut, qu'entre un anthropologue et une culture non occidentale que ce dernier découvrirait, puisque le cinéma dit primitif est quand même en continuité temporelle avec le cinéma qui suivit (encore que les cultures dites primitives furent souvent perçues comme étant attardées au stade primitif de notre propre civilisation).

¹³ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentismes et expériences du temps*, Paris : Éditions du Seuil, 2003, p. 64, cité par Étienne Beaulieu, « Différenciations romanesques. L'imaginaire technique chez Balzac, Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne. », in *Intermédialités*, n° 6 (Remédier), automne 2005, p. 121, note 1.

Pour beaucoup d'historiens traditionnels (avant Brighton), le « vrai » cinéma, l'art cinématographique, ne verra le jour qu'au milieu des années dix, préjugé reconduit depuis par Gilles Deleuze pour qui le seul cinéma est celui de penseurs du cinéma, c'est-à-dire celui des auteurs de films (il n'y a aucune référence au cinéma des premiers temps chez lui). Il est vrai que lorsqu'on s'avise d'étudier la réception spectatorielle du cinéma pré-institutionnel et les différents modes de représentation qui en font la spécificité, on est bien obligé de remarquer leurs différences fondamentales d'avec le cinéma qui suivit. La profonde *extranéité*¹⁴ de ce cinéma, mise en lumière par Gaudreault et Simard, est ce qui fonde, chez d'aucuns, le sentiment d'une prétendue *primitivité* de la période. L'opinion téléologique, répandue encore aujourd'hui, serait de croire que ce cinéma est l'esquisse naïve et primitive de ce qui deviendra, au long d'une *évolution naturelle*, l'art cinématographique. Selon cette opinion évolutionniste, chaque figure formelle (gros plan, travelling, montage alterné, etc.) repérée dans le cinéma des premiers temps n'est plus alors analysée en soi, mais placée dans le continuum évolutif, comme une étape primitive, un jalon tendu vers le but qu'est l'avènement du « septième art ». Au contraire, cette profonde extranéité, à mettre en évidence méthodologiquement selon Simard et Gaudreault, nous oblige à considérer qu'il y a eu une coupure plus au moins profonde entre ces

¹⁴ Sur ce concept, voir : André Gaudreault et Denis Simard, « L'extranéité du cinéma des premiers temps: bilan et perspectives de recherche » in *les Vingt premières années du cinéma français*, sous la direction de Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRCH, 1995, p. 15-28.

deux périodes. En outre, cette extranéité nous oblige à partir du principe méthodologique selon lequel les spectateurs de la première époque n'auraient point compris un film institutionnel et ses règles de réception, comme il est également possible que nous, spectateurs de l'Institution, ne comprenions pas vraiment le mode de réception d'une « vue animée » du début du siècle dernier (alors que nous comprenons parfaitement un film plus récent de Griffith). Selon la réflexion d'Arnaud Chelet : « *Georges Méliès nous a laissé quelques bandes de ses films, les cent ans qui viennent de s'écouler ne nous ont pas gardé un [seul] spectateur* »¹⁵. En effet, s'il nous reste quelques milliers de textes, c'est-à-dire, quelques milliers de bandes cinématographiées de l'époque, sont perdus à jamais le contexte de réception et le contact vivant du spectateur de l'époque avec ces textes filmiques. Cette perte irrémédiable est ce qui rend difficile l'entreprise d'analyser les habitudes des spectateurs de cette époque, toute tentative d'éclairer la réception des pratiques passées, quelles qu'elles soient, posant problème aux historiens par nature. C'est cette difficulté de reconstruire la réception, semblable aux difficultés épistémologiques liés aux histoires des mentalités, qui demeure problématique dans la mesure où les objets étudiés sont intangibles. De plus, les archives, par quoi on peut reconstruire un tant soit peu les processus spectatoriels, sont forcément fragmentaires, en ruine. Ce sont ces difficultés qui rendent nécessaire la stratégie en biais adoptée dans cette thèse.

¹⁵ Cité par André Gaudreault dans « Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il

Par ailleurs, la solution de continuité entre les deux périodes (le cinéma des premiers temps et le cinéma institutionnel), solution construite par les nouveaux historiens du cinéma, n'est pas qu'une facilité arbitraire de la périodisation du cinéma — même si, on le verra, on peut la questionner. Il semble bien y avoir une différence essentielle entre ces deux périodes, différence par quoi elles sont constituées, même si toute ligne de démarcation historique est poreuse et laisse passer des éléments de l'amont en aval, de l'aval en amont. À la rigueur, on pourrait arguer qu'il s'agit, non pas de deux périodes, mais de deux langages. La date approximative de 1915 — on dira plutôt vers le milieu des années dix — marque, dans l'histoire du cinéma, un tournant, une rupture, probablement de plus grande importance que l'arrivée du parlant. Trois grandes transformations peuvent être analysées :

1) Une transformation culturelle : La Grande Guerre qui est alors déclarée changea profondément l'environnement culturel, les mentalités et l'épistémè en cours durant la Belle Époque. En effet, il est courant de dire que le XIX^e siècle continua, culturellement parlant, jusqu'en 1914. C'est vrai dans la culture en général ; c'est vrai aussi au cinéma. La Première Guerre mondiale changea les habitudes culturelles au

faut lire et relire)... », in *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 112.

sens large. Au cinéma, c'est particulièrement évident dans le contenu des films. En retour, ce changement influa sur les habitudes et les attentes des spectateurs.

2) Une transformation institutionnelle : Autour de cette date, les pratiques cinématographiques se cristallisèrent en Institution, notamment grâce à la constitution des studios américains et à l'intégration verticale de l'industrie (l'exploitation, la distribution et la production furent assurées par les *majors*). Hollywood se développa, prenant le relais des grandes maisons d'édition européennes (Pathé, Gaumont, etc.) freinées par la guerre. Les pratiques se normalisèrent et furent contraintes par un certain nombre de règles institutionnelles. Alors que le cinéma pré-institutionnel était caractérisé par une prolifération des pratiques (chaque maison d'édition de vues animées ayant peu ou prou ses propres règles). Les premiers spectateurs et les cinématographistes trouvèrent leurs modes d'appropriation du nouveau médium technique grâce à des séries culturelles variées, qui par la féerie, qui par la magie, qui par la photographie, etc. ; le cinéma n'était donc pas encore un art spécifique mais une manière techniquement nouvelle de continuer des séries culturelles existantes. Avec l'institutionnalisation, le cinéma devient autonome.

3) Une transformation formelle : Formellement, les cinémas d'avant et d'après l'Institution sont complètement différents l'un de l'autre. En ce qui a trait à la longueur des films, du montage, du découpage et de la narration, les différences sont

marquantes. Par exemple, une vue Lumière de 1895 est composée d'un seul plan sans montage d'une durée d'environ une minute; vers 1915, les films, notamment ceux de Griffith, sont constitués de centaines de plans formant une narration complexe qui s'échafaude sur plus d'une heure de projection. Bien entendu, il n'y a pas rupture radicale autour de 1915. Il faut davantage construire les diverses transformations comme un continuum, chaque série (longueur des films, montage, etc.) ayant son rythme propre. L'Institutionnalisation, de ce point de vue, doit plutôt être comprise comme une stabilisation et un arrêt des transformations formelles qui ont cours durant le cinéma des premiers temps. Si des changements eurent cours après cette date, leur rythme est plus lent et ils ne transformèrent plus essentiellement le langage du cinéma.

Or donc, si le cinéma change radicalement à cette époque, on doit supposer que les spectateurs ont également changé. En d'autres termes, ces spectateur du cinéma des premiers temps sont radicalement autres par rapport à nous (historiens et spectateurs de l'Institution). Soit cette citation de *Mon dernier soupir* de Buñuel dans laquelle il raconte ses premières expériences de jeune spectateur pendant les années 10 :

Je ne peux oublier ma frayeur, partagée d'ailleurs par toute la salle, lorsque je vis mon premier *travelling avant*. Sur l'écran une tête s'avancait vers nous, de plus en

plus grosse, comme pour nous avaler. Il était impossible d'imaginer un seul instant que la caméra se rapprochait de la tête — ou que celle-ci grossissait par un truquage, comme dans les films de Méliès. Ce que nous voyions, c'était une tête qui venait vers nous et qui grossissait démesurément. Et, pareils à saint Thomas l'apôtre, nous croyions ce que nous voyions¹⁶.

Ce texte, où Buñuel raconte sa sidération devant une figure nouvelle de découpage, parfaitement caractéristique des attitudes de réception des spectateurs du cinéma des premiers temps face à ce nouveau langage du cinéma institutionnel qui se mettait en place, n'est-il pas parfaitement *étranger* à notre compréhension de l'image filmique ? N'y ressent-on pas en outre une *inquiétante étrangeté* qui nous gagne ? Le plus simple face à une telle étrangeté d'un témoignage est de l'essentialiser en *primitivité* à partir de nos catégories du même, plutôt que de l'analyser selon les modèles d'intelligibilité qui avaient cours durant la période. Noël Burch, l'un des nouveaux chercheurs de Brighton, me semble développer ce genre d'épistémologie problématique lorsqu'il analyse ce qu'il est l'un des seuls de cette école à appeler délibérément le « cinéma primitif » :

[...] l'analogie entre les tableaux de Méliès et les images populaires traditionnelles (images d'Épinal, gravures sur bois, etc.), qui, elles-mêmes, renvoient à des

¹⁶ Cf. Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris : Éditions Robert-Laffont, 1982, p. 42. C'est Buñuel qui souligne.

traditions médiévales et « riment » avec des pratiques extra-européennes ignorant tout de la perspective de la Renaissance, illustre le refus systématique dont cette dernière fait l'objet chez Méliès¹⁷.

Il est difficile de ne pas entendre dans cet extrait le préjugé qui présuppose une prétendue « primitivité » du cinéma de Méliès, et même de ne pas y percevoir que cette primitivité « rime » pour Burch avec une soi-disant « primitivité » extra-européenne... Méliès, qui étudia la peinture et fut peintre de décor au théâtre, connaissait bien la perspective et ne la refusait point — on retrouve d'ailleurs celle-ci, entre autres, dans la toile peinte de *Pygmalion et Galathée* (1898). En fait, il restreignait la profondeur de la perspective pour assurer l'illusion scénique que devaient produire ses vues animées, étant entendu qu'une perspective peu prononcée est l'un des secrets (règle IV) du trompe-l'œil, depuis la Renaissance, selon Miriam Milman :

La percée de la troisième dimension ne doit pas être obtenue par une perspective trop profonde ou trop saillante. La *perspettiva legittima* spectaculaire et parfaite est nuisible au trompe-l'œil, car le semblant de réalité s'efface au moindre mouvement du spectateur. Le compromis apporté par certaines constructions moins rigoureuses permet par contre une

¹⁷ Noël Burch, *la Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris : Nathan Université, 1991, p. 160.

certaine liberté de vision. Dans cette même optique, il devient évident que le sentiment de profondeur et de relief doit être obtenu par d'autres moyens. L'*invasion* de l'espace du spectateur est plus favorable que l'*évasion* et elle sera donnée de manière idéale par la superposition d'éléments peu épais¹⁸.

On peut voir, en analysant l'extrait de Burch, comment il peut être risqué méthodologiquement de construire les différences du cinéma des premiers temps à partir des catégories de notre propre historicité, en analysant la représentation et la réception spectatorielle de cette époque du point de vue, littéralement, de notre propre regard, celui de spectateurs (in)formés, depuis leur plus tendre enfance, par l'Institution cinématographique. Et par le fait même, cette expression de « cinéma primitif » est non seulement dépréciative et péjorative, mais elle ne nous permet pas de vraiment comprendre ce cinéma. Elle empêche certainement de se poser les bonnes questions. L'historiographie du « cinéma primitif » est presque aussi vieille que l'histoire du cinéma elle-même. Dans les années vingt, lorsqu'on commença à s'intéresser à l'histoire du cinéma, le terme de « primitif » était déjà péjoratif et servait à nommer ce cinéma qui précédait le grand Art du muet, comme s'en indignait alors Méliès :

¹⁸ Miriam Milman, *le Trompe-l'œil. Les illusions de la réalité*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1992, p. 37.

On commet une véritable injustice, lorsqu'on nous lance dans certaines chroniques des phrases comme celle-ci : « Ces cinématographistes de la première heure étaient des 'primitifs' (...). » [...] Croit-on vraiment que nous étions encore des primitifs, après vingt ans de travail soutenu et de perfectionnements continus ? Ne sommes-nous pas les auteurs de la plupart de ces perfectionnements et des trouvailles que nos continuateurs utilisent aujourd'hui ? [...] A-t-on le droit de nous accuser de ne pas avoir, les premiers, cherché à lancer le cinéma dans la voie artistique et dans la voie théâtrale ? Non ! Alors pourquoi nous appeler les « primitifs » avec un petit air de mépris ? [...] Je proteste encore contre l'appellation de « primitif », alors qu'on emploie partout le matériel et les procédés dont nous fûmes les créateurs¹⁹.

Lorsque les principaux historiens traditionnels, les Sadoul et Mitry, écrivirent leur « grande histoire générale » du cinéma, ils reconduisirent les préjugés du muet, leur problématique étant justement de prouver que le cinéma n'était pas un divertissement d'ilotes mais un art. Le « cinéma primitif » ne fut donc analysé qu'en fonction de ce programme téléologique, jamais pour ses qualités propres. Question non pas tant de vérité historique que d'axes de pertinence en fonction d'une historicité spécifique, certes problématique. Cette vision ne fut remise en cause qu'à partir du congrès de Brighton en 1978, lorsque la nouvelle génération de chercheurs, inspirée des *Annales*, fit des débuts du cinéma un champ relativement spécifique. C'est lors de la

¹⁹ Cf. *En marge de l'histoire du cinématographe*, Les Dossiers de la Cinémathèque, p. 29.

publication des actes que l'expression de « cinéma des premiers temps » fut proposée²⁰. Souvent, changer les mots permet de discerner différemment les choses.

Même si, depuis lors, la plupart des chercheurs francophones utilisent cette dénomination plus neutre de « cinéma des premiers temps », à l'instar de leurs collègues anglo-saxons qui prônent « early cinema », certains chercheurs continuent de revendiquer l'expression « cinéma primitif ». C'est le cas de Noël Burch, on l'a vu, même s'il était de « l'école de Brighton ». Plus récemment, un esthéticien français important, Jacques Aumont, fit un plaidoyer en faveur de cette expression :

Pourquoi substituer, à un mot dont après tout l'histoire est intéressante, l'expression maladroite et outrageusement inélégante de « cinéma des premiers temps »²¹ ?

On pourrait se demander en quoi cette histoire est si intéressante, lors même que l'expression a toujours servi à considérer cette période des premiers temps comme étant moins évoluée (et non pas seulement radicalement différente) que celle du

²⁰ Cf. le numéro « Le Cinéma des premiers temps 1900-1906 », sous la direction d'André Gaudreault, *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, Perpignan, hiver 1979.

²¹ Cf. Jacques Aumont, « Quand y a-t-il cinéma primitif? ou Plaidoyer pour le primitif », in *le Cinéma au tournant du siècle* (sous la direction de Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson), Québec/Lausanne : Éditions Nota bene/Éditions Lausanne, 1999, p. 18-19.

cinéma qui suivit. On peut se demander également en quoi au juste l'expression « cinéma des premiers temps » est « *maladroite et outrageusement inélégante* ».

Aumont ajoute :

S'il s'agissait seulement d'un problème interne à la communauté des chercheurs de langue française sur le cinéma primitif, cela pourrait être un peu irritant pour le locuteur natif (s'il sent sa langue, au moins), mais resterait peu important. J'y vois le signe de quelque chose de plus essentiel. Pour aller vite : si « primitif » suppose une espèce de périodisation, « des premiers temps » ne nécessite qu'une chronologie.

Au-delà de la polémique, il y a, en filigrane, deux conceptions, deux paradigmes de la recherche : un certain esthétisme (où toute conceptualisation est jugée selon des critères de forme et de bon goût) et une recherche pragmatique (où un concept est évalué selon son efficacité heuristique). Du reste, l'expression « des premiers temps », contrairement à ce qu'affirme Aumont, a une histoire pas moins intéressante que celle de « cinéma primitif », en tous les cas plus ancienne. Ironie du sort, Christian Metz, auquel Aumont rend hommage au début de son article, est le premier chercheur à ma connaissance à l'avoir proposée, dans un article de 1966²². Mais peut-être reproche-t-on à Metz de ne pas sentir sa langue... L'expression était déjà

usitée en 1910 par Georges Dureau, directeur-éditorialiste du *Ciné-Journal* : « Pendant que ces directeurs aveuglés par le succès frénétique des premiers temps [de la cinématographie] ne faisaient rien pour élever leur entreprise [...], des entreprises concurrentes sont nées à leur côté et ont prospéré contre eux. »²³

Ailleurs, Dureau parle également des « premiers jours » de la cinématographie. Dans son « Salon de 1845 », Baudelaire, maladroit et inélegant comme on sait, utilise l'expression pour désigner les débuts de l'école vénitienne : « [...] *Jean Bélin* et [...] quelques Vénitiens des premiers temps [...] »²⁴.

Aussi, comme l'affirme Aumont, là n'est pas l'essentiel. Du point de vue méthodologique, contrairement à ce qu'il pense, les connotations (simplicité, grossièreté, pauvreté, inculture, etc.) de l'expression « primitif » ne nous permettent pas de penser le cinéma du début du siècle avec profit. Selon lui :

[...] si « primitif » suppose une espèce de périodisation, « des premiers temps » ne nécessite qu'une chronologie. Dans le premier cas, il y aura une généalogie, ce qui soulève aussitôt bien des questions, mais suggère au moins que quelque chose est transmis et hérité ; dans le second cas, c'est seulement une question de plate et

²² Christian Metz, « Problèmes actuels de la théorie du cinéma », in *Critique*, n° 214, 1966, Paris : Éditions de Minuit ; repris in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Éditions Klincksieck, 1986, p. 35.

²³ Georges Dureau, « Il y a spectacles et spectacles », in *Ciné-Journal*, 30 juillet 1910, p. 3.

²⁴ Charles Baudelaire, « Salon de 1845 », in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1951, p. 557.

objective succession. Or, les chronologies et les questions de succession mènent inévitablement sur un terrain glissant, parce qu'elles présupposent pour l'histoire un modèle linéaire, et qui en outre s'appuie sur des déterminations extérieures aux images elles-mêmes.

On peut le voir, ce que reproche Aumont à « cinéma des premiers temps », c'est de ne connoter qu'une « *plate et objective succession* », alors qu'il voudrait, avec le terme de « primitif », que soit prise en compte l'idée connotée d'un héritage, d'une transmission. Il y a deux problèmes à ce plaidoyer. Premièrement, cette « chronologie » de « premiers temps » qui lui fait tant problème, Aumont ne semble pas la regretter outre mesure lorsqu'il fait référence au terme équivalent en anglais :

En anglais, les choses sont simples. Il suffit de substituer « early » à « primitive », et les énoncés pouvaient être automatiquement traduits, restant au fond les mêmes, avec en prime la correction idéologique (et une syllabe de moins à chaque fois, ce qui n'est pas à négliger)²⁵.

Deuxièmement, avec cette idée de transmission, que connote l'adjectif « primitif », on a vite fait de retomber dans la téléologie. Ce cinéma « primitif » ne serait bon qu'à préparer l'avènement de l'art cinématographique, en lui transmettant, entre autres,

des techniques et des problèmes de figuration. Il y a, dans cette opinion, une bonne dose de préjugés. Esthéticien et pas du tout historien du cinéma des premiers temps (selon ses dires), Aumont cherche avant tout à soupeser la valeur esthétique de ce cinéma. De toute façon, on peut difficilement empêcher toute prolifération des connotations de « primitif » pour ne s'en tenir qu'à la seule transmission d'un héritage. Par sa proposition, irrévérencieuse, il est clair qu'Aumont vise une certaine forme de rectitude politique, sans que la nécessité en soit vraiment patente.

Ce préjugé de « primitivité », on le retrouve également en histoire de l'art, où l'épithète « primitif » fut usitée pour connoter que des productions n'étaient pas réellement de l'art tel qu'on l'entend en Occident. L'expression « art primitif », que les historiens du cinéma auraient transposée au « cinéma primitif », comporte un certain nombre de connotations péjoratives qui posent problème même dans le champ esthétique (on lui préfère alors parfois « arts premiers », ce qui rappelle « cinéma des premiers temps »). Selon Étienne Souriau :

[...] on a appelé primitifs des peuples considérés comme restés dans le premier état de l'humanité ; sont alors arts primitifs les arts de ces peuples. On présuppose donc une évolution linéaire de l'humanité, et des peuples dont le développement se serait arrêté dans l'une de ses phases ; les arts primitifs seraient aussi bien ceux

²⁵ Cf. Jacques Aumont, *art. cit.*, p. 18.

d'époques préhistoriques que des peuples sous-développés actuels. C'est là un présupposé assez hasardeux ; aussi le terme de primitif doit-il être employé avec beaucoup de prudence²⁶.

Cette « évolution linéaire » de l'Humanité renvoie à la notion de progrès en histoire et à la tentation toujours présente d'écrire des histoires téléologiques. Les peuples « primitifs » sont jugés à l'aune du Même occidental, de la même façon que le cinéma « primitif » est jugé selon la *norme* du cinéma institutionnel. On retrouve ainsi une distinction, opérante en anthropologie, entre la *différence* et l'*altérité*, comme le rappelle Francis Affergan :

[...] ce que la différence évacue et que l'altérité pointe c'est la *qualité* ou *intensité*, du moment de la découverte, de la rencontre ou de la vue qui ne peut se réduire à une échelle graduée où il viendrait occuper une place axiologique mais qui en revanche joue sur d'infimes variations de forces d'indices et de symboles. La conscience de ce moment est une conscience du lointain en ce sens que la saisie de l'altérité exige la perte, l'abandon momentané ou la suspension de ses repères; la conscience de la différence, comme conscience de la quantité, convoque seulement un objet de proximité, afin que des comparaisons, substitutions, combinaisons puissent s'opérer²⁷.

²⁶ Étienne Souriau (sous la direction d'Anne Souriau), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, 1990, p. 1171-1172.

²⁷ Cf. Francis Affergan, *Exotisme et altérité. Essais sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris : PUF, 1987, p. 9.

Dans le champ du cinéma, le problème est moins éthique que heuristique. Comme nous l'avons vu avec Noël Burch, les connotations du terme « primitif » nous poussent à problématiser les différences en regard du cinéma institutionnel et non à poser, du moins méthodologiquement, que ce premier cinéma et ses spectateurs étaient autres, radicalement autres. Et donc, que cette extranéité doit aussi être comprise comme une altérité. Non pas comme une différence, mais comme une étrangeté irréductible en totalité. Les recherches sur le « cinéma primitif » n'opèrent souvent que des comparaisons, dans un procès de la différence quantitative — le cinéma primitif serait le *même* que le cinéma institutionnel, mais en *moins* : moins évolué, moins artistique, techniquement moins complexe, moins structuré institutionnellement, etc. Alors que le regarder qualitativement comme une altérité revient à perdre ses repères théoriques ; toute la question est de savoir si cette altérité historique nous est à jamais incompréhensible. Disons que la distance à l'autre, comme notre distance au passé, n'est pas incompressible, même si elle n'est jamais nulle. Simone Weil avait cet aphorisme dans *la Pesanteur et la grâce* (1947) : « *Aimer un étranger comme soi-même implique comme contrepartie : s'aimer soi-même comme un étranger.* » En l'occurrence, en recherche historique, on pourrait paraphraser ainsi : pour tenter de connaître l'autre comme soi-même, il faut se connaître soi-même comme un autre. Plutôt que de comprendre le spectateur du premier cinéma à partir du Même, il faudra plonger dans le regard de l'autre, dans l'historicité propre de ce dernier, et considérer son propre regard de spectateur, celui

de l'Institution, par trop naturel pour soi, dans toute son étrangeté et son arbitraire, ménageant une distance de soi à soi. C'est à cette perte que je voudrais que l'on juge de la valeur de mes recherches.

Par ailleurs, cette question mal posée d'Aumont sur la « *transmission* » d'un cinéma à l'autre, il faudrait la formuler autrement. On l'a vu, si poser l'extranéité ou l'altérité du cinéma des premiers temps répond à une visée heuristique dans la mesure où cela place dans de bonnes dispositions pour analyser ce cinéma, dans un procès qui ne vise plus seulement les différences quantitatives, cette méthode ne nous permet pas d'aborder le problème de la *transformation* — on ne parle pas ici d'évolution, mais d'un processus ouvert et multiple — d'un cinéma à l'autre. Faire de ces cinémas deux vases clos esquivent la question du *comment* et du *pourquoi* de ce processus complexe de transformation, processus qui n'a rien à voir avec un phénomène téléologique qui rendrait ce procès inévitable et évolutif (en bref : *naturel*). Le terme « cinéma » dans l'expression « cinéma des premiers temps » indique justement qu'il y a quelque chose de commun, au-delà des différences, entre les deux périodes, étant entendu que le cinéma comme art n'est pas sorti tout armé de la cuisse de Jupiter en 1915 : si le cinéma institutionnel est une bifurcation importante, il s'origine de ce carrefour fourmillant que fût la cinématographie qui le précède. Pour reprendre les catégories d'Afférgan, le rapport entre les deux périodes en est un à la fois de différence et d'altérité. J'essaierai de formuler de nouvelles approches afin de mieux appréhender ce problème du passage d'un cinéma à l'autre.

Aussi, l'étude de ce cinéma des débuts, objet décalé du fait de son *extranéité* par rapport au cinéma institutionnel, permet de reproblématiser celui-ci, comme a pu le faire Roger Odin avec d'autres objets décalés (le film de famille et le documentaire). À l'inverse, une analyse de certains films plus récents peut nous permettre de reproblématiser en retour le cinéma d'avant 1915. Ainsi, à partir d'un questionnement historique sur les premières années du cinématographe, cette recherche me permettra-t-elle d'amorcer une réflexion théorique, transhistorique et intermédiatique sur le découpage et la réception spectatorielle. C'est le sens du sous-titre de la thèse (« Aspects du cinéma et de ses débuts ») : non seulement va-t-on étudier certains aspects des débuts du cinéma, mais on va essayer de comprendre en quoi ces aspects peuvent informer sur certains aspects du cinéma en entier, d'hier à aujourd'hui, notamment dans une compréhension de son rapport à la modernité. Par ailleurs, l'étude de la période des débuts du cinéma doit tenir compte aussi bien de ce qui la borne en aval qu'en amont. Le cinéma des premiers temps est en quelque sorte une période *pré-institutionnelle* du cinéma et, à ce titre, découle en amont d'un certain nombre de pratiques (peinture, lanterne, féerie, panoramas, vaudeville, prestidigitation, etc.) qui présupposent un savoir et des modes de réception spécifiques, antérieurs à cette période. On verra dans quel environnement s'inscrit le cinéma.

Chapitre 1 :

Le cinématographe comme illusion, ou :

la Mort cessera d'être absolue

Les morts vont vite, dit la ballade de Lénore;

mais les inventeurs vont encore plus vite.

Jean Badreux

La vie, ou du moins ses apparences

À lire les comptes rendus, un discours remarquable accompagne les premières recensions de spectacles cinématographiques. Il revient si souvent chez les commentateurs du cinéma des tout premiers temps (jusqu'en 1911 environ), qu'il n'est pas exagéré de dire qu'il s'agit de l'horizon d'attente initial des premiers spectateurs, une sorte de désir ou de besoin culturel au moment précis — chassons toute hypothèse séduisante d'éternel « *désir inhérent à la structuration du psychisme* » (Baudry)²⁸ — où s'inventent les photographies animées. Un des premiers exemples de cet ensemble discursif, et qui le résume parfaitement, nous vient de Jean Badreux, alias Henri Roullaud, spirituel chroniqueur de cet « *instrument merveilleux qui fait revivre les morts* » :

²⁸ Jean-Louis Baudry, *l'Effet cinéma*, Paris : Éditions Albatros, 1978, p. 36.

[...] tout en laissant le mort dans la profonde paix du tombeau, on pourra désormais le voir agir, marcher, parler, chanter. On pourra renouveler les scènes animées dans lesquelles il a joué un rôle; en un mot, on pourra faire revivre à nos yeux ceux qui ne sont plus de ce monde. La science a triomphé de la mort. [...] Les défunts ou les éloignés peuvent alors apparaître, aller et venir, parler, marcher, vous interpellier, se livrer enfin à tous les actes que nous avons coutume de leur voir accomplir lorsqu'ils étaient près de nous. [...] L'addition du phonographe à cet ingénieux appareil complète l'illusion, et pendant que celui-ci expose les êtres, celui-là fait entendre les bruits. Les formes et les voix combinées, cela constitue la vie, ou du moins ses apparences²⁹.

Prenant acte que désormais les orateurs et les chanteurs les plus glorieux de l'époque pourront être donnés comme modèles aux générations à venir, leurs paroles et chants ainsi que leurs gestes étant conservés, le billettiste considère que cette nouvelle archive mémorielle, « *sensible à nos sens* », fait du cinématographe « *un acheminement vers l'immortalité* »³⁰. Six mois plus tard, le 29 juin 1896, alors qu'il a la chance de juger sur pièces l'invention Lumière, et non plus par l'entremise d'articles comme précédemment, Badreux est ébranlé par le spectacle, si l'on en juge par le titre de sa chronique (« L'Immortalité conquise »)³¹ et par sa conclusion qui

²⁹ Jean Badreu [sic], « Chronique du jour. Le cinématographe. », in *le Monde*, Montréal, jeudi 28 novembre 1895, p. 2, cité in André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *la Vie ou du moins ses apparences. Émergence du cinéma dans la presse de la Belle Époque (1894-1910)*, Montréal : Cinémathèque québécoise/GRAFICS, 2002, p. 31-32.

³⁰ *Idem*.

³¹ Jean Badreux, « Chronique du jour. L'Immortalité conquise. », in *le Monde*, Montréal, lundi 29 juin 1896, p. 2, cité in André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *op. cit.*, p. 31-32.

vont dans le sens de ses premières réflexions : « *Désormais, l'homme, comme ses œuvres, est impérissable* ».

Entre-temps, le Cinématographe était présenté au Grand Café et les deux seuls journalistes présents à sa première eurent également ce même fantasme de la Mort vaincue :

[...] tout à coup l'image s'anime et devient vivante. C'est la vie même, c'est le mouvement pris sur le vif (...) [...] Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue³².

On recueillait déjà et l'on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l'on reproduit la vie. On pourra, par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus³³.

³² Anonyme, *la Poste*, 30 décembre 1895, cité in René Jeanne, *Cinéma 1900*, Paris : Flammarion, 1965, p. 11.

³³ Anonyme, *le Radical*, 30 décembre 1895, cité in René Jeanne, *op. cit.*, p. 11.

D'une certaine façon, la mort n'est plus présente, cultivée jusque dans la vie ; elle n'est plus le centre d'un rituel important ; elle est plutôt déniée dans ses prérogatives, comme elle le sera de plus en plus au vingtième siècle, au sein des mouvoirs et des funérariums qui rejettent hors-cadre son empire face aux vivants.

Ce discours de la Mort vaincue fut repris ensuite comme argument de vente, prouvant son efficace et sa pénétration, car on peut le retrouver dans l'argumentaire d'une publicité Lumière parue dans *la Nature* (qui en outre envisage ce que sera le projet méliésien, soit le dispositif scénique) :

Quelle joie trouveront nos descendants à faire revivre leurs ascendants! Grâce à cet appareil, tout le monde pourra revoir, revivre la sortie du mariage de M. X... avec Mlle Y... [...] Mais que d'applications utiles [...] à l'enregistrement et à la conversation [sic: conservation?] des grandes scènes théâtrales³⁴!

Celui qui serait le premier commentateur à tenir ce discours, pré-formant peut-être les autres spectateurs (professionnels ou non) à cet horizon d'attente — ou donnant plus simplement forme solide à ce songe volatile présent dans l'air du temps —, semble être le journaliste français Henri de Parville, vulgarisateur scientifique qui

suivit pas à pas les développements de cette technologie alors naissante. Rendant compte de l'installation d'un *Kinetoscope Parlor* à Paris en 1894, il devine des images animées les possibilités de *survivance* et de transformation radicale de la nature des archives, non plus mortes en tant que traces fossiles du passé, mais présence vivante du passé jusque dans un présent duratif :

Il est clair que toute scène historique pourra être reproduite. Nous n'avions pour transmettre notre image à la postérité que les tableaux et les photographies. Nous aurons désormais les kinétoigrammes [sic].

Nos descendants pourront assister au mariage de leur grand-mère. On verra les fiancés se rapprocher de l'autel, les demoiselles d'honneur présenter leur bourse de velours ou de satin... Ils seront tous vivants, gais, jeunes, pimpants *in secula seculorum*. On saura comment ils marchaient, on retrouvera leur façon d'être et même leur voix, car le phonographe peut compléter le kinétoscope. Ô magie de la science³⁵!

En dehors des célébrités et autres éminences du passé, gardées vivaces comme modèles, ce sont également les proches qui seront rendus à la vie (*pour les siècles des siècles*) par les images qui auront maintenant la tâche de les garder vivants, non plus à la mémoire, toujours défaillante, mais *in presentia*, relayant en l'augmentant

³⁴ Note publicitaire du 11 janvier 1896, in *la Nature*, Paris, citée in Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tome 1, p. 284, note 1.

d'une possibilité nouvelle la tâche historique de la peinture et de la photographie réaliste. Benjamin rapporte que la valeur d'exposition de la photographie, de par sa reproductibilité technique, a rapidement mis à mal la valeur culturelle de la peinture. Il remarque néanmoins que la valeur culturelle a résisté dans les portraits de proches disparus :

Ce n'est pas un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois³⁵.

Le mythe de la Mort vaincue au cinéma est peut-être l'un des derniers avatars de l'aura qui définit la valeur culturelle, mais le sentiment chez les commentateurs de la reproductibilité éternelle, loin de révéler « *l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* » définitoire de l'aura, caractériserait plutôt une réception moderne. Mais en même temps, l'effet de présence *hic et nunc* et d'immersion qui caractérise les premiers films, plaide en faveur d'une réception *auratique*, proche de celle de certains trompe-l'œil en peinture, comme la *Jeune fille dans l'encadrement d'une porte* de la

³⁵ Henri de Parville, article inconnu, 1894, cité par Sadoul, *op. cit.*, tome 1, p. 283-284.

³⁶ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [dernière version de 1939] », in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 285.

Villa Barbaro, une fresque de Paul Véronèse (vers 1560). La réception est trouble, clivée, caractéristique de l'avènement d'une nouvelle invention, dans une période de transition.

Le savant et la mort

On pourrait penser que ce discours de la « mort vaincue » et de l'immortalité est une invention des journalistes, effet compensatoire du choc des premières séances. Or, ce fantasme est déjà dans les écrits et déclarations des inventeurs de telle façon qu'au-delà d'un horizon d'attente des spectateurs, il faut considérer ce discours précisément comme un fantasme, un *desideratio*, c'est-à-dire, pour employer un néologisme, un *horizon d'achèvement*. Sorte de rêve ou d'absolu, cet horizon à conquérir, à l'aune duquel les recherches se poursuivront, est résumé par l'un des *idéateurs* du cinéma, Thomas A. Edison:

Je suis persuadé que, dans les années qui viennent [...], des opéras pourront être donnés au *Metropolitan Opera* de New York, sans qu'aucune modification n'ait été

apportée à l'original, et ce, avec des artistes et des musiciens morts depuis longtemps³⁷.

On le sait par plusieurs témoignages de l'inventeur, son « grand rêve » était de présenter par un dispositif cinémato-phono-graphique — dispositif qui s'appellera Kinetophone Edison lors de son achèvement en 1913 — des opéras célèbres, en grandeur naturelle et en synchronisme parfait, faisant revivre les grandes performances lyriques pour chaque spectateur à travers le monde : chef-d'œuvre d'art total, dans la tradition wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*, préservé pour l'éternité. L'idée principale était de faire voir et entendre la diva aux spectateurs à partir de leur propre salon (« *own parlor* »), au moyen d'un dispositif qui en recrée l'aura grâce à l'*hic et nunc* du trompe-l'oeil, tout en annulant son unicité de performance. Comme l'écrit Benjamin,

rendre les choses spatialement et humainement plus « proches de soi », c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction³⁸.

³⁷ Thomas A. Edison, déclaration à la presse, 1894, cité par Sadoul, *op. cit.*, tome 1, p. 149. C'est moi qui souligne la fin de la phrase.

³⁸ Walter Benjamin, *art. cit.*, p. 278.

Trompe-l'œil de spectacles opératiques, censé immerger le spectateur dans l'espace du Metropolitan Opera, ce dispositif transporterait, à partir d'un lieu qui pourrait être de partout dans le monde, le corps propre du spectateur jusqu'à New York, « comme si vous y étiez », pour lui faire vivre le *hic et nunc* de la présence de la diva, embaumée dans son éclat pour les audiences futures :

Before many years we will have grand opera in every little village at 10 cents a head. And the very highest grand opera — you will see and hear Patti in your own parlor. She will be heard a hundred years after her death, and seen and will move and thrill her auditors in 3010. The President's inauguration can be treated in the same way. Pope Leo and his cardinals may be seen and heard for unnumbered centuries to come.

Mr. Edison's blue eyes lighted up with enthusiasm.

What a way to write history, he repeated echoing the words of his questioner. Well, I had never thought of that particularly, and yet it is a way to write it, isn't it? How much more effectively one could convey to future generations an idea of the President than words and writing could. In fact written records would cease to have their historical importance.

Another use for the invention, namely, the sentimental one, had not occurred to Mr. Edison either. Yet the machine ought

TO BE WELCOMED BY LOVERS —

it insures the perpetual presence of the adored object. Has not the poet said:

Could I but hear her voice,

Could I but see her face,

Why do the gods deny the gifts poor mortals

long for most?

But Mr. Edison was not yet born in Camoen's time³⁹.

Que ce fantasme technologique, censé remplacer à terme le pouvoir d'évocation de l'écriture, ne fut réalisé qu'à partir de 1913, à une époque où le cinéma prenait une autre voie — où le son pourrait être un *gain* appréciable s'il était ajouté, mais ne sera plus jamais ressenti comme un *manque* à combler absolument, ce qui explique que la nécessité de son adjonction se fait moins pressante à partir des années 1915 —, ne doit pas nous faire perdre de vue qu'il fut l'horizon d'attente premier d'une bonne partie du cinéma des premiers temps. À tel point qu'Edison n'aurait pas vu, selon Sadoul⁴⁰, l'intérêt de faire sortir ses images de la boîte et de projeter sur une toile ses vues kinetoscopiques sans que ne soit réalisée une parfaite synchronisation avec le phonographe.

³⁹ Anonyme, « Edison and the Kinetograph », in *The Montreal Daily Star*, samedi 20 avril 1895, p. 3, cité in André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *op. cit.*, p. 27.

Noël Burch et le rêve de Frankenstein

Étonnamment homogènes, ces discours prônant une illusion totale comme *analogon* parfait du réel, illusion censée nous préserver de la mort et de ses vicissitudes, ne sont pour Noël Burch que le reflet d'une « *grande aspiration qui est comme l'onde porteuse de l'idéologie bourgeoise de la représentation* ». ⁴¹ Le capitaliste Edison poursuivrait le « *fantasme d'une classe, devenu celui d'une culture : mener à terme la "conquête de la nature" en triomphant de la mort par un ersatz de la Vie même* ». ⁴² Cette aspiration, qu'il perçoit dans les discours des artisans comme dans ceux des commentateurs, il la définit comme « *un progrès dans la Recréation de la Réalité, dans la réalisation d'une illusion parfaite du monde sensible* ». ⁴³ Burch fait l'analyse de ce qu'il a baptisé *le grand rêve frankensteinien du XIX^e*, défini comme cette mouvance idéologique dont le fondement pulsionnel est « *la recréation de la vie, le triomphe symbolique de la mort* ». ⁴⁴ La réalité représentée serait le *semblant* qui permet de capturer le réel par l'imaginaire et de se survivre symboliquement parlant.

⁴⁰ Georges Sadoul, *op. cit.*, tome 1, p. 164.

⁴¹ Noël Burch, *op. cit.*, 1991, p. 11.

⁴² *Ibid.*, p. 12.

⁴³ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

Burch fait remonter au diorama de Daguerre cette aspiration — mais on pourrait facilement frayer en amont et en retrouver les sources avec les premiers trompe-l'œil en peinture (l'expérience de la *tavoletta* de Brunelleschi et *la Trinité* de Masaccio), tant l'idée d'*analogon* du réel est l'un des deux buts depuis la Renaissance de la tradition représentative occidentale — l'autre étant la stylisation tendant vers la symbolisation et l'abstraction. Que l'on soit passé de l'illusion picturale à l'illusion photographique peut bien être un changement qualitatif, je ne crois pas qu'il faille y voir là rupture, comme le fait que la peinture se soit détournée sûrement mais surtout tranquillement de cette aspiration de *mimesis* à l'arrivée de la photographie tendrait à le prouver : la photographie remplit si parfaitement cette finalité de la peinture, de manière si pleine et concrète, qu'elle a *in fine* dégagé de nouveaux horizons pour cette dernière. D'ailleurs, Daguerre, avant d'inventer le diorama et la photographie, était peintre de trompe-l'œil au théâtre ; ses inventions sont filles du trompe-l'œil pictural. Sinon, on ne voit pas en quoi la stylisation serait moins (ou davantage) bourgeoise que le réalisme, ni comment on peut réconcilier cette typologie avec une comparaison (Godard dirait un champ-contrechamp) entre le réalisme soviétique et un *dripping* de Pollock, dans la mesure où essentialiser une forme en lui accolant un contenu idéologique figé est une démarche vaine. C'est d'ailleurs ce qui définit un signifiant que d'avoir plusieurs signifiés.

Que ce fantasme de la Mort vaincue soit le motif central du roman de Mary Shelley ne fait aucun doute, tant les personnages sont traversés par ce désir enfoui.

Le docteur Frankenstein (à ne pas confondre métonymiquement avec sa créature, qui est précisément *innommable*) est ce scientifique fou qui, après avoir étudié l'alchimie, puis s'être tourné vers la chimie et la biologie à l'université, se retire du monde scientifique institutionnel pour créer, en solitaire, un être à partir de corps sans vie trouvés dans les cimetières, ainsi que dans « *la salle de dissection et l'abattoir* ». Son but, qui l'absorbe tout entier, n'est autre que l'élixir de longue vie des alchimistes: « *quelle gloire ne résulterait pas de ma découverte, si je pouvais bannir du corps humain la maladie, et, hors les causes de mort violente, rendre l'homme invulnérable?* »⁴⁵ Bien que le but du savant n'est pas explicitement de faire vivre ou revivre les proches, le récit, largement fondé sur l'interdit œdipien — pour poursuivre ses recherches, Frankenstein repousse sans cesse le mariage avec sa cousine, élevée comme une sœur; elle prendra d'ailleurs la place laissée vacante, dans son esprit, par sa mère morte — se déclenche alors que la mère meurt de maladie, juste avant le départ du savant fou pour l'université d'Ingolstadt, ce qui lui fera prononcer des pensées qui synthétisent le manque que viendra suppléer le rêve edisonien :

L'esprit est si lent à admettre la disparition définitive de celle que nous voyions chaque jour et dont l'existence semblait faire partie de la nôtre, à se rendre compte

⁴⁵ Mary Shelley, *Frankenstein*, Paris : La Renaissance du Livre, s. d. (1818 et 1831 pour l'original anglais), reproduit in Jean-Paul Engélibert (anthologie éditée par), *l'Homme fabriqué. Récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris : Éditions Garnier, 2000, p. 143.

que s'est éteint à jamais l'éclat d'un regard aimé, que le son d'une voix si familière, si chère à notre oreille, puisse s'évanouir et ne plus jamais s'entendre⁴⁶!

L'*image* et le *son* de l'aimée (la mère), préservés pour l'éternité, tel sera le but de Frankenstein. Dès lors, il n'aura de cesse, animé par ce ressort inconscient (l'image de sa mère morte lui reviendra en rêve lors de la funeste nuit où la créature est créée), de chercher le secret de la vie : « *Quelle était donc, me demandais-je souvent, l'origine du principe de vie?* »⁴⁷ Principe qu'il cherchera du côté de son envers : « *Pour rechercher les causes de la vie, il est indispensable d'avoir d'abord recours à la mort.* »⁴⁸ Frankenstein cherchera le secret de la « *génération et de la vie* » en scrutant délibérément les limites, cet espace problématique et frontalier de l'entre-deux : entre la vie et la mort, entre le vivant et l'inerte, entre l'animé et l'inanimé :

Je m'arrêtais, examinant et analysant tous les détails du passage de la cause à l'effet, tels que les révèle le changement entre la vie et la mort, entre la mort et la vie, jusqu'au moment où, du milieu de ces ténèbres, surgit soudain devant moi la lumière... une lumière si éclatante et si merveilleuse, et pourtant si simple, qu'ébloui par l'immensité de l'horizon qu'elle illuminait, je m'étonnai que, parmi tant

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 154.

d'hommes de génie, dont les efforts avaient été consacrés à la même science, il m'eût été réservé à moi seul de découvrir un secret aussi émouvant⁴⁹.

Inversant la flèche du temps et désamorçant l'irréversible entropie — tel un plongeur qui revient sur le tremplin lorsqu'on tourne la manivelle dans l'autre sens⁵⁰ — le premier scientifique fou de la littérature réussit son rêve prométhéen « *d'animer la matière inerte* ». Et est-il si improbable que ces paroles (« *Je m'arrêtais, etc.* ») eussent pu être prononcées par l'un des inventeurs du cinéma lorsque, eurêka, *surgît soudain devant lui la lumière*, dans la mesure où son rêve fut lui aussi « *de communiquer la vie à un corps inanimé* »⁵¹ — d'animer en somme des images inertes, autre secret é-mouvant? C'est en tous les cas l'épiphanie que vécurent bon nombre des premiers spectateurs de l'invention.

Il est étonnant de constater que les buts atteints par le cinéma comme image vivante de la réalité, tel que le souligne le discours des premiers commentateurs du cinéma, coïncident avec les deux buts que s'était fixé l'alchimie médiévale et renaissante (Marie Shelley cite d'ailleurs les plus grands alchimistes), à savoir l'*animation* des objets inertes et l'élixir de vie (le secret de l'immortalité). Davantage

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ On peut imaginer faire revivre une personne en passant le film de sa mort à l'envers. C'est d'ailleurs ce que Michael Haneke fait *vivre* à l'un de ses personnages dans *Funny Games* (1997); ce dernier ressuscite littéralement grâce à la fonction *rewind* d'un magnétoscope, pour le plus grand malheur de la famille qu'il torture.

qu'une « *idéologie bourgeoise* », dicit Burch, le rêve frankensteinien plonge ses racines, de figure en figure, depuis la nuit antique jusqu'à l'âge moderne, de Galathée jusqu'à la créature de Frankenstein en passant par les golems — même s'il est vrai que la bourgeoisie a pu embrasser ce mythe et le colorer à sa manière. Rappelons que la Genèse est l'une des origines de ce mythe puisque Dieu modela Adam, à son image, à partir de la poussière, créant une créature immortelle jusqu'à ce qu'elle mange le fruit interdit de l'Arbre de la connaissance. Dieu chasse d'ailleurs Adam du jardin d'Eden pour qu'il ne mange point du fruit de l'Arbre de la vie, ce qui en ferait l'égal, immortel, de Dieu et de sa cour céleste.

La créature et le cinéma

Le jeu des analogies possibles entre la créature de Frankenstein et le cinéma ne s'arrête pas là. Frankenstein décrit lui-même son *œuvre* comme le fruit des « *arts sacrilèges* »⁵², une œuvre d'art en somme. Il est aisé de voir dans le grand corps suturé du monstre, fait de plusieurs cadavres rapiécés, un équivalent du montage cinématographique, de la pellicule coupée et recollée (*cutting* et *editing*, dit-on en anglais). Mais n'y a-t-il que cela? La meilleure adaptation du roman au cinéma est

⁵¹ *Ibid.*, p. 159.

sans contredit le *Frankenstein* (1931) de James Whale à la Universal. Expressionniste et gothique, il s'agit d'un film populaire, simple comme un conte de fées, profond et poétique comme un conte de fées. Whale élimine la complexité contournée du roman — l'intrigue est de beaucoup simplifiée et plus efficace; la narration recentrée — pour donner une plus grande force narrative, et surtout plastique, à deux ou trois thèmes, principalement celui du danger de la science mâtiné du mythe faustien. On pourrait arguer, si cela avait un sens, de l'infidélité du film. On sait que dans le roman, la création du monstre est une mise en abyme de l'écriture romanesque dans la mesure où l'on peut mettre en parallèle l'introduction de 1931 où Shelley fait le récit des circonstances de la création de son roman et le récit au Je de la création de sa créature par le docteur Frankenstein, également dépassé par ce qu'il a créé — mise en abyme *a fortiori* de la création du genre fantastique et de la science-fiction. Ce roman complexe, à la fois révolutionnaire par le mythe qu'il a créé et un peu ennuyeux par certains côtés conventionnels, est un emboîtement de différents narrateurs (Walton, Frankenstein, Elizabeth, la créature) qui font de lui un ensemble de morceaux disparates et suturés, comme le monstre.

Même s'il semble peu fidèle au roman, Whale reprend l'idée de la mise en abyme shelléienne par un travail équivalent sur le médium, en démontrant la nature fragmentaire de l'automatisme cinématographique. Par nature du discontinu, du

⁵² *Ibid.*, p. 188.

multiple, le cinéma redevient du continu par les raccords et l'illusion du mouvement; la multiplicité redevient unicité de l'être, comme le remarquait Baudry⁵³. Mais cette continuité, le cinéaste la met à mal dans trois scènes capitales de son film où l'aspect suturé du monstre et du cinéma est figuré. La première occurrence intervient lors de l'apparition du monstre après que lui soient retirées ses bandelettes (telle une momie : le détail est important, on le verra). Alors qu'il arrive par une porte, une série de faux raccords crée plusieurs sautes à l'image (*jump cuts*) puisque l'on monte des plans sans respecter la règle classique de 30 degrés, ni celle qui veut qu'il faille changer suffisamment d'échelle lors d'un raccord dans l'axe (lors d'un *cut-in* ou d'un *cut-out*), faux raccords interdits par l'Institution dont le but premier est justement d'assurer la continuité dans la transparence.

Outre la violence formelle des faux raccords mise en phase avec le sentiment d'horreur chez l'inventeur et chez le spectateur, sentiment causé par l'irruption du monstre, on ne peut s'empêcher de penser que Whale révèle les sutures cachées, la multiplicité escamotée sous l'illusion d'unicité, à la fois chez le monstre et au cinéma. Une deuxième scène, peut-être la plus marquante du film, celle du meurtre de la fillette (citée dans *l'Esprit de la ruche*, le beau film frankensteinien de Victor Erice), rejoue cette perte de l'illusion, précisément lors de l'étranglement. La nécessité de ne pas représenter une violence trop crue — augmentée de la nécessité pratique de ne

⁵³ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 52.

pas user de violence physique lors du tournage — n'empêche pas que la saute de l'image n'est pas ressentie comme une ellipse, mais comme un violent faux raccord (car la crudité aurait pu être masquée également par un hors-champ opportun, ce qui aurait évité la saute). Encore là, la violence de l'acte, où se rejoue à l'envers la geste du passage mort-vie d'où s'origine le mythe, est en phase avec la violence du faux raccord. Il y a cependant comme un *excédent* performatif, un surplus de sens, en quelque sorte⁵⁴.

Finalement, la scène la plus explicite à cet égard, et qui m'a suggéré de réévaluer les bizarreries formelles des deux premières, est celle du combat à mort entre la créature et son créateur dans le moulin à vent. Après une première échauffourée, les combattants se retrouvent de chaque côté d'une pièce circulaire mobile, se regardant en champ-contrechamp à travers une série de cadres ajourés dans la pièce. Non seulement on peut y voir, figurés là, une série de plans montés *cut*, mais également une série de photogrammes séparés par les noirs qui seraient générés par un obturateur. Le tout ressemble à s'y méprendre à un zootrope. Comme si, par un combat entre le créateur (le cinéaste et les inventeurs du cinéma en général) et sa créature (le film et l'invention du cinéma), Whale avait voulu montrer le processus de l'illusion cinématographique, celui de la nécessaire suture des

⁵⁴ Il se pourrait que ce faux raccord ait été causé par un problème de restauration de la copie, en raison de l'absence ou la dégradation de photogrammes; il faudrait vérifier mais il m'est impossible de le faire. Les deux autres exemples sont cependant sans équivoque.

discontinuités, travail de raccommodage et de collage; travail également de découpage du réel (analyse) et de montage (synthèse des fragments), tant au niveau des plans (raccords) qu'au niveau photogrammatique. On le voit, par le travail sur le signifiant et plus particulièrement sur le figural, Whale est fidèle *in fine* en esprit au travail de Shelley sur l'écriture, malgré quelques infidélités superficielles à la lettre. Le cinéaste hollywoodien rappelle, ce faisant, les liens du cinéma avec le romantisme fantastique (on y reviendra). Œuvre d'art totale, la créature est en son corps même, dans son tissu corporel, la surface sensible qui recèle la mémoire de son propre travail du signifiant, que celui-ci soit cinématographique ou littéraire⁵⁵.

Faux et usage de faux

Court métrage ingénieux et brillant, *Faux* de Simon-Pier Bélanger (1995)⁵⁶ illustre parfaitement ce travail de suture mais également celui du deuil impossible. Au

⁵⁵ Dans une actualisation plus récente du mythe de Frankenstein, Stan Lee et Jack Kirby ont créé en 1962 le monstre de *Hulk*, sorte de croisement génétique entre la créature de James Whale (à laquelle il ressemble beaucoup à ses débuts chez Marvel, notamment de par sa première couleur, le gris) et *Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson. Dans son adaptation récente de *Hulk* (2003), Ang Lee joue également de manière insistante avec le médium : le montage numérique multiplie les transitions stylisées (surimpression, volets multiformes) et les *split screens* (écrans divisés), recréant par des moyens cinématographiques le montage particulier des cases en bande dessinée.

⁵⁶ Scénarisé par Annie Roussel et Simon-Pier Bélanger, d'après une idée originale de ce dernier, ce court métrage a gagné de nombreux prix dans des festivals à travers le monde. Une production de l'Université de Montréal et de Production Cinévaste.

sortir d'une douche avec son amoureux, pendant laquelle il n'est pas interdit de penser que l'amour ait été consommé, une jeune femme perd pied et se tue, la tête fracassée sur le froid plancher en carrelage. D'abord choqué davantage qu'exploré, étreignant son amour mort, le jeune homme (Carl) se relève et puis, tel un automate sans émotion aucune, se met à agir avec précision. Il commence par sortir du matériel de cinéma et bouche les fenêtres de son appartement pour en faire une *camera oscura*, une *Black Maria* improvisée. Il tire le cadavre de sa belle jusque dans le salon et l'installe sur le sofa. Luttant à la fois contre la mollesse du corps sans vie et sa rigidité progressive, il s'ingénie à tirer de la morte amoureuse une attitude gracieuse et déliée en prenant, à mesure où il la fait se retourner progressivement vers lui, une série de photo(gramme)s dans les diverses phases du mouvement. Prenant ensuite l'enregistrement d'une phrase d'elle sur le répondeur téléphonique, il se place devant le miroir, narcissiste inconscient, et scrute sur son propre visage le mouvement des lèvres afin de reproduire ensuite les phases de la diction sur le visage du cadavre qui sera alors ciné-photographié, avec l'espoir de synchroniser les deux bandes, image et son. Presque paisible et souriant, il assiste alors à la projection de son petit film en un seul plan, fantasme frankensteinien de cinéaste fou, où, grâce à l'illusion du mouvement, réalité *fausse* comme l'indique le titre, il voit *s'animer* et revivre son amante disparue (même si les images donnent quand même l'impression d'une vie automatique de marionnette vivante). Cette *décomposition* du mouvement, suivie d'une *re-composition*, n'est bien sûr possible que dans ce laps de temps, cet entre-deux fugitif, où la mort n'a pas encore fait son travail de décomposition. Lorsqu'un ami arrive à l'appartement, Carl est prostré, catatonique

sur le divan. Son ami le soulève et c'est alors que le jeune homme, en déni jusque-là, s'effondre en sanglots et pleure dans les bras amis, acceptant la mort de l'amante, cessant alors de lâcher la proie pour l'ombre — le deuil peut commencer.

Remarquable, ce petit chef-d'œuvre *méta* interroge non seulement l'impression de mouvement mais également la couleur (le film passe constamment du noir et blanc à la couleur) et la synchronisation image et son, reposant les problèmes et les manques à palier du cinéma naissant. Rejouant la scène des débuts de la photographie (alors que les sujets devaient tenir une pose cadavérique pendant de longues minutes : artifice devant suppléer à la faible sensibilité des émulsions photographiques et répétition théâtralisée de la réification que ne manquera pas d'apporter la mort en son temps), Bélanger dé-montre de quelles discontinuités est faite la continuité cinématographique: ce sont des photographies mortes auxquelles on doit redonner vie. On ne peut s'empêcher de penser que ce cinéma-là aurait pu être possible bien avant 1895 (en prenant des photographies fixes qui décomposent l'action). Instinctivement ou consciemment, le cinéaste fait tourner par son *alter ego* du film second le même plan moyen en « grandeur naturelle » des premiers cinématographistes.

Comme pour les premiers inventeurs, la synchronisation est une affaire d'importance. Bizarrement, la chute (du Paradis perdu où la Mort n'existe pas?) de la

jeune femme ne produit aucun son. Dans un rêve qu'il fait, Carl tombe dans l'eau et cette chute n'est pas audible, semblable en cela aux « *spectres muets* » de Gorki. Lorsque son fantasme se matérialisera, grâce à ce désir narcissique de faire revivre la personne aimée (qui rappelle une autre mise en scène nécrophile, celle de Scottie dans *Vertigo*), la jeune femme prononcera la seule phrase capable de ressusciter son amour narcissique: « Carl, je t'aime ». Brillamment, se rejoue là l'une des scènes primitives du cinéma, puisqu'il s'agit, à peu de choses près, de la première parole filmée (mais sans son) en « Portrait vivant » par Georges Demeny pour son Phonoscope (en 1891): « Je vous aime »⁵⁷. Parole appelée à être la plus importante du cinéma, redite un zillion de fois par tous les monstres sacrés, et prononcée cette première fois par l'inventeur lui-même. C'est le même Demeny que Burch tient pour « *le premier homme en Europe à avoir inoculé au cinéma le complexe de Frankenstein* », par l'entremise d'une brochure de 1892 :

Combien de gens seraient heureux s'ils pouvaient revoir les traits d'une personne aujourd'hui disparue. L'avenir remplacera la photographie immobile, figée, par le portrait animé auquel on pourra, par un tour de roue, rendre la vie. On conservera l'expression de la physionomie comme on conserve la voix dans le phonographe. On pourra même joindre ce dernier au phonoscope pour conserver l'illusion. On fera plus, désormais, qu'analyser, on fera revivre⁵⁸.

⁵⁷ La deuxième étant le cocorico : « Vive la France ».

⁵⁸ Georges Demeny, *le Portrait vivant*, 1892, cité par Burch, *op. cit.*, p. 30 (cité d'après Sadoul).

Ranimant la « *photographie immobile* », morte, les images animées, *faussement* vivantes, opèrent une survivance illusoire par laquelle le passé continuera d'advenir au présent : non seulement un prolongement, mais bien davantage, une résurrection. Si Thanatos a le pouvoir de rendre Éros immuable, dans la mesure où la mort arrête l'être aimé dans un fantasme de perfection — combien d'écrivains ont écrit sur l'image idéale de la femme morte ? —, le cinéma aurait le pouvoir de lui redonner vie dans un présent à la fois éternel et en perpétuel devenir.

Bazin tour/détour

Dans son « *Ontologie de l'image photographique* », le critique français André Bazin avance les thèses célèbres qui font des arts plastiques, dont le cinéma est tributaire, le symptôme d'un « *complexe* » *de la momie*:

La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps. La mort n'est que la

victoire du temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie⁵⁹.

Remarquant qu'en plus d'assurer la survie du corps les anciens Égyptiens plaçaient dans leurs tombes des statuettes, corps de rechange en cas d'avarie, Bazin avance que la fonction primordiale de la statuaire est de « *sauver l'être par l'apparence* ». ⁶⁰ Même si les temps modernes ont dégagé les arts plastiques de leurs fonctions magiques (on « *ne croit plus à l'identité ontologique du modèle et du portrait* », dit-il), le besoin reste « *d'exorciser le temps* » et de sauver le modèle « *d'une seconde mort spirituelle* ». Bazin ajoute que ce besoin s'est libéré aujourd'hui de tout utilitarisme anthropocentrique : « *Il ne s'agit plus de la survie de l'homme, mais plus généralement de la création d'un univers idéal à l'image du réel et doué d'un destin temporel autonome.* » ⁶¹ Nuançons en ajoutant que ces *univers* diégétiques ont justement pour but d'assurer la survie symbolique de l'homme : même vides, on ne peut les concevoir par définition que comme des espaces où peuvent se mouvoir des figures : toute diégèse a pour référent un espace où se meuvent des personnages, humains ou animaux. Un paysage vide de toute présence a au moins la potentialité de faire se mouvoir des figures. D'ailleurs, il y avait déjà cette fonction diégétique chez les Égyptiens : Pharaon s'entourait de tous ses objets quotidiens, parfois réels (jouets, aliments, meubles, etc.), parfois reproduits en maquettes s'il le fallait (du

⁵⁹ André Bazin, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰ *Idem.*

bétail ou une maison par exemple), afin de recréer son cadre de vie terrestre dans l'au-delà. Il suffisait de faire des représentations des objets usuels pour que le mort en ait l'usage dans l'autre monde, un monde recréé à l'image du monde réel (le mort continuait ainsi sa vie terrestre par-delà la mort). Désir étonnamment proche de celui du cinéma, comme le rappelle l'exergue bazinien du *Mépris* : « *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs.* » Fut-ce le désir le plus fort de tous : survivre à notre finitude.

Par ailleurs, selon une distinction dont il discute, la peinture oscille pour Bazin entre un besoin esthétique (« *l'expression des réalités spirituelles* » par le symbolisme des formes) et le besoin psychologique du réalisme (c'est-à-dire « *remplacer le monde extérieur par son double* », son imitation).⁶² Le besoin de créer un double du réel serait donc un besoin psychologique, qui prendrait source dans la peur de la mort. On se contentera d'objecter que l'on peut aussi bien dire l'inverse (le réalisme est aussi un besoin esthétique; le symbolisme est certainement un besoin psychologique) et que les Égyptiens, *a contrario*, produisaient un art hautement symbolique et stylisé.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶² *Ibid.*, p. 11.

Pour Bazin, le cinéma vient se placer au sein de cette histoire de la peinture, et en quelque sorte la parachever, mais en brouillant les catégories labiles du réalisme : avec le cinématographe, « *pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement* ». ⁶³ Cette métaphore surprenante serait à la base de l'ontologie du cinéma — comme un embaumement du temps, dans un présent imperfectif : non plus un présent figé dans la catalepsie photographique, mais une durée censée assurer à cette réalité un destin autonome, et la sauver de la mort matérielle. Lui préférant sa métaphore frankensteinienne, Burch opère une réduction de la pensée complexe du critique français, alors qu'il lui doit l'essentiel de ses idées sur le sujet, en le faisant passer dans sa moulinette idéologique : « *André Bazin [...] fait remonter ce "complexe de la momie" aux Égyptiens, le tenant pour une pulsion universelle. En tant que tel, il sert à légitimer l'attachement, chez cet auteur, à l'illusionnisme bourgeois.* » ⁶⁴ Que le rêve frankensteinien, tributaire du développement technique, ait changé de braquet au XIX^e siècle sous l'influence de la bourgeoisie ne fait pas de doute — changement surtout dû à l'accélération de la technique à partir de la révolution industrielle, ajouterais-je —, mais le besoin de vaincre la mort et de recréer un double du réel, sans être nécessairement universel, existe depuis au moins les arts égyptien et grec, sinon depuis les grottes de Chauvet. Il s'agit d'un des universaux dont la conscience de la mort semble être le ferment.

⁶³ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁴ Noël Burch, *op. cit.*, p. 26, note 36.

D'ailleurs, Marie Shelley répond elle-même... à Burch, en faisant plus d'une fois de la momie l'une des références de sa créature de Frankenstein, en des mots étonnamment proches de ceux de Bazin: « *Ah! aucun mortel ne pourrait supporter la vue de ce visage horrible. Une momie à qui le mouvement a été rendu ne saurait être aussi hideuse.* »⁶⁵; « [...] *une main était tendue, semblable par sa couleur et sa contexture apparente à celle d'une momie* »⁶⁶. On a vu que cette référence iconologique fut reprise par James Whale, notamment dans *la Fiancée de Frankenstein* (1935), où cette dernière sort bandelettée d'un cercueil-sarcophage. Pour Georges Demenÿ, le Portrait vivant permettait d'éviter cette momification des figures qui définissait alors la photographie en leur donnant, par le mouvement, un supplément de vie, nouveaux fantômes se réincarnant. Non plus vivants mortifiés, mais morts revenant à la vie :

Les collections de portraits de famille nous causent une impression désagréable, presque de malaise. Tous ces bonshommes endimanchés vous regardent avec un air singulier d'ahurissement... Quel intérêt d'illuminer d'impressions vraies et variées ces portraits trop souvent momifiés et de laisser après nous des documents de notre existence que l'on peut faire revivre comme de véritables apparitions⁶⁷.

⁶⁵ Mary Shelley, *op. cit.*, reproduit in Jean-Paul Engélibert, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁶ *Ibid.*, 298.

⁶⁷ Georges Demenÿ, *op. cit.*, 1892, cité par Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, tome 1, p. 168.

Si elle accorde un délai et permet une certaine forme de survivance, la photographie ne laisse survivre que le corps, momifié dans sa pose cadavérique. Le supplément d'âme cinématographique permet de capter des « *impressions vraies et variées* » — préservant l'ambiguïté et la complexité du réel, dirait Bazin — qui permettra aux images de revenir hanter les vivants.

Une recreation du monde à son image

Dans un article écrit un an plus tard sur « Le mythe du cinéma total »⁶⁸ ayant présidé aux débuts du cinéma, Bazin note que les précurseurs du cinéma, malgré les carences inévitables de la technique encore balbutiante, parsèment leurs écrits et commentaires de visions prophétiques où peut se lire l'horizon d'achèvement :

Leur imagination identifie l'idée cinématographique à une représentation totale et intégrale de la réalité, elle envisage d'emblée la restitution d'une illusion parfaite du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief. [...] Les textes abondent, plus

⁶⁸ André Bazin, *op. cit.*, p. 19-24.

ou moins délirants, où les inventeurs n'évoquent rien moins que ce cinéma intégral donnant la complète illusion de la vie [...] ⁶⁹.

Ce trompe-l'œil parfait du réel, à la fois « *imitation intégrale de la nature* » ⁷⁰, image-simulacre et copie de la vie, ne demandait dans un premier temps pour être *effectif* que le mouvement, le trait le plus essentiel à la vie, bien que les inventeurs cherchassent avidement à pallier les manques que sont la couleur, le relief et le son. Et Bazin de résumer :

Le mythe directeur de l'invention du cinéma est donc l'accomplissement de celui qui domine confusément toutes les techniques de reproduction mécanique de la réalité qui virent le jour au XIXe siècle, de la photographie au phonographe. C'est celui du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèse de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps. Si le cinéma au berceau n'eut pas tous les attributs du cinéma total de demain, ce fut donc bien à son corps défendant et seulement parce que ses fées étaient techniquement impuissantes à l'en doter en dépit de leurs désirs ⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁷¹ *Idem.*

Bizarrement, cette *recréation du monde à son image* — que Burch a raison de relier à la figure de la créature de Frankenstein, re-Création de l'Homme à son image plutôt qu'à l'image de Dieu, défi prométhéen s'il en est —, n'est pas reliée, dans ce second article de Bazin, au fantasme d'immortalité qu'est le complexe de la momie. Bazin ne remarque pas non plus que ce discours des inventeurs sur le cinéma intégral voisine souvent celui sur la Mort enfin vaincue. Burch sera celui qui reliera ces deux discours en un seul.

L'homme artificiel...

Que ces analogies, avec la momie ou la créature de Frankenstein, soient justes et fécondes pour ce qui est d'analyser le cinéma et ses débuts, cela m'apparaît évident et même susceptible d'être développé, comme j'ai tenté de le faire. Mais à ce jeu des analogies, je voudrais en proposer une troisième, pas très éloignée, celle des automates mécaniques. Dans « L'automate comme personnage de roman », André Belleau distingue trois traditions d'automates :

- 1) tradition mécanique ;

2) tradition golémique ;

3) société comme automate (Huxley et Orwell)⁷².

Le monstre de Frankenstein étant le plus célèbre représentant de la tradition golémique, c'est-à-dire des automates biologiques dont le corpus regroupe les golems de la tradition kabbalistique jusqu'aux clones modernes, en passant par les animaux du Dr Moreau, — je voudrais tenter de démontrer la productivité de l'analogie avec une autre tradition. L'idée m'est venue en lisant un article du chroniqueur Jean Badreux. Sept mois avant son premier article sur le Cinématographe Lumière et quatorze avant son compte rendu de la première montréalaise, tous deux cités plus haut, Badreux discute, avec le ton mi-ironique mi-perspicace qui le caractérise, un article anonyme portant sur le Kinetograph Edison et publié dans son journal en avril 1895 :

Le Monde de samedi dernier publiait encore trois dessins relatifs à une invention nouvelle de l'encombrant électien [sic], et je commence à en avoir par-dessus les cheveux de cet inventeur opiniâtre, en quête de factice à outrance. Si on le laissait faire, la mort serait supprimée bientôt. Ce qui serait une catastrophe pour les débiteurs insolubles!

⁷² André Belleau, *Y'a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal : Les Éditions Primeur, 1984, p. 28-34.

Pour ma part, je ne ferai jamais de réclame à ces inventions diaboliques⁷³ qui substituent à la distance, à la vision, à la sécrétion, à la vue, à l'amour, à tous les sens enfin et à tous les sentiments, une petite boîte mystérieuse, une boîte de Pandore qui ne conserve même pas dans son fond l'espérance que toutes ces jongleries auront une fin, bien au contraire⁷⁴.

Épousant les doutes *fin de siècle* sur le Progrès et le scientisme triomphant, influence baudelairienne s'il en est, Badreux décrit Edison comme un savant fou diabolique qui substitue à la Nature un Artificiel scientifique. Le terme d'« électien » n'est peut-être pas une erreur typographique et peut se comprendre comme une variante d'électricien (c'est-à-dire, d'inventeur électrique) mais avec une résonance du côté de magicien. Abandonnant ensuite, non sans surprise, son sujet sur la nouvelle invention d'Edison après quelques paragraphes, le chroniqueur la compare alors avec « *la découverte du docteur Péan, plus ancienne d'une année au moins que celle d'Edison. Je veux parler de l'emploi de l'aluminium dans les opérations chirurgicales.* »⁷⁵ L'aluminium était d'une invention récente et participait de la magie entourant les pouvoirs de la Fée Électricité. Sur un ton goguenard proche de celui d'Alphonse Allais, le chroniqueur chante l'avènement du corps augmenté et transformé : « *Il y a des gens qui hésitent encore, quand l'occasion se présente, de*

⁷³ Ce qu'il fera précisément un an plus tard quand le Cinématographe Lumière sera présenté à Montréal.

⁷⁴ Jean Badreux, « L'homme artificiel », in *le Monde*, Montréal, 24 avril 1895, p. 2, cité in André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *op. cit.*, p. 29-30.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

se faire fracasser un bras, enfoncer trois côtes ou fendre une tête. Qu'ils me permettent de leur dire que, vu l'état actuel de la science, ils ont absolument tort. »

Grâce à cette nouvelle chirurgie réparatrice, l'opéré se trouve désormais pourvu

d'un splendide tibia en aluminium platiné, complètement inoxydable, rebelle à toute nécrose, insensible à tous choc et qui permettra d'affronter sans hésitation et sans crainte les fonctions de recenseur, quand on fera un recensement sérieux. [...]

C'est donc dans la substitution méthodique d'os métalliques aux os naturels et de ressorts d'acier aux tendons primitifs que les acrobates ont trouvé une vigueur, une souplesse, une force de résistance interdite à notre faible chair⁷⁶.

Que cette nouvelle chirurgie, dont les débuts ici préparent son essor au vingtième siècle et annoncent la biotechnologie et les *cyborgs* de demain, soit accolée à l'invention du cinéma pourrait étonner ou passer inaperçu. Il me semble pourtant qu'il s'agit là d'un rapprochement lumineux pour qui s'y attarde. Après cette longue digression, Badreux conclut ainsi, bouclant la boucle en liant les deux inventions: « *L'homme futur a été entrevu par Villiers de l'Isle-Adam qui ne s'est pas clairement expliqué sur les éléments de sa construction; mais il est évident que l'homme futur, c'est l'homme artificiel*⁷⁷. »

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

Il est difficile de dire si dans cette allusion au roman de Villiers de l'Isle-Adam, *l'Ève future*, peu connu à l'époque rappelons-le, Badreux se souvient que celui-ci contient une description d'un dispositif qui préfigure le cinéma, mais il est impossible qu'il n'ait pas eu souvenance que le scientifique fou du roman s'appelait précisément Edison. Aussi, par ce rapprochement inattendu, le cinéma et cette nouvelle chirurgie partagent pour Badreux le thème de l'artificialité de l'homme nouveau et de l'incorruptibilité de la chair devant la mort.

Chapitre 2 :

***L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam :**

andréide et cinéma à venir

Je pense que tout le monde devrait être une machine.

Andy Warhol, *Entretiens 1962/1987*

Conçu vers 1877, publié en feuilleton en 1881 et rassemblé dans une édition définitive en 1886, *l'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam nous intéresse en ce qu'il préfigure non seulement le dispositif, chose entendue, mais également, ce qui nous paraît plus important : l'horizon d'attente à l'aune de laquelle on accueillera le cinéma naissant. Résumons l'intrigue. Un jeune aristocrate anglais, Lord Ewald, veut se suicider, amoureux déçu de Miss Alicia Clary, une comédienne d'une extrême beauté, mais qui a le défaut rédhibitoire d'être d'une égale sottise. Voulant sauver son ami, le « *grand électricien* »⁷⁸ Edison — le savant fou du roman, personnage inspiré du « mythe » Edison et non de la personne réelle, comme l'explique le romancier dans son avis au lecteur — lui construit un *andréide* (néologisme désignant un automate androïde dernier cri) mû à l'Électricité et qu'il nomme Miss Hadaly (« idéal » en iranien), à la parfaite ressemblance de la jeune femme, essayant de convaincre le jeune Lord d'élire ce simulacre. Si le corps de cette femme artificielle s'anime grâce aux concours de la science de l'Électricité, son âme, elle, sera mue par un esprit, Sowana, dont le pouvoir médiumnique sur le corps électrique est de « s'y

*incorporer elle-même et [de] l'animer de son état 'sumaturel' »⁷⁹. L'âme commande, en quelque sorte, au dispositif corporel de la machine, par l'induction nerveuse de l'électricité : il y a une sorte d'identité de substance entre ce fluide mystérieux et l'âme qui communique avec le monde des esprits. Sowana, dont on apprendra à la toute fin l'origine mystérieuse — il s'agit de l'esprit médiumnique d'une comateuse, Mistress Anderson —, ne s'incarnera définitivement dans Hadaly qu'à la seule condition que le jeune homme veuille bien en son cœur l'élire — la science n'est pas suffisante pour assurer l'*illusion*.*

Le positivisme énigmatique et la Fée Électricité

Les années pendant lesquelles le roman s'ébauche voient l'avènement d'une véritable *électromania*⁸⁰. L'électricité s'introduit peu à peu dans la vie quotidienne (aux États-Unis plus rapidement qu'en France) et s'apprête à supplanter le gaz et la vapeur comme principale forme d'énergie domestique, précipitant des nombreux changements sociaux au gré des nouveautés électriques. Les expositions

⁷⁸ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 8. Électricien veut dire ici : inventeur de dispositif électrique ou ingénieur électrique.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 313.

⁸⁰ J'emprunte ce néologisme à un petit ouvrage de vulgarisation : Alain Beltran, *la Fée Électricité*, Paris : Gallimard, coll. Découverte, 1991, 160 p.

internationales, comme celle de Paris en 1889, permettent à Thomas Edison et à l'électricité d'obtenir un grand succès. Cet engouement culmine lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900, où les inventions électriques triomphent grâce au Palais de l'Électricité, sur la façade duquel se dressa, lumineuse, une statue de la Fée Électricité éclairant le monde, allégorie étonnamment proche de la statue de la Liberté éclairant le monde d'Auguste Bartholdi (1886). L'énergie électrique est vue comme une force magique, occulte, sinon dangereuse, aux pouvoirs encore non maîtrisés, mais aux potentialités de progrès encore insoupçonnées pour l'humanité.

À cet égard, on réalise mal que pour les savants de l'époque, l'électricité était un fluide que l'on apprenait peu à peu à manier, la sortant des cabinets de curiosité pour l'atteler à des tâches quotidiennes, mais qu'on n'avait encore aucunement définie ni expliquée vraiment. Ce mystère de l'électricité s'aggravait dans la population qui ne pouvait que s'émerveiller devant les prodiges de la Fée, qui confinaient au fantastique. *L'Ève future* rend bien ce mélange de scientisme utopique et de merveilleux :

—Vous avez un genre de positivisme à faire pâlir l'imaginaire des *Mille et une nuits*! s'écria Lord Ewald.

— Mais, aussi, quelle Schéhérazade que l'Électricité! répondit Edison. — L'Électricité, milord! On ignore, dans le monde élégant, les pas imperceptibles et

tout-puissants qu'elle fait chaque jour. Songez donc! Bientôt, grâce à elle, plus d'autocraties, de canons, de monitors, de dynamites ni d'armées⁸¹!

Alors qu'aujourd'hui l'électricité est déchargée de ses résonances magiques et rejoint les inventions usuelles de la technique moderne, à la fin du XIX^e siècle elle n'était pas encore atteinte par le désenchantement du monde induit par la science. Les scientifiques eux-mêmes mélangeaient parfois allègrement l'occultisme et le positivisme le plus strict. Dans *le Temps d'un regard*, François Jost a montré qu'au tournant du vingtième siècle, des savants réputés et des professeurs de la Sorbonne pratiquaient des expériences sur la photographie spirite et transcendante, permettant de *clicher* l'invisible⁸², courant de pensée dont Villiers n'était certes pas éloigné. On peut recenser nombre de chercheurs (scientifiques ou savants bidouilleurs) qui s'intéressaient à l'électricité et s'adonnaient également aux sciences occultes ainsi qu'à la suggestion — phénomène hypnotique causé, croyait-on, par le magnétisme animal. Villiers cite d'ailleurs William Crookes, découvreur des rayons cathodiques (l'état radiant) et penseur du spiritisme⁸³. Ennemi farouche du Progrès bourgeois et du scientisme, tout comme son maître Baudelaire, Villiers est plus enthousiaste quand il pressent que la Science touche au Sacré et aux Mystères insondables. Il n'est pas douteux que Villiers s'alimentait à toutes ces traditions mi-

⁸¹ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 146.

⁸² François Jost, *le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec : Nuit Blanche éditeur/Paris : Méridiens Klincksieck, 1998, p. 72-81.

⁸³ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 232.

scientifiques mi-occultistes qui remontent à l'Alchimie; la constitution de la science expérimentale en champ autonome n'est pas aussi ancienne qu'on veut bien le croire aujourd'hui.

Ce paradigme du « *positivisme énigmatique* » (l'expression est dans le roman⁸⁴) est tout à fait adéquat en ce qui a trait au vrai Edison, surnommé à l'époque « *le Magicien du siècle* » ou « *le Sorcier de Menlo Park* »⁸⁵. Dans une entrevue du « *Wizard* » Edison, publiée en avril 1895 dans le *Montreal Daily Star*, un reporter décrit la nouvelle invention de l'électricien, le Kinetoscope, à la fois projecteur et parlant⁸⁶. Celui-ci est décrit comme un dispositif électrique (« *So the great discovery lingers on the threshold of its accomplishment in fact. But it will not linger long. Electricity knows no Lucy.* »)⁸⁷. Le journaliste rapporte ainsi qu'il y a des téléphones partout, que des phonographes servent à produire des mémos — on oublie souvent que le phonographe (à rouleaux) servit autant, sinon plus, de dictaphone à bureau que de divertissement musical, et ce jusqu'au milieu du vingtième siècle — et que le labeur d'une journée consiste à presser une série de boutons électriques. Il ajoute que « *Edison is the Nimrod of this electrical game reserve* ». *L'Ève future* en rajoute d'ailleurs sur la légende réelle : Edison y est présenté comme un magnétiseur,

⁸⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁶ Anonyme, « Edison and the Kinetograph », *Montreal Daily Star*, Montréal, samedi 20 avril 1895, p. 3, cité in André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *op. cit.*, p. 24-28.

⁸⁷ *Idem.*

héritier de l'alchimie médiévale, « *habitant des Royaumes de l'électricité* »⁸⁸. Le laboratoire est décrit comme la caverne d'un magicien: « *Ce laboratoire semblait, positivement, un lieu magique; ici, le naturel ne pouvait être que l'extraordinaire.* »⁸⁹

Le roman déploie une grande quantité d'inventions électriques — certaines complètement loufoques ou improbables — dont les principales sont les lampes, les dynamos, le télégraphe et son code Morse, le téléphone auquel on adjoint un microphone ou un phonographe, etc. Menlo Park y est dépeint au « *centre d'un réseau de fils électriques* ».⁹⁰ Terminé en grande partie vers 1881, le roman participe de la mode qu'avait suscitée cette même année l'Exposition internationale d'électricité à Paris. L'Andréide est bien sûr la principale invention du roman, présentée tour à tour comme : « *une entité magnéto-électrique* »⁹¹, une « *créature nouvelle, électro-humaine* »⁹² et « *le Grand Œuvre, l'Idéal électrique* »⁹³. Ainsi, son « *organisme magnéto-métallique* »⁹⁴ fonctionne grâce à « *l'Électro-magnétisme et [à] la Matière-radiante* »⁹⁵.

⁸⁸ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁹¹ *Ibid.*, p. 85.

⁹² *Ibid.*, p. 146.

⁹³ *Ibid.*, p. 277.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 95.

De ce point de vue, on peut dire de Hadaly qu'elle est le dernier des automates et le premier des robots. Si les premiers fonctionnent grâce à de complexes systèmes d'horlogerie, les seconds se meuvent le plus souvent grâce à l'électricité. Des uns aux autres se joue le passage d'un grand paradigme explicatif à un autre : de la métaphore du grand horloger des Lumières à celle du savant fou du vingtième siècle, maître de l'électricité et de l'atome; d'une conception d'un monde stable et ordonné à celle problématique d'un progrès dont on a peine à juger les dangers et les espoirs, les puissances ombreuses. *Metropolis* et le *Frankenstein* d'Universal prendront le relais pour réitérer massivement cette métaphore de la science devenue folle de sa volonté de puissance.

Machine désirable, l'Andréide se compose de quatre parties : d'une part, son Système vivant, composé de trois phonographes d'or contrôlant l'équilibre, la démarche, la voix, le geste, les sens, les expressions du visage et le mouvement-régulateur intime (c'est-à-dire son « âme »); ce système agit comme un logiciel qui commande aux fils électriques, nerfs inducteurs. D'autre part, il y a le Médiateur-plastique, sorte d'enveloppe métallique articulée, auquel se rattache, ensuite, la Carnation, chair et musculature pénétrées par le fluide électrique, dont on précise qu'elle comprend aussi la Sexualité; puis finalement, nous avons l'Épiderme. Le tout est mis en mouvement par un moteur électromagnétique et un système d'aimants. Sont exemplaires les longues descriptions de ces mécanismes, surtout concentrées dans le Livre cinquième : l'écrivain prodigue les figures pour donner l'impression d'un

discours rationnel et techno-scientifique, alors que le dispositif décrit est complètement délirant et non susceptible d'être réalisé. Selon Anne Le Feuvre :

On voit que le but recherché par le développement de tels discours : non pas démontrer, ni expliquer, mais provoquer une impression de scientificité, et surtout de complexité. En cela, l'on peut dire que Villiers se livre, dans *L'Ève future*, à une exploitation, non dénotative, mais purement connotative (et partant poétique) de la science, puisque seul compte l'effet à produire... objectif qui implique une pratique foncièrement hyperbolique, pour ne pas dire caricaturale, du langage scientifique dont les caractéristiques sont démesurément grossies, au mépris de toute vraisemblance et de tout réalisme : la loi de la connotation qui, chez Villiers, est seule valable, passe ici par un rejet du vraisemblable⁹⁶.

Plus l'*ekphrasis* se développe, plus son référent devient opaque et incompréhensible dans sa structure : la fonction référentielle est comme débordée par la fonction poétique⁹⁷. On comprend rapidement que ce que l'écrivain éprouve grâce à ces descriptions où sont disséminés tropes et figures de pensée (hyperbole et oxymore surtout), ce sont *en abyme* les ressources même de son écriture : on voit que

⁹⁶ Anne Le Feuvre, « Le discours scientifique dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. Une poétique de la figure du secret », in *Frontières de la fiction*, sous la dir. de Alexandre Gefen et René Audet, Québec : Éditions Nota Bene/Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 283-284.

⁹⁷ Cela est vrai pour l'automate, mais beaucoup moins, on le verra, pour la description du dispositif cinématographique, étonnamment précise si l'on tient compte que l'invention est encore à naître. Ce qui plaide pour l'hypothèse selon laquelle Villiers aurait bénéficié des travaux de Charles Cros ou d'autres inventeurs.

l'Andréide devient l'allégorie même de la littérature, machine et machination d'un créateur, créature frankensteinnienne réalisant le rêve prométhéen de création d'un monde à son image, défi lancé au Dieu dans ses prérogatives. Cette analogie entre automate et roman⁹⁸, construite par le discours métopoétique du romancier, évidente pour peu qu'on s'y attarde, je voudrais la dépasser pour au-delà pointer une autre similitude à dégager : la comparaison possible entre l'automate et le cinéma à naître. Peut-être ces deux points de vue ne sont-ils pas incompatibles, dans la mesure où ce que cherche à définir Villiers dans le tressage même de ses figures, c'est le maillage subtil entre le langage et l'image, entre la matérialité du signifiant et l'idéalité de l'énonçable (images et signes, matières non linguistiques). Le cinéma étant justement, selon Deleuze, le « système des images et des signes prélinguistiques »⁹⁹. Si, comme le rappelle Le Feuvre, Villiers relie « ces deux pôles à priori si éloignés de la réflexion et de la créativité humaine que sont la science et l'écriture »¹⁰⁰ dans un idéal philosophique et esthétique de totalité, on voit que, par sa double nature d'écriture et de dispositif technologique, le cinéma répond d'emblée à ce désir.

⁹⁸ Sur ce sujet, cf. Étienne Beaulieu, « Différenciations romanesques. L'imaginaire technique chez Balzac, Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne. », in *Intermédiatités*, n° 6 (Remédier), automne 2005, p. 121-139.

⁹⁹ Gilles Deleuze, *Image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 342-343.

¹⁰⁰ Anne Le Feuvre, *art. cit.*, p. 286.

Le cinéma, danse macabre...

Outre le robot électrifié, l'autre grande invention anticipative du roman est le cinéma. Reproduisons ici cette scène célèbre du chapitre IV du livre quatrième, hypotypose d'une danse sur un écran de cinéma, que nous aurons à considérer avec minutie :

DANSE MACABRE

Et c'est un dur métier que d'être belle femme!

CHARLES BAUDELAIRE.

Une longue lame d'étoffe gommée, incrustée d'une multitude de verres exigus, aux transparences teintées, se tendit latéralement entre deux tiges d'acier devant le foyer lumineux de la lampe astrale. Cette lame d'étoffe, tirée à l'un des bouts par un mouvement d'horloge, commença de glisser, très vivement, entre la lentille et le timbre d'un puissant réflecteur. Celui-ci, tout à coup, — sur la grande toile blanche, tendue en face de lui, dans le cadre d'ébène surmonté de la rose d'or, — réfracta l'apparition en sa taille humaine d'une très jolie et assez jeune femme rousse.

La vision, chair transparente, miraculeusement photochromée, dansait, en costume pailleté, une sorte de danse mexicaine populaire. Les mouvements s'accusaient avec le fondu de la Vie elle-même, grâce aux procédés de la photographie successive, qui, le long d'un ruban de six coudées, peut saisir dix minutes des mouvements d'un être sur des verres microscopiques, reflétés ensuite par un puissant lampascope.

Edison, touchant une cannelure de la guirlande noire du cadre, frappa d'une étincelle le centre de la rose d'or.

Soudain, une voix plate et comme empesée, une voix sottie et dure se fit entendre; la danseuse chantait l'alza et le holè de son fandango. Le tambour de basque se mit à ronfler sous son coude et les castagnettes à cliqueter.

Les gestes, les regards, le mouvement labial, le jeu des hanches, le clin des paupières, l'intention du sourire se reproduisaient.

Lord Ewald lorgnait cette vision avec une muette surprise¹⁰¹.

Tout le dispositif de projection y est décrit avec un luxe de détails. D'une part, la pellicule de film devient une « *longue lame d'étoffe gommée, incrustée d'une multitude de verres exigus, aux transparences teintées* », puis un « *ruban de six coudées* » avec des « *verres microscopiques* » et un « *ruban d'étoffe aux verres teintés* »¹⁰²; enfin une « *bande hélio-chromique* »¹⁰³. Que cette bande-film

¹⁰¹ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 172-173.

¹⁰² *Ibid.*, p. 173-174.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 174.

« *héliochromique* » soit en couleurs (« *photochromée* ») laisse supposer que Charles Cros, un ami proche de Villiers, poète et inventeur — notamment, avec Edison, du phonographe —, l'ait mis au courant de son invention de la photographie en couleurs naturelles. D'autre part, le projecteur de cinéma et ses composantes sont nommés ici « *lampe astrale* », « *puissant réflecteur* » et « *puissant lampascope* », témoignant de sa filiation avec la lanterne magique. De même, les « *cercles photochromiques* »¹⁰⁴, qui rappellent les caches circulaires des lanternistes. Par contre, le mouvement rendu grâce « *aux procédés de la photographie successive* » démontre que l'on a affaire à une invention nouvelle et réellement cinématographique (contrairement à celle du *Château des Carpathes* de Jules Verne qui en reste à la lanterne). La « *photographie successive* » évoque bien sûr Eadweard Muybridge, mais le dispositif décrit dépasse largement les expériences de ce dernier. Le ruban-bande pelliculaire de papier ne fut produit en série qu'en septembre 1888 par la Société Eastman pour son appareil Kodak ; ce ne serait qu'en octobre que Marey eut l'idée de s'en servir pour ses expériences chronophotographiques, deux ans après la publication du roman. Pour ce qui est du fonctionnement même, « *dix minutes de mouvements* » équivaldraient à la cadence minimale de 16 images/seconde, à environ à 9600 photogrammes. Si l'on considère qu'une coudée vaut 50 centimètres, il y aurait donc 32 de ces « *verres microscopiques* » par centimètre (chaque verre mesurerait donc environ 31,25 mm). Bien sûr, l'invention de Villiers pourrait avoir une cadence différente et il n'est pas

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 180.

interdit de penser que dans l'esprit de l'écrivain, l'image photogrammatique est composée de plusieurs verres superposés.

Bien que le procédé semble se résumer aux procédés photochimiques de la photographie, il y a une ambiguïté quant à son fondement électrique. La « *lampe astrale* » désignerait dans le roman une lampe électrique. De plus, le procédé de synchronisation de l'image avec le son semble électrique puisque Edison frappe « *d'une étincelle le centre de la rose d'or* » qui surplombe l'écran lorsque la musique et le chant se font entendre. Dès les débuts du cinéma, ses commentateurs en ont fait une invention électrique, souvent à tort, du côté de chez Lumière (où l'on tourne la manivelle), à raison du côté de chez Edison (où le Kinetograph et le Kinetoscope fonctionnent à l'électricité). Que l'image, le mouvement se mette en branle grâce à la force musculaire (manivelle) ou grâce à l'électricité (moteur) n'est pas sans conséquence sur les connotations générées par la lecture, l'électricité étant le principe même du vivant. Le moteur électrique du Kinetoscope est ce qui met littéralement les images en mouvement chez Edison. Lors de la première des Lumières en Amérique, le reporter montréalais écrit dans *la Presse* du 29 juin 1896 : « *On est arrivé à rendre la photographie animée. Cette merveilleuse découverte, fruit de savantes expériences, de patientes recherches, est une des plus étonnantes de notre siècle, pourtant si fécond en surprises, en victoires sur les mystères de*

l'électricité. »¹⁰⁵ Même exempt d'un moteur électrique, le Cinématographe Lumière participe pour ce spectateur du *positivisme énigmatique* entourant le phénomène électrique. Aussi, les salles de vues animées sont souvent appelées *Electric Theatre* en Amérique du Nord. Électrique ou pas, le cinéma naissant vient s'inscrire dans la lignée des merveilles modernes de la Fée Électricité. Que le Sorcier de Menlo Park y soit associé n'est bien sûr pas étranger à cette croyance.

Origine du montage (parallèle) et dialectique

Après cette mise en marche du dispositif, Edison se met à bonimenter la vue au côté du spectateur qu'est Lord Ewald. Décrivant le physique de la jeune femme avec force compliments, il commente : « *Ah!... conclut Edison avec un profond soupir, c'est beau la Nature, malgré tout!* » Ces boniments ne sont qu'ironie, on le verra. Après les considérations d'Edison, la séance continue par un deuxième plan (bizarrement rarement cité par les historiens et les anthologistes). Du premier plan au deuxième, il y a, si on y prend garde, ce qui serait une description (la première, mais peu importe) d'un montage ou d'un assemblage cinématographique par l'exhibiteur-éditeur, dans la mesure où ces deux plans autarciques forment un syntagme que l'on

¹⁰⁵ Anonyme, « Le Cinématographe », *la Presse*, Montréal, lundi 29 juin 1896, p. 1, cité in André

peut définir comme une vue pluriponctuelle formée de deux plans-tableaux¹⁰⁶. Montage *cut* ou fondu enchaîné comme dans les spectacles de lanterne ? Il semble plutôt qu'une courte image noire (une absence d'image) sépare les deux images animées. Aussi, ces deux plans qui opposent deux apparences d'une même femme (avec ou sans maquillage) forment un montage parallèle (sans alternance)¹⁰⁷ avant la lettre :

— Ah? » dit Edison rêveur, avec une intonation étrange et en regardant Lord Ewald.

Il se dirigea vers la tenture, fit glisser la coulisse du cordon de la lampe; le ruban d'étoffe aux verres teintés surmonta le réflecteur. L'image vivante disparut. Une seconde bande héliochromique se tendit, au-dessous de la première, d'une façon instantanée, commença de glisser devant la lampe avec la rapidité de l'éclair, et le réflecteur envoya dans le cadre l'apparition d'un petit être exsangue, vaguement féminin, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve, aux yeux ternes et en vaille, aux paupières flasques, à la personne ridée, toute maigre et sombre.

Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁶ Pour en savoir plus sur cette typologie, cf. André Gaudreault, « Fragmentation et assemblage dans les vues Lumière », *Visio*, revue de l'Association internationale de sémiotique visuelle, vol. 7, n° 1-2, printemps-été, p. 59-73.

¹⁰⁷ Pour Metz, le montage parallèle doit comporter une alternance ABAB. Il me semble que l'idée de comparaison, déduite par le spectateur, est plus importante que la structure. Cela peut donner ABA, B étant le terme de comparaison. D'ailleurs, l'alternance proprement dite semble davantage être une structure de renforcement qu'une obligation pour la comparaison (montage parallèle) ou la simultanéité (montage alterné). La production de sens n'est pas tant dans la structure que dans la réception.

Et la voix avinée chantait un couplet obscène, et tout cela dansait, comme l'image précédente, avec le même tambour de basque et les mêmes castagnettes.

« Et... maintenant? dit Edison en souriant.

— Qu'est-ce que cette sorcière? demanda Lord Ewald.

— Mais, dit tranquillement Edison, c'est la même: seulement *c'est la vraie*. C'est celle qu'il y avait sous la semblance de l'autre. Je vois que vous ne vous êtes jamais bien sérieusement rendu compte des progrès de l'Art de la toilette dans les temps modernes, mon cher Lord! »¹⁰⁸

On voit que c'est bien le boniment qui précise ici la comparaison entre les plans A et B. Le jeune Lord les reçoit au début comme un syntagme normal : deux plans autonomes de deux femmes qui dansent l'une après l'autre : « *Vous me certifiez, mon cher Edison, que ces deux visions ne reproduisent qu'une seule et même personne.*¹⁰⁹ » À la limite, la similitude des situations, deux femmes qui dansent en jouant du même tambour, pourrait faire inférer une comparaison : entre une belle jeune femme et une vieille femme laide. Le boniment aurait d'ailleurs pu en faire un montage en simultané : l'une danse sur une scène au moment même où la seconde danse sur une autre scène. C'est le boniment qui crée ici l'espèce du montage (un parallèle résolu dialectiquement) et il faudrait voir si la pratique du bonimenteur n'a pas influencé les conceptions du montage parallèle ou alterné.

¹⁰⁸ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 173-174.

La comparaison ne s'arrête pas là, car Edison sort de dessous l'écran un grand tiroir où se trouve la dépouille de Miss Habal (mot hébreu pour vanité), dans une scénographie qui rappelle *la Trinité* de Masaccio. On peut donc dire que la comparaison se fait ici à trois termes : A, B et C — la coupure de la rampe n'étant pas encore institu(tionnalis)ée, le bonimenteur a beau faire de renvoyer à l'espace de réception (la salle). Puis, après un long boniment misogynne sur la beauté mensongère et l'éternelle duplicité de la femme, Edison interrompt « *l'image lumineuse* » : « *Et, tirant une dernière fois la cordelette des cercles photochromiques, la vision disparut, le chant cessa : l'oraison funèbre était achevée*¹¹⁰. »

Un discours qui crée un parallèle n'est certes pas une figure inventée au cinéma. On peut imaginer le même genre de discours sur deux images de lanterne magique. La comparaison du montage parallèle force un raisonnement abstrait, tenu ici par le boniment, qui sied davantage au discours rhétorique qu'au discours narratif, alors que le montage alterné, qui ménage une simultanéité, se coule mieux au milieu d'une temporalité narrative de type cinématographique, même si on peut à la rigueur imaginer l'équivalent dans les autres arts narratifs, par exemple un discours historique (pendant que Napoléon ordonnait ceci, Wellington faisait cela, etc.). Ici,

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 178.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 180.

c'est le boniment qui vient donner l'idée de comparaison, d'opposition. Il devait en être comme cela aux débuts du cinéma. Est-ce qu'à mesure que le montage se met en place comme discours autonome, le boniment deviendra moins obligatoire ?

Dans la démonstration d'Edison, la vue et son montage parallèle sont l'illustration d'une tension dialectique résolue. Villiers passait pour un spécialiste de Hegel, philosophe qu'il adaptait plus en poète qu'en toute rigueur. Se faisant répéter par tous que Miss Habal était d'une extrême beauté, Edison en vint à pressentir, à l'aide, je le cite, « *d'un grain d'analyse dialectique* » qu'il devait y avoir une « *singulière différence* » entre ce qu'on disait d'elle et, l'auteur souligne, « *ce qu'elle devait être en réalité* »¹¹¹. Les goûts de son ami Anderson étant simples et naturels, Edison en conclut qu'ils ne devaient avoir été corrodés que par « *l'envoûtement de leurs inverses* ». Une pensée dialectique pose toujours une identité (thèse) qu'elle oppose à une altérité (antithèse) avant de les résoudre dans un troisième terme (synthèse) qui produit le mouvement de la pensée : pour Villiers et son alter ego, l'identité est ici la beauté idéale (l'Idée), et l'altérité, la nature artificieuse et mensongère de la femme (les apparences). Si l'on faisait une analyse féministe, on dirait plutôt que l'identité est, chez Villiers, l'idéal narcissique de l'homme, et la femme, son autre absolu, son impensé :

Chose à déconcerter la raison, l'axiome qui ressort de ces féminines *stryges*, qui marchent de pair avec l'homme, c'est que leur action fatale et morbide sur leur victime est en raison directe de la quantité d'artificiel, au moral et au physique, dont elles font valoir, — dont elles repoussent, plutôt — le peu de séductions naturelles qu'elles paraissent posséder. [...] mon imagination, même surmenée par l'animadversion [sic] que je nourrissais, je le confesse, contre Miss Evelyn Habal, ne pouvait pas, — non! non! — ne pouvait pas me suggérer jusqu'à quel degré fantasmatique et presque inconcevable cet axiome devait être confirmé par... ce que nous allons voir, entendre et toucher toute à l'heure¹¹².

Ce que Lord Ewald va voir, entendre et toucher : la vue animée de la danse macabre, c'est donc la confirmation d'un axiome, d'une vérité indémontrable, indiscutable et évidente.

Par ailleurs, ces contraires vont se résoudre, dans la pensée « hégélienne » de Villiers, par la catégorie supérieure de la synthèse, représentée ici par l'Andréide réalisée. En effet, l'automate est une machine totalement artificielle et illusoire, comme les artifices de la beauté, mais qui réussit par cela même à incarner, « corriger » et éterniser la beauté idéale. D'ailleurs, ce qui fait la force des configurations de l'alternance, c'est que les deux éléments, A et B, ont souvent comme résolution un troisième terme synthétique : C. Le montage alterné donne

¹¹¹ *Ibid.*, p. 159.

ABA'B'C. Par exemple, le poursuivant A rattrape B et le punit en C (A et B dans le même plan).

Que la comparaison soit dialectique comme chez Villiers, ou qu'elle pose des équivalences ou des variations sur un thème, comme dans *Intolérance* de Griffith, le montage parallèle est toujours le lieu d'une pensée, sinon philosophique, du moins abstraite, portée par un discours, le plus souvent rhétorique et idéologique. La simultanéité du montage alterné semble moins chargée et s'accommode mieux du seul discours narratif — de là peut-être son plus grand succès dans le cinéma institutionnel. Cela explique que le montage parallèle était plus populaire avant 1908 et le montage alterné, après cette date : plus le montage deviendra narratif et non plus attractionnel, plus la tendance s'inversera.

Cependant la ligne est parfois mince. Dans le film *Roger and Me*, Michael Moore oppose les images d'un dirigeant à celles de travailleurs. On l'a accusé de faire croire à la simultanéité des deux événements et l'on a prouvé que ceux-ci s'étaient déroulés à des moments différents. Même sans être un montage alterné, il s'agit d'un montage parallèle (opposition des classes en bonne dialectique marxiste) car le discours, ici militant, est sous-jacent. Mais que le montage eut été

¹¹² *Ibid.*, p. 169.

alterné, eussent-ils cessé d'être parallèle ? Il semble que non. De même, le montage parallèle dans *M. Le Maudit* (Fritz Lang, 1931) entre la conférence des truands et celle des policiers (on compare leur vision de l'affaire) peut être également ou n'être pas un montage alterné (simultané). Le montage parallèle accepte la simultanéité, donc la temporalité, mais n'en fait pas son principe premier. La question est de savoir si l'accent est mis sur la comparaison ou sur la temporalité narrative. Par contre, le montage parallèle accepte les structures duales (AB) ou alternées (ABAB) alors que le montage alterné demande simultanéité ET alternance. Mais il y a également des structures simultanées sans alternance. Peut-être vaut-il mieux parler de fonctions plutôt que de rester prisonnier des catégories structuralistes du montage parallèle et du montage alterné. Il y aurait donc des syntagmes alternés, comparatifs, simultanés et des syntagmes alternés-simultanés, etc. Dans la mise en scène d'Edison, minimale, il n'y a qu'un montage comparatif à trois termes ABC, mais il s'agit de révéler l'essence même du cinéma (à venir). On a dit que le troisième terme (la dépouille de Miss Habal) de l'équation rappelait *la Trinité*. Dans la partie basse de la fresque de Masaccio, au-dessus d'un squelette gisant sur un sarcophage, il y a une inscription : *Io fu gia quel che voi sete, e quel che son voi anco sarete* (« Je fus jadis ce que vous êtes, et vous serez un jour ce que je suis »). N'est-ce qu'un hasard si la mort est mise en opposition par Villiers avec deux images de cinéma dont le but semble de conjurer la mort ? N'a-t-il pas voulu signifier qu'il s'agit là du but de toutes images, de toute *technè* ?

Le cinéma, à l'horizon

Cette anticipation du cinéma, danse macabre d'une femme trompeuse, est remarquable jusque dans ses obscurités. Non pas seulement parce que le dispositif y est décrit avec un luxe de détails quelque neuf années avant sa réalisation par les frères Lumière (même si on suppose que cette description ne fut pas conçue *ex nihilo* tant plusieurs chercheurs avaient déjà vaguement décrit le but lointain de leur recherche); non pas seulement encore parce que c'est bien dans la tête d'Edison et celle de Dickson, entres autres, que germera le cinéma quelques années après la publication de ce roman, de telle façon que l'on peut sérieusement se demander si le Sorcier de Menlo Park n'y a pas pêché ses idées — la bande pelliculaire entre autres, alors que l'inventeur commença d'abord par le cylindre de son phonographe optique —, en rapportant dans ses bagages le bouquin de Villiers qui, après tout, lui faisait une réputation. Non. Ce qui fait l'extraordinaire de cette description est qu'elle anticipe non seulement le dispositif, mais également le contenu des vues du cinéma naissant et l'horizon d'attente révélé par le discours de réception. En effet, cette danse mexicaine populaire n'est-elle pas en tous points identique aux premières attractions montrées par les Kinetoscopes Edison ? Il n'y a que la synchronisation sonore qui diffère mais on sait les efforts d'Edison pour en réussir la réalisation.

De la même façon, la description des « *mouvements* » qui s'accusent « *avec le fondu de la Vie elle-même* » générant une « *image vivante* » est-elle semblable aux descriptions des premiers commentateurs du cinéma. Jusqu'à cette « *apparition en sa taille humaine* », qui prévoit l'intérêt pour la grandeur naturelle que l'on retrouve dans les premiers articles (« [...] *si grand que soit le nombre des personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez en grandeur naturelle [...]*¹¹³ ») et qui a pour but d'assurer la réalisation de trompe-l'œil parfaits de la réalité, l'illusion de simulacres vivants. Jusqu'au boniment et au montage qui, nous l'avons vu, sont au nombre des éléments anticipés du roman.

Ironie du sort, comme les amis de Villiers ont fait parvenir un exemplaire du bouquin à Edison lorsque ce dernier visita l'Exposition universelle de 1889 (où ses inventions électriques firent la manchette) et comme on peut supposer qu'Edison ait dû faire traduire sinon le roman, du moins les passages relatifs aux inventions, il n'est pas interdit de formuler l'hypothèse selon laquelle l'inventeur américain doit, en partie, son invention du cinéma au poète symboliste. Le contraire : que le cinéma germa dans la tête d'un Edison fictif, puis, indépendamment, dans celle du vrai Edison, quelques années plus tard, m'apparaît encore plus fantastique. On sait qu'il rencontra également Marey qui serait peut-être l'une des sources de Villiers. Quoi qu'il en soit, une rencontre lors de l'Exposition entre le poète et Edison fut projetée en

¹¹³ Anonyme, *le Radical*, 30 décembre 1895, cité in René Jeanne, *op. cit.*, p. 11.

juin 1889 mais elle ne put avoir lieu; Mathias Villiers de l'Isle-Adam mourut en août dans le dénuement le plus complet. *Poetic justice*, comme disent les Anglo-Saxons ? Le Sorcier de Menlo Park jeta les bases de son Kinetograph à pellicule précisément en revenant de Paris, en novembre de la même année, abandonnant ainsi son idée de phonographe optique qu'il expérimentait depuis octobre 1888¹¹⁴.

Plus ironique encore, il se pourrait que l'invention d'Edison doive quelque chose, en fait, aux réflexions du poète et inventeur Charles Cros. Ami de Rimbaud et de Villiers, Cros (mort en 1888, quelques mois avant son ami Mathias) aurait déposé un brevet le 2 décembre 1867 pour un *Procédé d'enregistrement et de reproduction des couleurs, des formes et des mouvements*, jamais réalisé¹¹⁵. Il est plus que probable que Villiers ait dû profiter des conseils et des réflexions plus récentes de son ami pour décrire et *inventer* son dispositif de photographie successive, comme tend à le démontrer l'allusion à la photochromie. Si cet enchaînement des hypothèses est exact, il appert que, non seulement co-inventeur du phonographe avec Cros, Edison fut également celui qui réalisa le procédé cinématographique de l'auteur du *Coffret de santal*.

¹¹⁴ Pour les amateurs de coïncidences ou d'ésotérisme, rappelons que le dispositif-cinéma fonctionne grâce à une croix de Malte qui produit le mouvement saccadé de la pellicule. Or, la croix de Malte est le symbole des croisés de l'Ordre de St-Jean-de-Jérusalem, dont le Grand maître était Philippe de Villiers de L'Isle-Adam, ancêtre de l'auteur de *l'Ève future*. Villiers, bien au fait du passé glorieux de sa famille, se serait amusé de ce signe... Un lien secret entre la croix de Malte, le cinéma et les sociétés secrètes est au centre d'un excellent roman à mystères de Theodore Roszak, *la Conspiration des ténèbres*, Paris : le Cherche midi, 2004.

La Mort nous la déroba...

Dans ces extraits de *l'Ève future*, y a-t-il une référence à cette mort vaincue dont je viens de dire qu'elle est l'un des horizons d'attente de la réception des premiers temps ? Si les anthologistes et historiens citent souvent cette page célèbre de la danse « macabre », ils oublient de mentionner le début de la scène qui se trouve au chapitre précédent, soit la mise en marche d'un dispositif qui a pour visée de palier la mort de Miss Evelyn Habal :

« Oui, la Mort nous la déroba, voici plusieurs années.

« Toutefois, j'eus le loisir, avant son décès, de vérifier en elle mes pressentiments et théories. Au surplus, tenez, sa mort importe peu : je vais la faire venir, comme si de rien n'était.

« L'affriolante ballerine va vous danser un pas en s'accompagnant de son chant, de son tambour de basque et de ses castagnettes. »

¹¹⁵ Cf. Deslandes, *op. cit.*, p. 82. Par contre, Laurent Mannoni (*le Grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris : Nathan Université, 1994, 512 p.) ne cite aucun brevet de Cros dans son ouvrage exhaustif.

En prononçant ces derniers mots, Edison s'était levé et avait tiré une cordelette qui tombait du plafond le long de la tenture.

La cordelette permet probablement de partir un moteur électrique. L'Électricité, tout au long du roman, est cette énergie mystérieuse qui donne la vie, notamment à l'automate, selon une métaphore qui se retrouve ensuite dans le *Frankenstein* de James Whale.

Le lien analogique entre le cinéma et l'automate est plus difficile à saisir dans le roman. Pour Burch, les « *variations quasi-mystiques sur une idéologie réactionnaire des rapports entre les sexes* »¹¹⁶, dont est constitué ce roman décadent pressentent ce qui sera l'idéologie du cinéma après 1915 : « *sa substance principale, variante spécifiquement phallocrate du complexe de Frankenstein, constitue une métaphore, merveilleusement fidèle, du fonctionnement imaginaire de la future Institution.* »¹¹⁷ Cet androïde, image projetée du désir masculin, ferait songer « *au rôle du corps féminin donné en pâture au fantasme masculin dès les débuts du cinéma* ». ¹¹⁸ Bien que Burch confonde ici encore l'Institution avec le cinéma des débuts, dans la perspective téléologique de retrouver les germes de celle-là dans les germinations « *primitives* » de celui-ci, il ne fait pas de doute que l'on peut voir dans

¹¹⁶ Noël Burch, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

ce roman, misogyne en diable, l'idéologie qui présidera au cinéma des deux périodes. Il n'empêche. On ne voit pas en quoi *l'Ève future* serait davantage, au contraire de tout autre roman de la fin du XIX^e siècle, que le produit de son époque en ce qui a trait à cette idéologie. Cette misogynie-là, portée dans le roman à une hauteur toute baudelairienne, il est vrai, a simplement continué à présider aux destinées du cinéma naissant puis hollywoodien. Avec plus d'à-propos, Burch montre en quoi cet objet du désir qu'est l'automate, dont la réalité se cristallise grâce au fantasme masculin, est proche de la description que Metz fait de l'espèce de rêverie induite par le cinéma.

Pourtant, par le truchement d'un chapitre antérieur que ne citent jamais, étonnamment, les historiens du cinéma, Villiers pose une équivalence plus profonde et secrète entre le cinéma naissant et son automate. Dans le dessein de compléter Hadaly et de lui donner l'apparence parfaite de Miss Clary, dans le but également de faire accepter l'idée de substitution à Lord Ewald, Edison commence par projeter l'image du résultat escompté, comme un pro-jet, une sorte de *screen test*. Un *analogon* davantage qu'une simple analogie se dessine entre automate et cinéma lorsque l'image est présentée, en miroir, à l'Andréide Hadaly :

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

Lord Ewald, ne sachant que penser de ce qu'il voyait, la regardait en silence.

« L'heure est venue de vivre, si vous voulez, Miss Hadaly, répondit Edison.

— Oh! Je ne tiens pas à vivre! murmura doucement la voix à travers la voile étouffant.

— Ce jeune homme vient de l'accepter pour toi! » continua l'électricien en jetant dans un récepteur la carte photographique de Miss Alicia.

« Qu'il en soit donc selon votre volonté! » dit, après un instant et après un léger salut vers Lord Ewald, Hadaly.

Edison, à ce mot, le regarda; puis, réglant de l'ongle un interrupteur, envoya s'enflammer une forte éponge de magnésium à l'autre bout du laboratoire.

Un puissant pinceau de lumière éblouissante partit, dirigé par un réflecteur et se répercuta sur un objectif disposé en face de la carte photographique de Miss Alicia Clary. Au-dessous de cette carte, un autre réflecteur multipliait sur elle la réfraction de ses pénétrants rayons.

Un carré de verre se teinta, presque instantanément, à son centre, dans l'objectif; puis le verre sortit de lui-même de sa rainure et entra dans une manière de cellule métallique, trouée de deux jours circulaires.

Le rais [sic] incandescent traversa le centre impressionné du verre par l'ouverture qui lui faisait face, ressortit, coloré, par l'autre jour qu'entourait le cône évasé d'un projectif, — et, dans un vaste cadre, sur une toile de soie blanche, tendue par la muraille, apparut alors, en grandeur naturelle, la lumineuse et transparente image d'une jeune femme, — statue charnelle de la *Venus victrix*, en effet, s'il n'en palpita jamais une sur cette terre d'illusions.

« Vraiment, murmura Lord Ewald, je rêve, il me semble! »

« Voici la forme où tu seras incarnée », dit Edison, en se tournant vers Hadaly.

Celle-ci fit un pas vers l'image radieuse qu'elle parut contempler un instant sous la nuit de son voile.

« Oh !... si belle !... Et me forcer de vivre! » dit-elle à voix basse et comme à elle-même.

Puis, inclinant la tête sur sa poitrine, avec un profond soupir:

« Soit ! » ajouta-t-elle.

Le magnésium s'éteignit; la vision du cadre disparut¹¹⁹.

Bien qu'il ne s'agisse ici que d'une projection de lanterne à partir de la « carte photographique » de la miss, cette vue spéculaire ne diffère pas tellement de celle mouvante de la danse macabre, et les deux apparaissent sur des écrans identiques dans des dispositifs très semblables (l'un des écrans est dans le laboratoire d'Edison; l'autre sous terre dans le « domaine » d'Hadaly). De ces vues, l'auteur souligne respectivement la grandeur naturelle et leur qualité immersive et illusoire; la vue fixe n'est pas reçue par Lord Ewald, qui croit rêver, comme une simple vue de lanterne magique. Ce dispositif semble être celui dont se serait inspiré Jules Verne dans *le*

¹¹⁹ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 83-84.

Château des Carpathes, vue photographique projetée qui provoque une même illusion d'immersion et d'illusion de la vie. Proche dans ses enjeux pragmatiques de la séance mouvante, cette vue fixe constitue une sorte d'arrêt sur image dans l'économie du texte. L'enjeu de la scène est de présenter à Hadaly l'Andréide, son reflet dans le miroir, son double, auquel elle se substituera. On voit ce qui se joue là. Comme l'Andréide a pour finalité de devenir un trompe-l'œil du réel, c'est-à-dire un simulacre parfait de la jeune femme à reproduire, ce qui se révèle ici comme un dispositif de cinéma des premiers temps (d'avant les mots et la chose) devient ici le trompe-l'œil d'un trompe-l'œil à venir (l'Andréide parachevée). Un simulacre au carré. C'est comme si, en leur essence, s'établissait une équivalence, une identité entre automate et cinéma du point de vue de leur finalité — celle d'être une illusion parfaite de la nature. Décrivant un bras seul, sorte d'*insert* d'un « *corps invisible* »¹²⁰, d'un corps *hors-champ*, Edison emploie les mêmes termes que l'auteur pour décrire la « photographie successive » : « *Ceci est le bras d'une Andréide de ma façon, mue pour la première fois par ce surprenant agent vital que nous appelons Électricité, qui lui donne, comme vous voyez, tout le fondu, tout le moelleux, toute l'illusion de la vie.* »¹²¹

Si l'on définit le cinéma comme une icône visuelle en mouvement — icône éventuellement audio-visuelle —, produit mécaniquement, il faut bien avouer que

¹²⁰ *Ibid.*, p. 89.

cette définition convient parfaitement à l'automate. N'est-il pas étonnant que l'isotopie invoquée par Villiers pour décrire son automate décrive tout aussi bien le cinéma à naître : « copie [...] de la Nature »¹²², « inquiétante illusion »¹²³, « l'illusion de la Vie »¹²⁴, « Imitation-Humaine »¹²⁵, « puissants fantômes »¹²⁶, « mystérieuses présences mixtes »¹²⁷, « ombre de votre esprit extérieurement réalisée »¹²⁸, « semblance humaine »¹²⁹, « vivante œuvre d'art »¹³⁰, « illusoire apparition »¹³¹, « semi-vivante »¹³², « souveraine machine à visions [...] multiple [...] comme le monde des rêves »¹³³, « similitude éblouissante »¹³⁴, « vision future »¹³⁵, « réalité de votre rêve »¹³⁶, « magique vision »¹³⁷, « Possibilité mouvante »¹³⁸, « stupéfiante machine à fabriquer l'Idéal »¹³⁹, « être de rêve, s'éveillant à demi en tes pensées »¹⁴⁰.

Outre le mouvement, les traits sémantiques soulignent la nature multiplement double et contradictoire du cinéma et des automates : à la fois copies de la nature et œuvres d'art humaine, illusion du Réel et réalité de l'Idéal, extérieurement concrets et

¹²¹ *Ibid.*, p. 88.

¹²² *Ibid.*, p. 87.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 88. C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁷ *Idem.* C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹³¹ *Ibid.*, p. 114.

¹³² *Ibid.*, p. 124.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 184.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 217.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 286.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 293.

intérieurement proches du rêve. Présence mixte, en effet, semi-vivante et semi-morte, entre-deux des catégories qui partagent notre monde et qui tracent des frontières pour les vivants et les morts.

Cynique, Edison remarque que le premier industriel venu pourrait s'ouvrir « *une manufacture d'idéals* »¹⁴¹, ce qui n'est pas sans rappeler Hollywood et son « usine à rêves ». L'automate est un oxymoron tout comme le cinéma, mort-vivant tout à la fois animé et inanimé, tout à la fois œuvre d'art et copie fidèle de la nature. Selon Edison, paradoxal : « *Il devient tout à fait impossible de distinguer le modèle de la copie. C'est la Nature et rien qu'elle, ni plus ni moins, ni mieux ni mal : c'est l'Identité* »¹⁴².

Davantage, ce sont les composantes de l'Andréide qui sont basées sur des procédés de reproduction mécanique proches du cinéma. La Carnation électrique de l'automate est copiée de celle de l'original, Miss Alicia Clary, à partir de la photosculpture. Cette technique oubliée consistait à sculpter des objets à l'aide de la photographie : vingt-quatre objectifs photographiques prenaient vingt-quatre angles d'un objet, puis un pantographe taillait chacune des figures obtenues (les contours)

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴² *Ibid.*, p. 240.

sur de la terre glaise¹⁴³. Edison demande également à Miss Clary de jouer, en comédienne qu'elle est, plusieurs scènes devant ces objectifs (également cinématographiques ?) pour que ses gestes et ses paroles soient *clichés* sur des phonographes par le procédé de la galvanoplastie (procédé électrique) — *clichage* dont l'encodage images/gestes mécaniques n'est pas précisé. Enfin, l'Épiderme de Miss Hadaly est obtenu par le procédé « *héliochromique* » qui imprime, grâce à des « *verres coloratifs* », l'épiderme de Miss Clary; exactement le même procédé qui avait fourni la chair photochromée lors de la séance de cinéma. C'est donc littéralement l'empreinte de la jeune femme, l'indice au sens peircien, qui est captée et recueillie par l'automate comme par le cinéma.

En définitive, si les automates androïdes partagent avec le cinéma leur nature d'illusion iconique en mouvement, l'automate décrit par Villiers de l'Isle-Adam partage en outre la nature indicielle du cinéma. En un sens, l'Andréide est un objet matériel, mis en mouvement par l'électromagnétisme et qui figure une image de la réalité; le cinéma est une image de la réalité, une mise en mouvement électrique d'une onde électromagnétique (la lumière) et qui représente des objets matériels. On répliquera que le rapprochement passe rapidement sur la différence entre la matière et la lumière, entre particule et onde, mais ce dualisme classique est désormais mis à mal par le cinéma et la science moderne, comme le rappelle Deleuze en résumant la

¹⁴³ On le voit, cette invention fait penser au cubisme analytique dans sa volonté de prendre un même

position de Bergson sur la Théorie de la Relativité : « *L'identité de l'image et du mouvement a pour raison l'identité de la matière et de la lumière. L'image est mouvement comme la matière est lumière.*¹⁴⁴ » Le cinéma et les automates sont, grâce à leur mouvement, tous deux *image*¹⁴⁵. Deux machines mues par une Fée. Deux machines à Illusions. Mais comme l'écrit l'auteur de *l'Ève future* : « *Nul ne sait où commence l'illusion, ni en quoi consiste la Réalité.* »

Stéphane Mallarmé et le Phénomène futur

Dans un poème en prose prospectif, Stéphane Mallarmé, l'ami cher de Villiers de l'Isle-Adam, peint un motif qui ressemble par trop à celui qu'esquissera en 1877 son compagnon symboliste dans *l'Ève future*, de telle manière que l'on doive y voir l'un des intertextes possibles du roman. « Le phénomène futur » (c'est le titre) décrit la vision d'une Femme du passé donnée en pâture à la foule. Dans le roman de

objet de plusieurs angles.

¹⁴⁴ Gilles Deleuze, *l'Image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983, p. 88.

¹⁴⁵ Les images fixes (peinture, sculpture, photographie) peuvent être, intrinsèquement, la restitution d'un instant (privilegié ou quelconque), elles n'en demeurent pas moins comme des instantanés pris dans un mouvement qu'elles essaient de résumer, bien insuffisamment à cause de leur matérialité. L'image fixe met l'esprit en mouvement pour suppléer à sa fixité. C'est pour cette raison que l'on a pu dire que le cinéma réalisait la peinture en son essence. On peut en dire autant de l'automate vis-à-vis de la sculpture. Sur ce rêve des statues mouvantes qui remonte au moins jusqu'à la légende de Pygmalion, dont on sait l'usage thématique qu'en fera Méliès, on peut lire : Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca/London : Cornell University Press, 1992, 251 p.

Villiers, Edison demande à Lord Ewald s'il veut savoir comment « *le phénomène de cette vision future peut s'accomplir* »¹⁴⁶. Les deux figures de l'Idéale Féminité se ressemblent, si ce n'est que Mallarmé inverse la perspective temporelle pour en faire une Ève *passée* vue depuis l'avenir. Composé vers 1865 et publié en 1875, ce poème en prose décrit un spectacle sur les détails duquel son écriture suggestive et équivoque laisse planer le doute. Soit près d'une rivière, tandis que le soleil achève de se coucher sur un monde futur en décadence, une tente en toile que l'on monte; la foule des mortels s'assemble pour voir cette exhibition attractionnelle à laquelle il ne manque pas même un bonimenteur :

Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages : les lambeaux de la pourpre usée des couchants déteignent dans une rivière dormant à l'horizon submergé de rayons et d'eau. Les arbres s'ennuient et, sous leur feuillage blanchi (de la poussière du temps plutôt que celle des chemins), monte la maison en toile du Montreur de choses Passées [sic] : maint réverbère attend le crépuscule et ravive les visages d'une malheureuse foule, vaincue par la maladie immortelle et le péché des siècles, d'hommes près de leurs chétives complices enceintes des fruits misérables avec lesquels périra la terre. Dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant là-bas le soleil qui, sous l'eau, s'enfonce avec le désespoir d'un cri, voici le simple boniment : « Nulle enseigne ne vous régale du spectacle intérieur, car il n'est pas maintenant un peintre capable d'en donner une ombre triste. J'apporte, vivante (et préservée à travers les ans par la

¹⁴⁶ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 184.

science souveraine) une Femme d'autrefois. Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommé sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. À la place du vêtement vain, elle a un corps ; et les yeux, semblables aux pierres rares ! ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse : des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première. » Se rappelant leurs pauvres épouses, chauves, morbides et pleines d'horreur, les maris se pressent : elles aussi par curiosité, mélancoliques, veulent voir.

Quand tous auront contemplé la noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite, les uns indifférents, car ils n'auront pas eu la force de comprendre, mais d'autres navrés et la paupière humide de larmes résignées se regarderont ; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté¹⁴⁷.

Quel spectacle est décrit là, si tant est que l'on puisse le deviner ? Cette attraction (foraine ?) du futur, qui a besoin d'une tente et de l'obscurité pour s'accomplir, s'agit-il d'un spectacle de lanterne magique, comme le suggère ce *Montreur des choses Passées* (remarquez l'emphase sur le passé, le révolu), aboyant en bonisseur et décrivant en bonimenteur son spectacle ? Indistinctement, le

¹⁴⁷ Envoyé à son ami Henri Cazalis en mars 1865, ce poème en prose circula dans les milieux littéraires proches de Mallarmé (Baudelaire l'a lu, entre autres), avant d'être publié une première fois dans la revue *la République des Lettres* en 1875, puis en volume dans *Divagations* en 1897. Cf.

terme de « montreur » peut s'appliquer à un montreur de bêtes ou à un montreur de lanterne, de même que « phénomène » peut vouloir dire un phénomène de foire (la Femme d'autrefois comme monstre sorti de *Freaks*), un événement anormal ou encore tout ce qui se manifeste à la conscience ; mais ne nous laissons pas abuser : au-delà de son point de départ anecdotique, ce que cherche à suggérer le poète symboliste est une nouvelle forme de *phénomène poétique*. La Femme, à cet égard, demeure mystérieuse : peut-être s'agit-il d'une femme parfaitement momifiée, artificiellement préservée pour l'éternité et présentée comme une espèce de statue de cire sans le concours d'une image ou alors, plus proche de Villiers, d'un androïde à l'image des femmes du passé. Mais devant cette description d'un « *spectacle intérieur* » (une Vision poétique ou un signifiant imaginaire ?) d'une femme « *vivante* » préservée par la « *science souveraine* » et donnée à contempler par un dispositif, on peut le supposer, qui serait à la lanterne ce que le futur est au passé, spectacle en outre d'une femme qui rallume les « *yeux éteints* » des « *poètes* » spectateurs, il n'est pas interdit de voir une pré-vision de ce que sera le cinématographe. Il n'y manque qu'une description du mouvement mais peut-être celui-ci est-il suggéré par ce « *Rythme* » (musique, prosodie ou montage) qui hantera les *poètes* du futur. Quoi qu'il en soit, cette description d'une femme du passé, « *vestige de quelque époque déjà maudite* », rendue vivante et inaltérable en défiant « *la maladie immortelle* » (la mort bien sûr), simulacre préservé revivant dans une époque future où elle sera la preuve que la Beauté exista jamais — mais Louise,

Greta ou Marilyn, sibylles officiant là-haut sur l'écran, ne suscitent-elles pas aujourd'hui la même pensée nostalgique ? —, précède de plusieurs années et prépare l'horizon d'attente du cinéma à ses débuts, en tant qu'annonceur du mythe de la Mort vaincue. Plus largement, la visée mallarméenne dans ses poèmes en prose est de fonder une esthétique moderne, tributaire en cela des poèmes en prose baudelairiens du *Spleen de Paris*, cherchant comme Baudelaire à produire une « description de la vie moderne » qui, partant du quotidien, s'opposerait à « l'universel reportage » (Mallarmé) et transfigurerait l'anecdote « du bel aujourd'hui » par le Symbole et l'Idéal, troquant ainsi le journaliste pour le flâneur, poète de la Modernité. On sait par Walter Benjamin tout ce que ces thèmes ont d'éminemment cinématographique¹⁴⁸. On ajoutera que certains des poèmes en prose mallarméens se déroulent à la fête foraine (« La Déclaration foraine », « Un spectacle interrompu » et « Un phénomène futur »), suggérant une esthétique où la description de la vie moderne le dispute à une conception poétique ambiguë proche du spectacle, voire populaire et attractionnelle : le poète-voyant comme bonimenteur en face de la foule aveugle.

1332.

¹⁴⁸ Pour une étude sur le sujet, cf. Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », in *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 129-139.

Chapitre 3 :

Le cinéma comme automate, ou : l'inquiétante étrangeté des arts mécaniques

*[Le cinéma] se confronte aux automates,
non pas accidentellement, mais essentiellement.*

Gilles Deleuze, *l'Image-temps*

Descartes et les mécanistes du XVIII^e siècle

La façon la plus simple d'établir une correspondance entre les automates et le cinéma, pour ainsi sortir par le haut du jeu des métaphores, est de souligner une évidence voilée : le cinéma est un automate — la caméra et le projecteur cinématographiques sont des automates aussi bien qu'un avion, une horloge ou une voiture. Automate vient du grec *automatos* qui veut dire : ce « qui se meut de soi-même ». L'image de cinéma est un automate car elle est générée et restituée par deux automates qui lui correspondent et lui donnent vie et mouvement : la caméra et le projecteur. Si les automates trouvent leurs origines dans l'Antiquité (dans la statuaire mortuaire égyptienne notamment) et peut-être même antérieurement, la tradition dont découlent les automates modernes et le cinématographe dérive de la révolution scientifique du XVII^e siècle mise en place par Descartes et Galilée.

Grâce à sa méthode du doute systématique, la philosophie cartésienne aboutit à un dualisme entre le corps, une pure machine, et l'âme, faculté de penser, de laquelle seule on ne peut douter. Dans *le Traité de l'homme*, Descartes invente la fiction d'une diégèse d'hommes-machines, sorte de « *statue ou machine de terre* », pour pouvoir réfléchir sur le corps humain. Ailleurs, dans la cinquième partie du *Discours de la méthode*, il discute de la différence entre les animaux et l'humain. Il compare les animaux, dépourvus d'âme, à des « *automates, ou machines mouvantes* », machines faites de la main de Dieu.

Poussant encore plus loin ce mécanisme cartésien mais dans la direction inverse du matérialisme absolu, Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) aboutit à un monisme puisque la pensée est une propriété du corps. L'homme, semblable aux animaux, est une pure machine et l'âme est une chimère, puisque le corps et l'âme sont faits de la même pâte ; La Mettrie pousse donc à la limite la métaphore du corps comme automate : « *Le corps humain est une horloge.* » Ainsi, le corps est décrit métaphoriquement comme une image du mouvement : « *Le corps humain est une machine qui monte elle-même ses ressorts : vivante image du mouvement perpétuel.* » Il est surprenant de voir ici décrite une image, par définition fixe à l'époque, du mouvement. Si le maître-livre de La Mettrie fut un scandale en prenant de front les croyances religieuses de son époque, dans un même temps, il s'intégra bien au paradigme mécaniste du XVIII^e siècle. Pour les physiciens depuis Newton (1642-1727), l'univers est un mécanisme, et l'horloge (avec ou sans Grand Horloger) devint

l'emblème du paradigme dominant — paradigme que les romantiques remettront en question (comme on le verra plus loin).

Si on fait état dans la littérature d'automates légendaires (Albert le Grand, Léonard de Vinci et même Descartes passèrent pour en avoir construits), les automates n'entrèrent dans leur âge d'or qu'au XVIII^e et au XIX^e siècle, alors qu'ils devinrent de véritables attractions populaires qui attirèrent les cours et le peuple dans l'Europe entière. Selon Engélibert, en séparant l'âme du corps devenu machine, Descartes a opéré une révolution métaphysique qui a abouti à de nouvelles représentations de l'humain : ainsi de célèbres mécaniciens des Lumières construisirent des androïdes (automates à forme humaine) dont le but avéré ou implicite était de prouver les théories cartésiennes du corps-machine. Non sans ironie, les célèbres constructeurs d'automates Jaquet-Droz père et fils mirent au point un dessinateur, une musicienne et surtout, un écrivain qui traçait sur le papier sa propre version du *cogito* : « Je ne pense pas, ne serais-je donc point? ». Mystifiant toute l'Europe, le Baron von Kempelen présenta son Turc joueur d'échecs qui remporta son lot de victoires contre les joueurs qui voulurent s'y mesurer. Vendu à Maelzel, le Turc fascina le XIX^e siècle jusqu'à ce que Robert-Houdin, grand amateur d'automates et démystificateur prosélyte, expliquât son mécanisme en 1868 : un homme s'y cachait grâce à un habile système de tiroirs. Fasciné, Poe écrivit un

article¹⁴⁹ où il essaya de prouver qu'il s'agissait d'une imposture, car, explique-t-il, une machine, par définition infaillible puisqu'elle ne pense pas, devrait toujours gagner (argument spécieux quant on sait que Deep Blue d'IBM n'a pas gagné au début contre Kasparov). *2001 : A Space Odyssey* de Kubrick aura justement comme enjeu la folie d'un automate cybernétique aux prises avec le *catch 22* de son infaillibilité.

Quoi qu'il en soit, il semble que l'attraction spectaculaire toute particulière générée par les grands automates des Lumières trouve son efficace dans cette incertitude, ce balancement entre l'illusion et le doute nécessaire; sorte de réception paradoxale entre croyance et incroyance qui définit également le spectacle de magie et le cinéma naissant — il faut rappeler que Méliès, héritier de la collection d'automates de son maître, présentait alternativement lors de ses programmes des spectacles de magie, d'automates et de vues animées au théâtre Robert-Houdin. Cette incertitude quant à la nature de l'automate, proche de celle concernant le cinématographe, instaure une réception partagée venant de la confrontation entre la conscience de la nature illusoire de l'œuvre et le ravissement qu'entraîne malgré tout l'illusion.

¹⁴⁹ Edgard Allen Poe, « Le joueur d'échecs de Maelzel », in Jean-Paul Engélibert, *op. cit.*, p. 309-332.

Le plus célèbre, peut-être, de ces mécanistes du XVIII^e siècle fut Jacques de Vaucanson (1709-1782). Médecin et inventeur, il créa deux « hommes artificiels » dont on précisait qu'ils étaient de « *grandeur naturelle* » : le joueur de flûte et le joueur de tambourin. Il les accompagna d'un automate zoomorphe, un canard mécanique dont on pouvait voir les entrailles, faisant tout comme un vrai canard : battant des ailes, avalant du grain et même déféquant¹⁵⁰ ! En voulant actualiser, et si je puis dire donner corps à la théorie mécaniste devenue dominante, Vaucanson construisit des « *anatomies mouvantes* » pour démontrer expérimentalement le fonctionnement du corps. Avec le soutien de Louis XV, il aurait essayé de construire un automate à circulation du sang pour prouver les considérations cartésiennes sur le sujet (dans la cinquième partie du *Discours de la Méthode*), sans que l'on sache aujourd'hui s'il ne réussit jamais à réaliser son androïde. Le but n'était donc pas de construire seulement un simulacre parfait du corps humain, comme une simple copie pour faire illusion, mais de prouver expérimentalement, au contraire, que le corps est un mécanisme automate puisque le mouvement autoreproducteur est au principe de la vie; non pas de hausser l'automate au niveau du vivant, mais de démontrer du vivant le nécessaire principe mécanique. Ce savoir scientifique n'empêchait pas une croyance en l'illusion, basée paradoxalement sur la réception incertaine de l'attraction évoquée plus haut. Comme le rapporte Poe dans son article: « *Le canard de Vaucanson était encore plus remarquable. Il était de grosseur naturelle et imitait si*

¹⁵⁰ Mécanisme dont le descendant putatif serait le déjà fameux *Cloaca* de Wim Delvoye, une œuvre ayant capacité à produire *réellement* de la matière fécale, ironisant ainsi sur le jugement réactionnaire voulant que l'art contemporain produise surtout de la m...

parfaitement l'animal vivant, que tous les spectateurs subissaient l'illusion. Il exécutait, dit Brewster, toutes les attitudes et tous les gestes de la vie [...] ¹⁵¹. » Dans les discours des commentateurs sur les automates, comme on le voit dans cet extrait d'un texte de Poe, on peut facilement remplacer le nom de l'automate décrit par un nom d'appareil cinématographique pour retrouver tels quels les discours de ceux qui commentèrent les débuts du cinéma.

Dans cette série de correspondances entre cinéma et automate, on pourrait objecter qu'il s'agit de simples analogies. Seulement, les nombreux points de rencontre entre les deux démontrent que leur parenté n'est pas que métaphorique. Comme le cinéma, l'automate est à la croisée de plusieurs champs : science, art et spectacles populaires — sa légitimité semblant plus ou moins grande selon qu'on l'envisage comme mécanisme technologique ou objet artistique, tel le cinéma en ses débuts. Dans une nouvelle intitulée « Les Automates », Hoffmann décrit un Turc parlant, inspiré du Joueur d'échecs, dans des termes qui rappellent les discours publicitaires sur le cinéma d'avant 1908 : « *Il est vrai que tout dans cet automate était si bien agencé que chacun, reconnaissant facilement la différence entre un pareil chef-d'œuvre et les bagatelles ordinaires de ce genre que l'on montre assez souvent*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 311.

dans les kermesses et fêtes foraines, se sentait forcément attiré vers lui. »¹⁵²

Hoffmann parle également de sa « grandeur nature ».

Bien plus, et c'est le plus important, l'automate est une *technè* basée en son essence sur le mouvement et l'illusion de la vie, tout comme le cinéma. Comme un film ou une photographie, un automate est une œuvre mécanique, machinique, que l'on peut juger ou non comme esthétique, suivant qu'on l'inscrit dans le champ artistique ou technique. Si l'on définit le cinéma, on l'a déjà dit, comme une icône visuelle en mouvement produit mécaniquement, il faut bien avouer que cette définition large convient parfaitement à l'automate. À l'instar de l'image cinématographique, un automate peut être de grandeur naturelle, ce qui lui assure sa qualité de trompe-l'œil — si tant est que l'on ajoute à cette préoccupation pour la taille, comme chez Vaucanson, un souci de réalisme absolu de la représentation, réalisme que plusieurs androïdes partagent avec ces autres simulacres, certes statiques, que sont les statues de cire — et donc le rapproche du cinéma des premiers temps; ou alors il peut être de grandeur variable, suivant l'agrandissement ou le rapetissement de sa dimension en tant qu'*image* — comme la Joueuse de Tympanon de Kintzing et Roentgen, automate préféré de Marie-Antoinette, qui ne mesure que quelques centimètres —, ce qui le rapproche du cinéma institutionnel (où l'image, souvent agrandie par les gros plans ou rapetissée par les plans éloignés, n'a

¹⁵² Ernst T. A. Hoffmann, « Les automates » (1814), reproduit in Jean-Paul Engélibert, *op. cit.*, p. 43.

que rarement la grandeur naturelle du référent représenté). Il faut aussi distinguer les automates qui n'ont pas en eux-mêmes de fonction représentative (un avion, une montre, une caméra cinématographique) des automates qui sont des images figuratives, c'est-à-dire des représentations de la nature, comme les jacquemarts, les androïdes et les automates zoomorphes.

À cet égard, il est une catégorie particulière d'automates, oubliée aujourd'hui, qui semble bien près du cinéma (des premiers temps), les tableaux mécaniques, dits aussi tableaux animés ou mouvants : sur une toile peinte encadrée, représentant un paysage ou un intérieur, les figures et objets représentés sont animés. D'une grande variété, les tableaux animés ou mouvants — en anglais, n'appelait-on pas les premiers films des *animated* ou *moving pictures*? — furent appréciés des princes au XVIII^e siècle et se démocratisèrent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, au moment même où le cinéma s'invente. Avec certains spectacles perfectionnés de lanterne magique, il s'est agi des premiers exemples d'images bidimensionnelles en mouvement, auxquelles il faut ajouter les *images* tridimensionnelles que sont les autres automates, avant que le cinéma ne prenne la relève de ce rêve ancien.

Un autre lien, plus obscur, peut se faire entre les deux inventions, lien relié à la personnalité de ces deux inventeurs que sont Vaucanson et Marey. Tous deux des physiologistes qui viennent s'inscrire dans la tradition mécaniste, leur invention

respective n'est qu'une tentative pour décrire le corps-machine. À l'*analyse* du corps, de ses fonctions et de ses mouvements chez Vaucanson, dont les automates ne sont que la *synthèse* sensée démontrer le bien fondé de la théorie, correspond l'*analyse* de ce même corps en mouvement chez Marey grâce à la reproduction photographique, analyse à la synthèse de laquelle Marey ne sera pas intéressé, comme si la preuve apportée était superfétatoire, mais que d'autres auront la bonne idée de réaliser.

Les deux anatomistes ont également peu de goût pour le spectacle et leur invention est avant tout scientifique, laissant à d'autres le soin d'en exploiter les résultats. La principale différence étant que Vaucanson veut rendre ce mouvement corporel de l'intérieur, alors que Marey n'en capte principalement que le rendu extérieur. Que ces deux inventeurs aient quelques responsabilités directes dans l'avènement de l'automatisation qui caractérise la société moderne n'est certainement pas dû au hasard. En plus de nombreuses machines, Vaucanson est l'un des inventeurs du métier à tisser automatique qui pavera la voie de la révolution industrielle au tournant du XIX^e siècle, alors que les travaux de Marey sur l'analyse graphique des mouvements humains, en plus de servir de modèles aux artistes attirés par le machinisme tels que Marcel Duchamp, « *ouvrent la voie au taylorisme* »¹⁵³, méthode qui permettra d'analyser, de segmenter et de spécialiser le

¹⁵³ Noël Burch, *op. cit.*, p. 18.

travail humain, sur l'horizon toujours plus réduit du temps mécanique, pour en décupler le rendement.

De la révolution industrielle chez Vaucanson à la révolution tayloriste, en passant par Marey, ce qui se transformera sera une conception de l'humain que l'on peut suivre dans l'évolution de la figure mythique de l'automate : alors que l'androïde aristocratique du XVIII^e et XIX^e siècle se rêve comme la copie singulière du vivant, ce sont les ouvriers du XX^e (des *Temps modernes* dirait Chaplin) qui seront bientôt transformés en masse de robots standardisés, perdant leur humanité pour une productivité mécanisée. Et le robot-automate Hel de *Metropolis*, inspiré de Miss Hadaly, est justement à la charnière de ces deux conceptions : il aurait dû être dupliqué pour remplacer à terme les ouvriers, selon le projet humaniste de son inventeur fou, libérant de ce fait l'humanité de l'esclavage, mais il devient un ange du mal brûlé sur le bûcher de la lutte des classes....

L'inquiétante familiarité de l'automate

Mais si les correspondances entre cinéma et automate paraissent un tant soit peu fondées, quel est le rapport entre l'automate et le mythe de la mort vaincue dont on a trouvé trace aux débuts du cinématographe ? Ici comme souvent, c'est Freud qui nous guidera en ce chemin. Dans un article plus que célèbre de 1919, le père de la psychanalyse se penche sur un concept intraduisible en français : « Das Unheimliche »¹⁵⁴ (littéralement : le non-familier). Sa traduction par Marie Bonaparte en « L'inquiétante étrangeté » a le mérite d'en restituer la connotation d'inquiétude et de peur. Le poète et théoricien Jean-Luc Steinmetz lui préfère « l'inquiétante familiarité », non sans culot¹⁵⁵. Selon Freud, il faut entendre « *cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, au depuis longtemps familier.* »¹⁵⁶ : « *Serait unheimlich tout ce qui devait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti* »¹⁵⁷. » De fait, est étranger ce familier qui fut refoulé jadis : « *ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure.* »¹⁵⁸ Après une étude philologique qui concerne surtout l'allemand, Freud se penche sur les cas avérés de faits qui provoquent un sentiment de familiarité inquiétante. Dans sa logique argumentative, il commence par une citation dont il se sert comme d'un levier :

¹⁵⁴ Cf. *Imago*, tome 5 (5-6), 1919.

¹⁵⁵ Jean-Luc Steinmetz, *la littérature fantastique*, Paris : PUF, coll. Que sais-je?, 1990.

¹⁵⁶ Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, Folio, 1986, p. 215.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 222.

¹⁵⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 7 (avertissement de l'éditeur).

E. Jentsch a mis en avant comme cas privilégié la situation où l'on « doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme »; et il se réfère à ce propos à l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates. Il met sur le même plan l'étrangement inquiétant provoqué par la crise épileptique ou les manifestations de la folie, parce qu'elles éveillent chez leur spectateur les pressentiments de processus automatiques — mécaniques —, qui se cachent peut-être derrière l'image habituelle que nous nous faisons d'un être animé¹⁵⁹.

Ces « *pressentiments de processus automatiques — mécaniques* » qui ne relève pas de ce que l'on s'attendrait d'un « *être animé* », de son « *image habituelle* », peut-on en réduire l'ambiguïté en disant qu'ils viennent avec le trouble provoqué par la révélation que le corps et, plus perturbant encore, l'âme (l'esprit) relèvent de processus automatiques. Les automates ont justement la virtualité de nous montrer que notre âme n'est pas maîtresse dans sa propre maison, un maison rendue de ce fait *unheimlich*. Citant Jentsch plus directement, Freud tient à préciser le stratagème utilisé par les écrivains pour créer l'effet recherché :

« L'un des stratagèmes les plus sûrs pour provoquer aisément par des récits des effets d'inquiétante étrangeté, écrit Jentsch, consiste donc à laisser le lecteur dans le flou quant à savoir s'il a affaire, à propos d'un personnage déterminé, à une

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 224.

personne ou par exemple à un automate, et ce de telle sorte que cette incertitude ne s'inscrive pas directement au foyer de son attention, afin qu'il ne soit pas amené à examiner et à tirer la chose aussitôt au clair, vu que, comme nous l'avons déjà dit, cela peut aisément compromettre l'effet affectif spécifique. Dans ses pièces fantastiques, E. T. A. Hoffmann a plusieurs fois réussi à tirer parti de cette manœuvre psychologique. »¹⁶⁰

La référence au maître du fantastique vaut surtout pour le récit de *l'Homme au sable*, tiré des *Contes nocturnes*. Non seulement Freud affirme n'être pas pleinement convaincu par le raisonnement de Jentsch, mais en ce qui concerne la poupée-automate Olympia dont le héros Nathanaël tombe éperdument amoureux sans se douter de sa nature, il juge que ce n'est ni le seul ni le principal motif à quoi l'on doit le sentiment d'inquiétante étrangeté du récit. Ce serait plutôt cet Homme au sable qui arrache les yeux des enfants, provoquant l'angoisse de castration, qui est pour lui le motif le plus inquiétant.

Malgré ce faux départ rhétorique qui lui permet surtout d'embrayer sur ses propres idées sur la castration, Freud reviendra sur le motif par deux fois pour souligner la nature fortement inquiétante des automates. Plus loin dans l'article, il rappelle que Jentsch voit une condition de l'inquiétante étrangeté dans l'« *incertitude*

¹⁶⁰ *Idem.*

*intellectuelle quant à savoir si quelque chose est animé ou inanimé, et que l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant. »*¹⁶¹ Selon Freud, ce sentiment *unheimlich* prendrait sa source dans une croyance infantile, refoulée par l'adulte, puisque « *l'enfant ne fait généralement pas de distinction nette entre l'animé et l'inanimé, et qu'il éprouve une prédilection particulière à traiter sa poupée comme un être vivant. »*¹⁶² Un seul regard suffit à l'enfant à rendre la poupée vivante. Vers la fin de l'article, Freud y va d'une affirmation qui contredit ses réserves du début: « *Nous avons vu qu'il se produit un puissant effet d'inquiétante étrangeté quand des choses, des images, des poupées inanimées s'animent [...]*¹⁶³. » Bizarrement, il n'est aucunement question d'« *images* » bidimensionnelles qui s'animent dans le reste de l'article, mais il est possible que Freud eût le cinématographe en tête au moment où il écrivait cette phrase — en effet, quelles autres images que celles générées par le cinématographe s'animent ?

Parmi les autres motifs *unheimlich*, plusieurs sont assez proches de l'automate en ce qu'ils inquiètent par le fait de rappeler aux vivants cet *entre-deux* qui sépare vie et mort, comme le fait d'être enterré en état de léthargie. L'auteur rappelle que ce qui est « *au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 254

fantômes. »¹⁶⁴ Il y a aussi le motif du double, englobant l'automate et le cinéma qui n'en sont que des espèces particulières comme le miroir, les jumeaux, le *doppelganger* et l'ombre portée. Freud affirme que l'âme immortelle peut être considérée comme le premier double du corps; ce qui expliquerait les pratiques funéraires des anciens Égyptiens.

L'anecdote du musée Grévin.

D'aucuns pourraient trouver exagérées ou peu crédibles ces expériences d'inquiétante étrangeté des automates et écarter tout ce fatras en le rejetant du côté des légendes et des fantaisies littéraires, imperméables à la vie quotidienne, justement pour cause du peu de *familiarité* réelle qu'ils peuvent avoir avec ce genre de peur (Freud explique que ce qui nous effraie dans un roman peut ne pas nous effrayer dans la vie quotidienne et vice-versa). Il est vrai que l'on a peu de chance d'être confronté à un androïde de nos jours, encore moins à un androïde réaliste. On peut considérer non sans une condescendance amusée ces faits du passé comme relevant de la naïveté des spectateurs d'époques révolues, de la même façon qu'est encore jugée la « légende » des réactions face à l'arrivée d'un train en gare (cf.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 246.

chapitre 4), tout en précisant, petit malin à qui on ne l'a fait pas, que le spectateur d'aujourd'hui, davantage rompu aux pratiques médiatiques, a depuis longtemps dépassé ces comportements « *primitifs* ».

On se permettra de raconter une expérience vécue et dont on me pardonnera d'avance le caractère anecdotique en en savourant le caractère burlesque et exemplaire, je le crains, quant à la véracité de ces peurs. J'étais à Paris depuis quelque mois quand je me décidai à visiter le Musée Grévin. J'y allai par conscience professionnelle — le cinéma a commencé là après tout — davantage que par plaisir, redoutant le caractère kitschissime du célèbre musée de cire. Préservé du temps dans son décor fin de siècle, le musée affecte de donner le même genre de spectacles, sinon les mêmes, que vécurent les contemporains de Reynaud et de Méliès. Agacé par l'insignifiance des personnes représentées (Hallyday, ce genre), gagné tout de même par l'illusionnisme bon enfant de la représentation, je déambulai dans les diverses salles, davantage intéressé par les tableaux vivants (Napoléon, la Révolution, etc.) dont certains, semble-t-il, n'ont pas beaucoup bougé depuis la Belle Époque, remarquant au passage leurs parenté de mise en scène avec l'esthétique du plan-tableau.

Je glissais donc d'une salle à l'autre quand, au détour d'un couloir, une statue de cire représentant un homme mûr et bedonnant se tenait là, immobile, et tendait la

main pour qu'on l'empoigne. Amusée par le vérisme du trompe-l'œil, une femme, directement devant moi, allongea le bras comme pour serrer la main cireuse. Mais, à son intense stupéfaction ! la main se resserra sur la sienne : un employé du musée jouait *comme si* une statue de cire se tenait là ! La femme, surprise, poussa un intense cri d'horreur, tandis que, stupéfait, j'éprouvai fugitivement une perte de certitude et la nature inquiétante de la scène. Inquiétante étrangeté rapidement dissipée par les rires d'un petit groupe de spectateurs qui se tenaient cachés par-delà le tournant du couloir donnant sur une petite salle. Fasciné par ce spectacle peu banal, je rejoignis le petit groupe de voyeurs et assistai à ce petit manège, pendant un temps que j'aurais du mal à préciser à cause de la réflexion où me plongeait ma perplexité d'alors, sur plusieurs dizaines de quidams abusés par ce trompe-l'œil d'un trompe-l'oeil. Le résultat était toujours peu ou prou le même : un rire nerveux et spontané succédait à un affect d'horreur tout aussi spontané. Même s'il est difficile de le confirmer, on peut présumer que cette attraction date de la Belle Époque. Plus récemment, il m'a été donné de revoir le même stratagème et la même réaction avec, cette fois, une mascotte en peluche représentant un petit robot.

Il est certain que notre logique cartésienne a tendance à considérer comme fantaisistes les récits littéraires ou mythiques où une prise de conscience qu'un automate puisse être doté d'une vie ou d'une âme plonge un personnage dans l'horreur. Il semble cependant, au vu de ce que je viens de raconter, que la reconstitution de ces phénomènes a toujours un puissant effet d'inquiétante

étrangeté, sinon d'horreur, et seule la rareté de ce spectacle nous le rend moins probable. D'ailleurs, il suffit d'examiner les réactions des curieux devant un robot actuel (ASIMO de Honda par exemple) pour voir que l'inanimé devenant animé cause toujours un ébranlement intérieur, sinon une frayeur. Frayeur occidentale certes, car les Japonais et les asiatiques, en général, souffriraient moins de la nature *unheimlich* des robots, selon Mme Machiko Kusahura, professeure à l'Université Waseda :

La relation entre les êtres humains et les autres créatures est différente principalement à cause du bagage historique religieux. Il n'y a absolument aucune différence entre la vie des êtres humains et des autres animaux dans les théories bouddhistes, qui forment la base de la mentalité japonaise. [...] J'ai des étudiants américains. Ils sentent qu'en Amérique, les gens continuent de voir les créatures virtuelles et les robots comme quelque chose d'étrange. Il n'y a pas que le réel et le non-réel. Il y a quelque chose entre les deux¹⁶⁵.

Peut-être faut-il voir la différence entre, d'une part, les religions animistes asiatiques (pour lesquels les choses et les animaux ont une âme) et, d'autre part, la religion judéo-chrétienne et son avatar cartésien (pour lesquels les animaux-machines n'ont aucune âme) comme la principale raison de la différence de l'effectivité de cette peur engendrée par les automates.

¹⁶⁵ Marie-Julie Gagnon, « Nos amis les robots », in *la Presse*, Montréal, mardi 12 octobre 2003, p. 7.

Et puis, la peur du clonage n'a-t-elle pas comme ressorts profonds l'inquiétante étrangeté du Même que l'on retrouve également chez l'automate ? Avec le clonage, ce qui nous caractérise en propre, ce qui fait notre *identité* corporelle, nos gènes et notre programmation hasardeuse, peut être dupliqué à l'*identique* automatiquement. De ce point de vue, le clone ne peut être un nouvel individu par rapport à l'original, comme deux jumeaux ayant chacun leur vie individuelle, mais forcément un double néfaste, ayant partie liée avec la mort, avec le retour à l'inanimé (voir à ce sujet la nouvelle de Poe, *William Wilson*).

Du rire chez Bergson

On a vu que pour Freud, est étrangement inquiétant, entre autres, tout ce qui rappelle qu'un être vivant puisse être mécanique (ou le contraire, ce qui se révèle vivant dans une mécanique). Il est curieux que pour Bergson, tel qu'il le soutient dans son étude sur *le Rire*, il s'agisse précisément de la source du comique : « *Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure*

où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. »¹⁶⁶ Passant en revue toutes les définitions du comique, il en revient toujours à cette idée : « Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà une croix où il faut s'arrêter, image centrale d'où l'imagination rayonne dans toutes les directions. »¹⁶⁷ Il note qu'un dessin fait rire lorsque celui-ci « nous fait voir dans l'homme un pantin articulé. »¹⁶⁸ Il affirme plusieurs fois cette analogie entre le corps et le mécanique :

L'être vivant dont il s'agissait ici était un être humain, une personne. Le dispositif mécanique est au contraire une chose. Ce qui faisait donc rire, c'était la transfiguration momentanée d'une personne en chose, si l'on veut regarder l'image de ce biais¹⁶⁹.

Pour lui, le contraire du rire serait la liberté et la grâce, puisque nous fait rire « une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne¹⁷⁰. » ; « Le mécanisme raide que nous surprenons de temps à autre, comme un intrus, dans la vivante continuité des choses humaines, a pour nous un intérêt tout particulier, parce qu'il est comme une distraction de la vie. »¹⁷¹ Cette souplesse du corps est aussi celle de l'âme, Bergson nous montrant

¹⁶⁶ Henri Bergson, *le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : P. U. F., 1940, p. 22-23 (cette phrase est soulignée par Bergson). Cet ouvrage est le regroupement de trois articles publiés dans la *Revue de Paris*, le 1^{er} et le 15 février, ainsi que le 1^{er} mars 1899.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 29. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 66.

que celle-ci puisse être tout aussi sujette à l'automatisme : « *Raideur, automatisme, distraction, insociabilité, tout cela se pénètre, et c'est tout cela qui fait le comique de caractère.* »¹⁷² Cas de figure, l'idée de régler administrativement la vie est fort répandue, et c'est un comportement de marionnettes :

Leur mobilité se règle sur l'immobilité d'une formule. C'est de l'automatisme. Mais l'automatisme parfait sera, par exemple, celui du fonctionnaire fonctionnant comme une simple machine, ou encore l'inconscience d'un règlement administratif s'appliquant avec une fatalité inexorable et se prenant pour une loi de la nature. [...] Un mécanisme inséré dans la nature, une réglementation automatique de la société, voilà, en somme, les deux types d'effets amusants où nous aboutissons¹⁷³.

Pour le philosophe, le rire a une signification sociale : il s'agit d'un châtiment infligé par la société pour corriger la raideur mécanique et la distraction. Lecteur de Freud, Bergson voit dans le rire un phénomène connexe au rêve et sa définition semble pouvoir s'appliquer au cinéma : « *C'est quelque chose comme la logique du rêve, mais d'un rêve qui ne serait pas abandonné au caprice de la fantaisie individuelle, étant le rêve rêvé par la société entière.* »¹⁷⁴ Quand le personnage comique agit automatiquement, il agit comme s'il rêvait¹⁷⁵. Si la Loi police les comportements

¹⁷² *Ibid.*, p. 113.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 32. Il ajoute (p. 142) que « *l'absurdité comique est de même nature que celle des rêves.* »

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 149.

humains, le rire en préviendrait les dérives en en moquant les rigidités et l'automatisme. Dans la vivante continuité des choses, le mécanisme raide est comme une *distraction* de la vie (le distrait est l'un des personnages comiques les plus courants), distraction suspecte pour la société. Le rire souligne et réprime cette trop grande distraction du vivant de ce qui l'entoure¹⁷⁶. Il le fait par une mise en « *une espèce de cadre* »¹⁷⁷ des comportements comiques qui nuisent à la sociabilité (comme les particularités d'une profession qui crée un cadre distinct et qu'il faut réprimer pour ne pas que celle-ci s'isole trop). Le rire crée donc de l'Ouvert, du hors-champ, dans ce qui menace de se refermer, de se dis-traire de l'ensemble.

La distraction chez Benjamin

Pour Walter Benjamin, c'est précisément cette distraction (au sens d'inattention, d'absence aux événements, d'attention flottante et dispersée, mais aussi au sens de divertissement qu'apporte le spectacle) devant le choc qui fait le propre de la modernité — ce qui fait du cinéma le dispositif le plus apte à traduire cette nouvelle perception distraite ayant remplacé le recueillement et la contemplation propres aux arts culturels :

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une adaptation des hommes aux périls qui les menacent. Le cinéma correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, n'importe quel citoyen d'un État contemporain¹⁷⁸.

Le cinéma répond donc au mal par le mal, habituant les masses à la vie moderne par une série de chocs variés qui les immunisent en quelque sorte. L'homme de la foule, ce passant de la grande ville se pressant en masse aux séances de cinéma, Benjamin l'oppose au flâneur baudelairien, dandy oisif et snob, qui fuit la foule autant qu'elle l'attire, encore dans la contemplation mais déjà dans la distraction. Cette foule des cités modernes est décrite par Edgar Poe, dans un conte, « L'homme des foules », prisé par Baudelaire¹⁷⁹, comme une masse d'automates. « *Les passants qu'il décrit se conduisent comme des êtres qui, adaptés aux automatismes, n'ont plus, pour s'exprimer, que des gestes d'automates. Leur conduite n'est qu'une série de réactions à des chocs.* »¹⁸⁰ Citant Marx, Benjamin affirme que l'automatisation industrielle est la cause de cet homme nouveau : « *Par la fréquentation de la*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 135. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, 2000, p. 309.

¹⁷⁹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *op. cit.*, 1951, p. 879.

machine, les ouvriers apprennent à adapter "leurs mouvements au mouvement continu et uniforme de l'automate". »¹⁸¹

La contradiction entre le concept de distraction chez Bergson et celui de Benjamin n'est qu'apparente. Si, pour Bergson, la société sanctionne la distraction de l'homme automatisé en la châtiant par le rire, pour Benjamin, inspiré par Freud et son écran anti-stimulus, la distraction est le mécanisme de défense que la société prescrit à la foule pour parer aux chocs possiblement mortels de la vie moderne. D'une certaine façon, la distraction fixe les deux bornes que notre perception moderne met en place : les gestes automatiques permettent de se mouvoir au milieu des chocs sans que la conscience ne soit agressée outre mesure (par exemple, de se déplacer dans la foule distraitemment, comme un automate, sans réfléchir, ce qui tranche avec la peur panique ressentie par un paysan récemment arrivé en ville), mais ces gestes automatiques ne doivent pas être trop exagérés ou réifiés — sous peine d'être punis par le rire —, puisqu'ils empêcheraient alors la fluidité des relations sociales ; ils ne doivent témoigner ni d'une absence de distraction, ni d'un excès. Le sujet moderne est un sujet clivé, passant constamment de l'inconscience à la conscience, de l'automatisme à la liberté consciente. C'est au fond toute la contradiction du capitalisme moderne, dont les dirigeants essaient de synchroniser les automates-consommateurs avec une offre monopolisée, et demandant, à l'inverse, un non-

¹⁸⁰ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *op. cit.*, 2000, p. 363.

conformisme et une liberté qui permettent l'invention continuelle de nouvelles modes et de nouveaux besoins. Ce sujet moderne, à la fois passif et actif, sera le spectateur modèle du cinéma institutionnel. On pourrait dire que le spectateur des premiers temps est encore trop actif dans les débuts du cinéma.

Rire et frayeur

Dans un autre ordre d'idées, comment un même motif (le vivant devenu mécanique) peut-il être à la fois ce qui nous effraie (Freud) et ce qui nous fait rire (Bergson) ? Encore là, il n'y a contradiction qu'en apparence. Pour Freud, si le mot d'esprit est le fruit du Ça, l'humour serait la contribution au comique du Surmoi (autorité parentale de l'inconscient). Il traduit l'invulnérabilité du moi narcissique devant la souffrance et la peur, de la même façon qu'un parent s'amuse de l'inanité et de la futilité des peurs de son enfant : « *Il veut dire : "Regarde, voilà donc le monde qui paraît si dangereux. Un jeu d'enfant, tout juste bon à faire l'objet d'une plaisanterie !"* »¹⁸² Freud donne l'exemple d'un condamné, amené à la potence un lundi matin, qui se dit : « Eh bien, la semaine commence bien ». Cette autorité parentale peut être l'auteur face à ses personnages ou le Surmoi par rapport au Moi.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 362. Benjamin cite *le Capital* de Marx.

L'humour serait donc, en partie du moins, l'envers de l'inquiétante étrangeté et de l'horreur ; la défense contre ceux-ci. L'humour et l'inquiétante étrangeté : les deux faces d'une même médaille. En effet, de quoi rit-on en général, sinon de ce qui fait peur : les puissants, les étrangers, le sexe, l'absurde, la mort, bref, l'Autre en général. Devant un film d'horreur, pour prendre un exemple clair, on voit généralement dans le public les deux attitudes de la peur et du rire. Souvent, subséquemment : les spectateurs crient d'horreur et puis rient de leur peur. On a vu que c'est exactement ce comportement successif que l'on retrouve dans l'anecdote du Musée Grévin. Dans la littérature sur les automates, ce double affect est très souvent décrit, comme le montre la nouvelle « Les automates »¹⁸³ de Hoffmann, l'un des premiers exemples d'utilisation d'automates en littérature : le personnage de Louis est saisi de malaise et d'horreur devant les automates et autres figures de cire, alors que ses compagnons n'y voient que matière à plaisanterie, avant que leurs rires s'étranglent à leur tour. Dans « L'homme au sable », Nathanaël raconte une histoire de son enfance liée ensuite à l'automate Olimpia :

Au moment de commencer, je te vois rire, et j'entends Clara qui dit : — Ce sont de véritables enfantillages ! — Riez, je vous en prie, riez-vous de moi du fond de votre cœur ! — Je vous en supplie ! — Mais, Dieu du ciel !... mes cheveux se hérissent,

¹⁸² Sigmund Freud, « L'humour » (1927), in *op. cit.*, 1986, p. 328.

¹⁸³ Ernst T. A. Hoffmann, *op. cit.*, reproduit in Jean-Paul Engélibert, *op. cit.*, p. 43-69.

et il me semble que je vous conjure de vous moquer de moi, dans le délire du désespoir, comme Franz Moor conjurait Daniel¹⁸⁴.

N'est-on pas frappé par la ressemblance de ce double affect avec celui qui caractérise la réception des vues du cinéma des premiers temps ? La ressemblance avec cette peur du train qui entre en gare, peur se transformant en rires jaunes après le passage de la locomotive ? La plupart des films attractionnels des premiers temps jouent sur l'un ou l'autre de ses sentiments, la frayeur et le rire, et souvent sur les deux, comme dans les vues magiques de Méliès qui créent un choc ludique grâce à l'horreur transformée en rire (entre autres, avec toutes ces têtes coupées, par exemple, dans *le Bourreau turc*, une vue de 1904). A-t-on besoin d'ajouter que Méliès a hérité de la collection d'automates de Robert-Houdin et qu'il les montrait entre ses numéros de magie et ses vues animées ? C'est ce jeu de l'indécision, du balancement entre la raison, le rire et la frayeur qui définit la réception du fantastique.

Le romantisme fantastique comme épistémè des débuts du cinéma

¹⁸⁴ Ernst T. A. Hoffmann, « L'homme au sable » (1816), reproduit in Jean-Paul Engélibert, *op. cit.*, p. 72.

Freud montre que l'inquiétante *familiarité* n'est effective que dans le paradigme fantastique. Qu'un automate ou une poupée parle dans une fable ou dans un conte merveilleux (*Pinocchio* par exemple) ne distille aucune peur car ces genres sont trop éloignés de la réalité. Pour que l'inquiétude s'installe, il faut la dimension du familier et du quotidien propre au genre fantastique. Devant une vue de Méliès, qui oscille toujours entre la magie (réalisme fantastique) et la féerie (merveilleux), la réception est souvent ambiguë. L'automate comme thème littéraire prend sa source dans la réaction romantique (en Allemagne et en Angleterre) contre le désenchantement du monde insufflé par la Raison des Lumières ainsi que dans le contrecoup à la Terreur (et à son culte de la Raison) qui a entraîné un désenchantement face aux rêves révolutionnaires. Selon Caillois, le « *fantastique est partout postérieur à l'image d'un monde sans miracle, soumis à une causalité rigoureuse.* »¹⁸⁵ Dans un monde raisonnable débarrassé des brumes de l'occultisme, des légendes et de la superstition, le fantastique crée une rupture qui vient ébranler les assises de la Raison. Pour Pierre-Georges Castex, le fantastique se caractérise par « *une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle* »¹⁸⁶. L'automate, figure emblématique de la philosophie mécaniste des Lumières, est retourné comme un gant par les Romantiques (Hoffmann en Allemagne avec l'automate mécanique, Mary Shelley en Angleterre avec l'automate biologique, etc.) : il devient l'incarnation de l'irrationnel, de l'occulte et du Mystère. Aussi, le personnage de l'automate est contemporain des spectacles de fantasmagorie, autre invention hautement

¹⁸⁵ Cité in Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, 1990, p. 12.

fantastique et ancêtre du cinéma. Selon cette filiation romantique, le cinéma se caractérise par son ambiguïté, en ceci qu'il appartient à l'épistémè scientifique tout en étant générateur d'irrationnel. Pour emprunter les termes de Villiers de l'Isle-Adam, on pourrait dire qu'il s'inscrit dans un certain « positivisme énigmatique ». Aussi le cinéma, du moins à son berceau, se rapproche de l'automate par une même filiation romantique. C'est cette incertitude toute romantique que Gunning pointe dans l'illusion cinématographique :

Dès lors, le pouvoir du cinéma (ou un de ses pouvoirs; pourquoi n'y en aurait-il qu'un seul?) ne reposerait-il pas précisément sur cette perte de certitude, sur l'indécidabilité qu'il suscite, sur le caractère ludique, et non pas totalisant, de son illusion, sur le questionnement qu'il soulève à propos de la nature inquiétante de la perception (« ai-je réellement vu ça? »), plutôt que sur la révélation religieuse ou sur la certitude scientifique? Bien que le but d'une recherche historique sur le dispositif cinématographique et sur sa relation avec la culture optique ne consiste pas à définir la nature constitutive de ce même dispositif, nous voyons à la fois dans sa généalogie, dans le début de son histoire, dans ses procédés récurrents et — si nous voulions étendre l'analyse au-delà du cinéma des premiers temps — dans ses genres et ses effets spéciaux, une fascination irrépressible et continue pour l'incertitude visuelle et l'indécidabilité, pour le vacillement de l'illusion¹⁸⁷.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸⁷ Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », in *Cinémas*, Montréal, automne 2003, vol. 14, n° 1, p. 86.

Je serais parfaitement d'accord avec la réflexion de Gunning si le caractère ludique n'était pas la conséquence d'un dispositif clairement naturalisé, apprivoisé ; au contraire, son caractère nouveau et inquiétant au début a souvent créé une impression de frayeur ou de stupeur chez ses premiers spectateurs, comme on va le voir plus particulièrement au prochain chapitre.

Jean Esptein et l'intelligence d'une machine

Les accointances entre automates et cinéma n'ont pas cessé depuis les débuts du cinéma. D'un point de vue figuratif, depuis plus d'un siècle les films ont fait de l'automate, devenu entre-temps robot ou cyborg, l'une de ses créatures de prédilection : de la satanique Hel de *Metropolis*, dont l'iconologie est directement héritée de Hadaly, aux cyborgs des *Terminator* en passant par les *replicans* de *Blade Runner*, du sympathique robot de *Forbidden Planet* à ceux tout aussi sympathiques de *Star Wars*. On peut également ajouter les personnages, comme ceux de Rohmer ou les « modèles » de Bresson, qui ont, selon Deleuze, des comportements de marionettes, d'automates. Aussi, des manières d'automate de la prostituée d'*Alphaville* jusqu'à la grâce *anime* de la « Major » de *Ghost in the Shell*, en passant par toutes les intelligences artificielles (dont Hal de *2001* est la plus connue), on peut

dire que, figurativement, il se passe toujours quelque chose entre le cinéma, de par sa propension aux figures en mouvement, et ces corps parfois patauds, le plus souvent cinétiques, que sont les automates. L'une des plus belles scènes à cet égard est peut-être celle de *Casanova* (Fellini, 1977) dansant avec la femme automate, où le narcissisme du personnage rejoint celui du jeune Lord Ewald de Villiers et celui du Nathanaël de Hoffman. Il y a là toute une histoire à faire dont l'intertexte est foisonnant : a-t-on remarqué qu'entre les noms de la rebelle Hel, hystérique, et le brutal Hal, paranoïaque, il n'y a qu'une lettre de différence (et que tous deux dérivent de Miss Hadaly)? Deux personnages sans nom de famille puisque leur souhait est d'être un prénom seul, en rupture avec leur genèse humaine (la créature de Frankenstein, quant à elle, est sans nom et sans prénom).

Avec leurs mouvements saccadés et décomposés, plusieurs automates du cinéma (*C3PO* de *Star Wars* par exemple) semblent reproduire les différentes phases de l'analyse cinématographique d'un mouvement. C'est d'ailleurs comme cela que tout un chacun mime un robot. En fait, cette figure tire son origine du mouvement saccadé des automates populaires du XIX^e siècle : automates et cinématographe doivent analyser les mouvements humains pour ensuite en reproduire la synthèse.

L'un de ceux qui a le plus et le mieux pensé cette correspondance entre cinéma et automate est le philosophe, écrivain et cinéaste Jean Epstein. Dans

l'Intelligence d'une machine, il parle du cinéma comme d'un cerveau-robot dont le propre est de créer ce qui n'est, après tout, que des représentations du monde :

Toute philosophie est un système fermé sur lui-même, qui ne peut contenir de vérité qu'intérieure. [...] 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 [...] ¹⁸⁸

Le réel étant inatteignable, toute représentation du monde construit une réalité, c'est-à-dire du semblant de réel (cf. chapitre 5). Que cette réalité soit une suite de représentations et d'axiomes (chez le philosophe) ou un film (chez le robot-cinéma) ne change rien à l'affaire et rapprocherait les deux tentatives (on verra que pour Deleuze, le cinéma est une machine à penser, non pas à partir de concepts comme

¹⁸⁸ Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », cité par Jacques Aumont, « L'objet cinématographique et la chose filmique », in *Cinémas*, Automne 2003, vol. 14, n° 1, p. 182.

la philosophie, mais à partir d'affects et de percepts). Une diégèse, comme on dirait aujourd'hui, n'est-ce pas une représentation d'un monde ? Pour Epstein, le cinéma est un succédané du cerveau : « *Non, la machine à penser n'est plus tout à fait une utopie; le cinématographe, comme la machine à calculer, en constitue les premières réalisations qui sont déjà mieux que des ébauches*¹⁸⁹. » Parlant des machines à calculer, l'auteur fait remarquer que lorsqu'on affirme qu'elles ne pensent pas, que peuvent-elles faire d'autre si elles remplacent un travail cérébral (le calcul). Il y a une pensée mécanique, dit-il, qui foisonnera dans les robots futurs dont la réalisation est inscrite dans le développement de la civilisation.

Cette pensée serait-elle inconsciente? L'âme humaine, nous a appris un certain docteur viennois, est en grande partie inconsciente : il n'y a là qu'une question de degrés. Allant plus loin grâce à son regard surhumain, le cinéma dépasse souvent la pensée humaine, inventant une nouvelle pensée : « *Le cinématographe est l'un de ses robots intellectuels, encore partiels, qui [...] 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*¹⁹⁰. » On n'est pas loin des théories de Vertov sur le *Kino-Glaz*.

¹⁸⁹ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, tome 1, Paris : Seghers, 1974, p. 310.

¹⁹⁰ *Idem*.

On peut dire d'Epstein qu'il exagère lorsqu'il suppose une pensée, même inconsciente, à une calculatrice ou à un ordinateur. Avec leurs enchaînements logiques et mécanisés, les ordinateurs souffrent — pour l'instant ? — de ne pas posséder cette souplesse qui caractérise la pensée humaine dont le langage est l'instrument autrement plus complexe que la seule logique mathématique, de telle façon que le fameux test de Turing (poser des questions à l'aveugle pour découvrir si on a affaire à un être humain ou artificiel) ne permet de confondre intelligence artificielle et intelligence humaine qu'au prix d'une formalisation et une simplification des questions/réponses possibles. Mais si le fait de hausser, comme chez Epstein, la machine pensante au niveau de la pensée humaine n'est encore qu'approximatif ou même abusif (lors même que la cybernétique nous a habitués depuis à considérer l'ordinateur *naturellement* comme une métaphore pour décrire le cerveau), plusieurs penseurs ont pratiqué le chemin inverse : montrer en quoi la pensée humaine est de part en part traversée par le mécanique, par *l'automatisme*, jusque dans sa partie immergée, inconsciente.

Deleuze et l'automate spirituel

On pourrait croire que, dans ma comparaison entre automates et cinéma, le passage des automates corporels aux automates de pensée est biaisé. Ce serait reconduire le dualisme cartésien qui pose une différence de substance entre le corps-machine, basement matériel, et l'âme, libre, transcendante et rationnelle. Le problème étant l'un des plus ardues qui soient, je ne vais pas prétendre le dénouer ici, même si je ne veux pour autant tomber dans le monisme matérialiste : le corps et l'esprit, deux substances intuitivement différentes, nous apparaissent par contre si inextricablement mêlés, comme les deux côtés d'une même médaille, que le corps est sans doute un effet de l'esprit et l'esprit un effet du corps. Pour Bergson, il s'agit paradoxalement de deux images. Ce qui est certain, c'est que l'esprit comme le corps est traversé de processus automatiques. Et comme le cinéma reproduit les apparences des phénomènes, et donc des corps, et qu'il est un point de vue sur le réel, et donc de la pensée, il est normal que s'y retrouvent les deux plans de l'automatisme, physique et psychologique.

C'est ce chemin peu fréquenté que Deleuze emprunte pour définir l'essence du cinéma et son lien nécessaire avec la pensée dans ses deux tomes de *Cinéma*¹⁹¹. Pour le philosophe, la finalité du cinéma, au-delà et malgré la médiocrité de la production courante, ne peut être que la pensée :

Il est vrai que le mauvais cinéma (et parfois le bon) se contente d'un état de rêve induit chez le spectateur, ou bien, comme on l'a souvent analysé, d'une participation imaginaire. Mais l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a pour objectif plus élevé la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement¹⁹².

Le cinéma pense, non pas par concepts, mais à l'aide de deux sortes d'images et de signes qui sont de l'ordre des affects et des percepts : les kinostructures (image-mouvement) et les chronogénèses (image-temps). La psychomécanique du cinéma a comme logique les images et les signes, bref, les figures : c'est l'énonçable d'une langue, duquel la langue tire des énoncés, des signifiants. Comment le cinéma retrouve-t-il cet objectif de « *la pensée, et rien que la pensée* » ? Il semble que ce soit essentiellement par le mouvement automatique. Le cinéma, dit Deleuze dans le chapitre « Le cinéma et la pensée », est une psychomécanique qui crée, pour sa part la meilleure, un choc qui force à penser aux conditions même de la pensée. Pour lui, le cinéma est un automate « *subjectif et collectif pour un mouvement automatique : l'art des "masses"* ». ¹⁹³ À cet égard, Deleuze déclare qu'il n'est pas fortuit que le grand cinéma muet se soit tant intéressé aux automates biologiques et mécaniques (automates pendulaires et machines motrices de l'École française, grandes machines des Soviétiques, somnambules et hypnotisés des Expressionnistes) :

¹⁹¹ Gilles Deleuze, *Cinéma I et II*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983 et 1985.

¹⁹² Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1985, p. 219.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 204.

Il y a là quelque chose qui est propre au cinéma, et qui n'a rien à faire avec le théâtre¹⁹⁴. Si le cinéma est l'automatisme devenu art spirituel, c'est-à-dire d'abord l'image-mouvement, il se confronte aux automates, non pas accidentellement, mais essentiellement¹⁹⁵.

Cette question de la mécanique est cruciale car l'assemblage homme-machine pose la question de l'avenir : « *Et il se peut que le machinisme monte si bien au cœur de l'homme qu'il réveille les plus anciennes puissances* »¹⁹⁶, puissances qui peuvent se mettre au service d'ordres nouveaux redoutables (comme l'automate Hitler l'a funestement démontré).

Pour tirer la ligne entre pensée et cinéma, Deleuze introduit le concept, central dans son analyse, de « *l'automate spirituel ou mental* »¹⁹⁷. Il reprend le concept de Spinoza pour qui l'automate spirituel rend compte du parallélisme : la pensée est cause de la pensée; il n'y a pas de lien entre pensée et matière, entre l'esprit et le

¹⁹⁴ On pourrait objecter que l'automatisme est au cœur de certaines traditions théâtrales, du théâtre Nô aux marionnettes de Kleist. Du reste, plusieurs spectacles des années 20 mirent l'automate au centre de la représentation théâtrale, à commencer par la pièce *R.U.R.* (Reson's Universal Robots) de Karel Capek (1921), où s'originent le mot et le mythe du robot. Voir Didier Plassard, *l'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne/Paris: L'Âge d'homme/L'Institut international de la marionnette, 1992, 371 p.

¹⁹⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 344.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 217.

corps, chacun suivant sa ligne logico-causale. Pour Deleuze, l'automate spirituel de Spinoza, repris par Leibniz, désigne le plus haut exercice de la pensée : comment la pensée pense et se pense elle-même dans un effort d'autonomie. Mais l'automatisme du cinéma vient court-circuiter cet enchaînement des pensées :

*Le mouvement automatique fait lever en nous un automate spirituel, qui réagit à son tour sur lui. L'automate spirituel ne désigne plus, comme dans la philosophie classique, la possibilité logique ou abstraite de déduire formellement les pensées les unes des autres, mais le circuit dans lequel elles entrent avec l'image-mouvement, la puissance commune de ce qui force à penser et de ce qui se pense sous le choc: un *noochoc*¹⁹⁸.*

C'est cette puissance du choc, reprise probablement des analyses de Benjamin, qui semble éveiller « *le penseur en vous* », dit-il.

On le voit, de l'automate spirituel de Spinoza, Deleuze en tord quelque peu le sens pour en tirer comme à son habitude un concept « *inexact et rigoureux* » : inexact par rapport à sa source classique mais rigoureux quant à sa visée

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 203-204.

nouvelle¹⁹⁹. En faisant sortir le concept de ses gonds, le philosophe français cherche à créer une différence de potentiel qui nous permettra de réfléchir à la pensée nouvelle que crée le sujet moderne cinématographique. Pour Deleuze, l'automate spirituel est le personnage conceptuel qui lui permet de penser le concept du cinéma. Les personnages conceptuels sont les instances énonciatrices à la troisième personne qui pensent à travers les philosophes et créent les concepts; c'est l'autre en soi dans la pensée conceptuelle, équivalent du Voyant ou de la Muse pour la poésie. Ils peuvent être explicites (Socrate chez Platon, Dionysos chez Nietzsche) ou implicites (l'Idiot, le Juge, l'Amie des Grecs). Deleuze et Guattari :

Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie²⁰⁰.

[...] l'embrayeur philosophique est un acte de parole à la troisième personne où c'est toujours un personnage conceptuel qui dit Je [...] Dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel. Aussi

¹⁹⁹ Sur ce concept, on peut lire avantageusement : Réda Bensmaïa, « De l'"automate spirituel" ou le temps dans le cinéma moderne selon Gilles Deleuze », in *Cinémas*, automne 1994, vol. 5, n^{os} 1-2, p. 167-186.

²⁰⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p. 62..

les personnages conceptuels sont-ils les vrais agents d'énonciation. Qui est Je?, c'est toujours une troisième personne²⁰¹.

Le terme des « intercesseurs » — qui vient du cinéaste québécois Pierre Perrault, qui « s'intercède » ses personnages selon Deleuze²⁰² — est l'équivalent de personnages conceptuels comme embrayeurs de la pensée conceptuelle. Pour Deleuze et Guattari, les arts ne pensent pas moins que la philosophie, mais ils le font, non par des concepts, mais bien plutôt par des affects et des percepts, sur des plans différents mais qui se recoupent souvent. Les artistes ne pensent pas en s'intercédant des personnages conceptuels; ils le font par des figures esthétiques qui sont le devenir-sujet de la littérature, du cinéma, etc. Une même personnage, l'automate par exemple, est donc une figure esthétique lorsqu'il pense de l'intérieur une figuration artistique (dans un film comme *Frankenstein* par exemple), mais devient un personnage conceptuel s'il passe au plan philosophique, lors la création de concepts (dans la réflexion d'Epstein par exemple). L'automate comme personnage conceptuel et comme figure esthétique est au centre de la réflexion deleuzienne sur le cinéma, et personnifie autant le sujet spectatorial que le film comme machine pensante qui se pense elle-même.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

²⁰² Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1985, p. 196. Perrault reprend d'ailleurs l'expression de Grand Louis qui « s'intercède » Alexis.

Pour sortir de l'impasse de l'image-mouvement où l'automate spirituel est devenu l'homme fasciste en tombant dans la propagande et la manipulation d'État (chez Riefenstahl en premier lieu), Deleuze étudie le cas Artaud. Contrairement à Eisenstein qui veut créer le choc pour faire accéder les masses à la position de Sujet pensant de l'Histoire, Artaud s'intéresse (un moment) au cinéma en ce qu'il peut décrire la naissance de la pensée et son impouvoir : « *L'automate spirituel est devenu la Momie, cette instance démontée, paralysée, pétrifiée, gelée, qui témoigne pour l'impossibilité de penser qu'est la pensée*²⁰³. » On pourrait juger plus inexact que rigoureux ce passage de l'automate spinoziste à la Momie d'Artaud, mais la rigueur du concept deleuzien d'automate spirituel, à mon avis, est de restituer l'évolution de la notion de sujet depuis l'âge classique : l'automate spirituel passe du sujet transcendantal de la Raison toute-puissante au sujet moderne clivé, rationnel et inconscient, de la conception rimbaldo-freudienne. De la définition de Spinoza à celle de Deleuze, au-delà d'une simple infidélité au concept, il y a toute la distance qui sépare un épistémè de l'autre. Le Voyant rimbaldien est d'ailleurs l'inspiration d'Artaud selon Deleuze :

L'automate spirituel est dans la situation psychique du voyant, qui voit d'autant mieux et plus loin qu'il ne peut réagir, c'est-à-dire penser. [...] L'impuissance à penser, Artaud ne l'a jamais saisie comme une simple infériorité qui nous frapperait par rapport à la pensée. Elle appartient à la pensée, si bien que nous devons en

²⁰³ *Ibid.*, p. 217.

faire notre manière de penser, sans prétendre restaurer une pensée toute-puissante²⁰⁴.

Le « Je est un autre » rimbaldien se retrouve aussi dans le « *On me pense* » (Rimbaud) de l'écriture automatique :

Artaud croit [...] en une adéquation entre le cinéma et l'écriture automatique, à condition de comprendre que l'écriture automatique n'est pas du tout une absence de composition, mais un contrôle supérieur unissant la pensée critique et consciente à l'inconscient de la pensée : l'automate spirituel [...]²⁰⁵

Au-delà de cet automate spirituel qui relève de la pensée, Deleuze cite tout un bestiaire de monstres qui forme la figure esthétique de l'automate psychologique et dont le cinéma est particulièrement hanté : momie, hypnotisé, somnambule, vampire, robot; il s'agit de tous les automates inconscients qui peuplent les films et notamment le cinéma fantastique, gothique et expressionniste avec sa « *vie non-organique* » [sic] qu'il oppose aux automates de mouvement (machines, train, etc.) du cinéma impressionniste français :

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 221.

L'animal a perdu l'organique autant que la matière a gagné la vie. [...] Les automates, les robots et les pantins ne sont donc plus des mécanismes qui font valoir ou majorent une quantité de mouvements [comme les automates de l'impressionnisme français], mais des somnambules, des zombies ou des golems qui expriment l'intensité de cette vie non-organique : non seulement « *Le Golem* » de Wegener, mais le film gothique de terreur vers 1930, avec le « *Frankenstein* » et « *La fiancée de Frankenstein* » de Whale, et « *White Zombie* » d'Halperin²⁰⁶.

Toutes ces figures, auquel il faudrait ajouter le fantôme, sont des figures de ce que j'appelle *l'entre-deux* (entre la vie et la mort, entre l'humain et l'inhumain, entre l'animé et l'inanimé) et se trouvent, dans de nombreux films, à faire analogie pour expliquer la puissance du cinéma à déjouer les catégories binaires.

Malheureusement, l'automate spirituel qu'est le cinéma, qui permet de comprendre la pensée et l'impouvoir de la pensée, fut dévoyé par l'automate spirituel Hitler, qui s'est voulu cinéaste en jouant son immense mise en scène contre la mise en scène d'Hollywood (ce que seul, peut-être, Chaplin a compris, lui renvoyant la pareille). L'expressionnisme avait déjà prévu la montée de l'automate hitlérien dans l'âme de l'homme allemand. D'une certaine façon, dans sa meilleure part, le cinéma — l'art de la reproductibilité technique selon Benjamin, c'est-à-dire, selon Deleuze, de

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 215.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

l'automatisme — est l'art des masses, les masses devenant sujet et pensant face au choc de la pensée. Alors qu'Hitler, au contraire, a fait des foules magnétisées de l'Allemagne des zombies inconscients, transformant l'automate psychologique de masse en un personnage asservi par l'automate spirituel hitlérien, comme les hypnotisés du *Dr. Mabuse*. Une des preuves du génie de Peter Sellers est d'avoir figuré l'automate spirituel (penseur de la guerre nucléaire) qu'est *Docteur Folamour* (Stanley Kubrick, 1964) comme un automate psychologique, ancien dirigeant nazi recyclé aux Etats-Unis pendant la Guerre froide, incapable de contrôler son bras qui, automatiquement, se lève en signe de salut nazi, tel un androïde désarticulé — fascinant retour du refoulé automatique. Dans sa conclusion, Deleuze revient sur le concept, central, d'automate spirituel. Pour le philosophe, face à la faillite de *l'Image-mouvement* et de ses grandes mises en scène dévoyées par le nazisme, le cinéma, dans ce qu'il a de plus haut, passera à *l'Image-temps*, ridiculisant les schèmes sensori-moteurs, cherchant un peu de temps à l'état pur.

D'un point de vue intrinsèque au cinéma, les automates changeront au cours des décennies. On est passé, nous dit Deleuze, de l'automate mécanique dérivé de l'horlogerie (automate du mouvement comme Hel de *Metropolis*) aux automates cybernétiques (automates de calcul et de pensée comme Hal de *2001*). D'un point de vue extrinsèque, celui du pouvoir dans la *polis*, on est passé du dictateur, chef unique et mystérieux, commandeur d'une armée de millions d'automates, aux sociétés cybernétiques à la *Big Brother*, où des décideurs anonymes régulent l'information

(représentés dans *Alphaville*, mais aussi dans *2001*). Davantage que le cinéma, c'est la télévision et Internet qui deviennent le modèle de ce nouveau totalitarisme, dont *Loft Story*, malgré les hauts cris, n'est que le dispositif *soft*, un cauchemar parfaitement climatisé.

Chapitre 4 :

**Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-
spectateurs**

Les spectateurs se figent et le train passe.

Franz Kafka, *Journal*, mai 1910

Outre cette mort vaincue, un autre discours, très prégnant, accompagne, partout dans le monde, les commencements du cinématographe, prodrome à toute une manière d'envisager la réception du cinéma dans les quelque vingt premières années, et on verra *in fine* les accointances de ce discours avec la Mort vaincue et le thème de l'automate²⁰⁷. On connaît la belle légende : à la première projection, devant *l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, les premiers spectateurs pris d'effroi reculèrent devant la locomotive faisant mine de foncer sur eux et d'emboutir la salle violemment. Légende trop belle pour être vraie ? Ce « mythe » originel, sorte de scène primitive, véhiculé par des générations d'historiens, est depuis remplacé par un contre-mythe : cette anecdote ne serait que légende construite de toutes pièces, au mieux une fable parlante; peu d'historiens récents y prêtant foi (à se fier aux conversations que l'on a pu avoir lors de différents colloques). Jacques Aumont écrivait à ce sujet :

²⁰⁷ Ce chapitre est une version modifiée et augmentée d'un article intitulé : « Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs », dans *Limina. Le Soglie del Film/Film's Thresholds*, Veronica Innocenti e Valentina Re (a cura di), Udine : Forum, 2004, p. 203-221.

On parle toujours de la fameuse réaction des spectateurs de *L'arrivée d'un train en gare*, de leur effroi, de leur fuite éperdue: en tant que légende, cette histoire est parfaite (frappante et exemplaire); mais elle n'est que légende, dont on ne trouve nulle part la trace réelle²⁰⁸.

Voulant discuter le phénomène de l'(in)crédulité du néo-spectateur et ses prolongements idéologiques, Gunning part de la même constatation :

In traditional accounts of the cinema's first audiences, one image stands out: the terrified reaction of spectators to Lumière's *Arrival of a Train at Station*. According to a variety of historians, spectators reared back in their seats, or screamed, or got up and ran from the auditorium (or all three in succession). As with most myths of origin, the source for these accounts remains elusive. It does not figure in any report of the first screening at the Salon Indien of the Grand Café that I have located. And as with such myths, its ideological uses demand probing as much as its veracity. This panicked and hysterical audience has provided the basis for further myths about the nature of film history and the power of the film image²⁰⁹.

²⁰⁸ Jacques Aumont, *l'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris : Librairie Séguier, 1989, p. 20.

²⁰⁹ Tom Gunning, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », in *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Linda Williams (ed.), New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 1994, p. 114.

S'il est extrêmement intéressant d'analyser, comme le fait magistralement Gunning, les « *further myths* » qui se sont basés sur cette « scène primitive », il me semble que l'on saute des étapes dans la mesure où, de deux choses l'une : soit le mythe n'est pas avéré par des faits probants, et alors il est tout à fait légitime de l'étudier seulement comme mythe en analysant ses diverses utilisations idéologiques comme le fait Gunning; soit ces sentiments de frayeur ont réellement existé, et alors il est important (et urgent) d'expliquer théoriquement cette *croyance* comme un fait, d'un point de vue pragmatique (ce qui ne disqualifie pas le premier type d'analyse bien entendu). C'est d'ailleurs là que des analyses historiographiques comme celle de Gunning²¹⁰ sont très utiles à notre tentative d'expliquer cette croyance, puisqu'elles démontrent que des arguments aussi courts que la prétendue « naïveté » des spectateurs « primitifs » sont irrecevables et qu'il faut, comme Gunning le fait, se replacer dans le paysage intermédiatique de l'époque. En général, deux attitudes se retrouvent dans les commentaires sur « l'effet-train » (Tsivian) : soit on se dit qu'il a eu lieu en l'expliquant par la « primitivité » des néo-spectateurs ; soit on se dit que ce n'est que légende, en assurant que les spectateurs ne pouvaient être aussi « naïfs ». On verra que ces deux attitudes ne sont pas productives.

²¹⁰ Gunning discute les réflexions de Metz sur la métapsychologie du spectateur in *le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1984 (1978 pour la 1^{ère} édition chez U. G. E), p. 99-101. Par contre, il me semble que les deux mêlent crédulité devant l'intrigue et crédulité devant l'image, ou dit autrement : ils confondent l'absorption narrative et l'immersion du trompe-l'oeil.

S'appuyant sur les archives plutôt que sur le discours historique, j'essaierai de démontrer que si l'anecdote est véridique, ce n'est pas tout à fait tel qu'on se l'imagine. Si récemment certains historiens²¹¹ ont campé le débat en prouvant la véracité de ces réactions, je vais tout de même instruire ici une nouvelle fois le procès avec comme visée, d'une part, d'apporter de nouvelles preuves à ceux qui resteraient sceptiques, et d'autre part, de donner une base à ma discussion théorique. En effet, nonobstant sa véracité, il faut se demander plus largement pourquoi ce train-qui-fonce-sur-les-spectateurs — sous la forme d'un syntagme figé pour bien connoter sa nature de cliché historique, qu'il soit vrai ou faux par ailleurs, on le verra — n'est resté le plus souvent qu'une anecdote, sans jamais qu'en soit tiré un développement théorique conséquent par rapport à sa notoriété de lieu commun. C'est ce que je vais tenter d'esquisser en réfléchissant sur les limites du cadre et du champ, ainsi que sur la question de la constitution du hors-champ, pour essayer de voir en quoi ces questions peuvent nous éclairer sur la réception spectatorielle au tournant du vingtième siècle.

²¹¹ Cf. Stephen Bottomore, « Le public qui panique: le cinéma et "l'effet-train" de 1895 », in *l'Aventure du Cinématographe. Actes du Congrès mondial Lumière*, Philippe Dujardin, André Gardies, Jacques Gerstenkorn, Jean-Claude Séguin (sous la dir. de), Lyon : Aléas Éditeur, 1999, p. 225-235; Stephen Bottomore, « The Panicking Audience ? : early cinema and the "train effect" », in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 19, n° 2, 1999, p. 177-216 ; Livio Belloï, *le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2001, chap. II. J'ai commis par ailleurs quelques réflexions sur le sujet dans : *le Regard propre et le regard autre: deux*

Il était une première fois ?

Avant de commencer l'analyse théorique, rappelons certains faits trop souvent mis de côté et analysons mot à mot la légende. Tout d'abord, il faudrait savoir de quoi on parle. Quelle est cette légende ? Est-ce que le public a vraiment paniqué et s'est enfui en courant ? Selon Bottomore, cette panique du public entier est largement exagérée ; seuls certains spectateurs auraient eu quelques mouvements de recul²¹². Il semble que cette « légende » du public entier qui panique fut construite dans les années 20 et 30 pour souligner la primitivité du public du début du siècle. M'est avis qu'il serait plus productif de parler d'*effet trompe-l'œil* que de panique généralisée. Ce que mon analyse voudra mettre en évidence peut se résumer comme ceci : 1) la réception de l'époque intégrait les vues selon un mode qui faisait que le public les percevait comme des *illusions* de la réalité ; 2) les spectateurs éprouvaient *l'immersion* du trompe-l'œil jusqu'à croire momentanément que la diégèse était dans la même spatiotemporalité qu'eux (identité spatiotemporelle) ; 3) ce faisant, ils percevaient les véhicules s'approchant de la caméra comme venant droit sur eux dans la salle ; 4) la plupart des spectateurs devaient éprouver des *réactions haptiques*, allant du simple recul de frayeur jusqu'au cri d'horreur ; 5) la réaction subséquente au film devait s'inscrire dans un continuum entre le rire enthousiaste

modes de réception spectatorielle dans le cinéma des premiers temps (1895-1915), mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1999, chap. I-B.

²¹² Stephen Bottomore, *art. cit.*, p. 235. Je cite l'article en français.

après une émotion forte (comme après un tour de montagne russe, autre attraction qui se développait à l'époque) et la peur panique devant un tel spectacle ; 6) le *degré de croyance* au trompe-l'œil devait varier selon les compétences et l'outillage mental des spectateurs, le contexte de réception (est-ce qu'ils étaient suffisamment avertis du côté illusoire et artificiel de la représentation ; est-ce que l'image était de qualité ?) et leur degré d'exposition au cinématographe et aux autres images (lanterne, panoramas, miroir, photographie, etc.) ; 7) le fait de savoir qu'il ne s'agisse pas de la réalité n'empêcherait en rien les effets de trompe-l'œil (réactions haptiques et immersion) de la même manière que de savoir que l'on soit dans un cinéma Imax 3D n'empêche une participation perceptuelle intense. La réception des premiers temps oscillait donc entre une crédulité qui instillait un fort sentiment d'inquiétante étrangeté, sinon d'horreur, et un rire enthousiaste, lorsque le Surmoi spectatorial réalisait l'inanité des peurs créées par le train-qui-fonce. Certaines des citations d'époque affirment que les spectateurs éclataient de rire après leur frayeur. Pour Gunning, les images ne pouvaient tromper le spectateur car, pour lui, la réception est essentiellement ludique. Or, c'est justement la croyance première aux images qui permet le ludisme subséquent.

Autre question : que veut-on dire par « première projection » ? Soit la première projection historique du 28 décembre 1895, celle du Salon Indien du Grand Café ; est-ce que l'on retrouve trace de ce train-qui-fonce, comme l'a soutenu Sadoul ? Pour répondre à cette question, il faut vérifier les sources de l'époque, et non les souvenirs

de spectateurs quelque trente ans plus tard. Or, on sait qu'il n'existerait que deux comptes rendus de cette séance historique dans la presse, ceux de *la Poste* et du *Radical*. À les relire, nulle mention d'une « Arrivée d'un train en gare ». Même chose pour le programme de cette séance. Pour certains, c'est assez pour renvoyer l'anecdote à son état de parole mythique — mais, lorsque des théoriciens et des historiens, à l'instar de Aumont ou Gunning, nous disent sur la foi de cette *première* séance qu'elle n'est que légende sans fondement, ne sacrifient-ils pas encore à cette historiographie des « premières fois », lors même qu'ils en furent les contempteurs acharnés ?²¹³ Comme Livio Belloï le rappelle :

Invoquer le mythe originaire pour aussitôt signaler qu'il ne repose sur rien, en tirant argument des seules recensions publiées dans *La Poste* et *Le Radical*, c'est aussi succomber à un lieu commun de la pensée sur Lumière. Autre fable, si l'on veut, et qui doit peut-être se lire, en la circonstance, comme le produit lointainement dérivé d'une idéologie fameuse, dont on n'a cessé de faire grief à l'historiographie classique : celle, on l'aura deviné, de la « première fois »²¹⁴.

Aussi, que faut-il entendre au juste par ces « premières projections » ? Ne faudrait-il pas désigner ainsi toutes les premières rencontres avec le dispositif, c'est-à-dire à chaque fois qu'un spectateur vit pour la première fois le Cinématographe

²¹³ Bottomore fait la même erreur in *art. cit.* en anglais, p. 179.

²¹⁴ Livio Belloï, *op. cit.*, p. 141.

Lumière; à chaque fois qu'il y eut entrée d'un spectateur dans le cinéma; à chaque première fois où son seuil en fut franchi ? Ce qui, on en conviendra, s'échelonne sur plusieurs mois pour les séances sensiblement semblables à la première au Grand Café, sur plusieurs années pour la rencontre avec le dispositif Lumière, et probablement sur quelques décennies, avec le cinématographe au sens large. Dans un article suédois de 1910, on rapporte l'anecdote suivante :

From a small English town, the following is reported :

In the company of her young niece, an elderly lady one evening went to the town's cinema theatre. It was her first time in such a place, and everything seemed to her very strange and real. As the lady in question was gifted with unusually good sight, she could hardly imagine that her observations were erroneous. Then, all of a sudden, a large automobile approached. Far distant at first, it seemed to move with incredible speed, right toward the spot where the old lady was seated. Just as the disaster seemed to her unavoidable, it took a turn and disappeared. The old lady could not take it anymore. Taking her niece by the hand, she walked hastily toward the exit, saying : « Come on dear, this is not a safe place to stay anymore. That thing just passed me by two feet! »²¹⁵

Bien sûr, plus on avance dans le siècle, plus le pourcentage de nouveaux spectateurs diminue. Cependant, il semblerait que l'effet d'immersion du trompe-l'œil peut encore survenir. Dans mes cours de cinéma, j'ai rencontré Ivan Ignacio, un étudiant amérindien venant de Bolivie. Il désirait me rencontrer pour me dire qu'il

éprouvait des difficultés à comprendre le cinéma et sa narration, puisque, disait-il, il n'avait pas vu de film avant l'âge de 11 ans. Je lui demandai alors — sans l'influencer d'aucune manière — de m'écrire le témoignage de ses premières rencontres avec les images et avec le cinéma. Voici un extrait de son témoignage qui ressemble à s'y méprendre à l'anecdote anglaise citée précédemment et dont on me pardonnera la longueur vue sa pertinence, non seulement en ce qui a trait à l'effet-train mais plus largement comme description du choc de la vie urbaine (cf. annexe 1 pour l'intégralité de son témoignage) :

Je suis originaire de la nation pré-incaïque Aymara, de la communauté de Alcjaya, Ayllu Watari, situé dans l'altiplano sud de la Bolivie, à 4000 mètres au-dessus du niveau de la mer, en Amérique du Sud. Je suis né en 1958 dans la localité de Salinas Garci Mendoza, près de Alcjaya, et ma langue maternelle est l'Aymara du groupe linguistique Qulla. Je parle aussi espagnol, anglais et français. [...]

À l'âge de 9 ans, je connus pour la première fois la ville et ses lumières électriques, ses rues pavées et ses petites automobiles de type taxi. Ce fut un véritable choc. J'arrivais de la communauté pour connaître d'autres réalités. Deux ans plus tard, je fis pour la première fois connaissance avec le cinéma. Ce fut quelque chose qui me fit très forte impression, car il ne s'agissait plus de la simple image muette et statique des photos. C'était le mouvement des gens, la couleur, la voix, le son, enfin : tout en même temps!

²¹⁵ Anonyme, « En osäker plats », in *Nordisk Filmtidning*, vol. 1, n° 20, février 1910, p. 9, cité et traduit par Jan Holmberg, « Ideals of Immersion in Early Cinema », in *Cinémas*, automne 2003, p. 134.

Une de mes tantes, avec laquelle mon père m'avait laissé pour un temps indéfini dans cette ville (Oruro, Bolivie), m'avait emmené au cinéma près de la maison où nous habitons, pour voir un film. Je ne me souviens pas du titre du film que nous vîmes, mais il montrait une réalité qui n'avait que peu à voir avec le milieu dans lequel, en ces temps, je vivais. D'énormes édifices, des gens blancs, paysages immenses, avions, violence à profusion et une langue que je ne comprenais pas, et les sous-titres en espagnol que je n'arrivais pas à lire, toute mon attention étant portée sur les images.

Avant le début du film, j'avais déjà commencé à avoir un peu peur, principalement lorsque la lumière ténue qu'il y avait dans la salle fut éteinte. À partir de cet instant je me sentis complètement hors du monde, et pour me sentir moins seul j'avais saisi la main de ma tante. Malgré les scènes de violence qui défilaient au grand écran, je pus supporter l'impact qu'avait déjà produit en moi le seul fait d'avoir entré dans une salle de cinéma. Ma tante s'était sûrement rendu compte de ma peur et me donnait une caresse ou me glissait un mot à l'oreille de temps en temps afin que je m'habitue.

Le moment le plus horrible, qui provoqua ma panique, fut lorsque dans une des prises de vue une automobile se dirigeait face aux spectateurs, à toute vitesse, et je vis que la roue de l'auto allait nous écraser. Je ne pus contrôler l'état de panique que cette vision me causa et je fermai les yeux, criant à pleins poumons dans la salle, m'accrochant à ma tante, pleurant de terreur et malgré qu'en réalité je n'avais pas senti de douleur ou encore l'impact de la roue de l'automobile sur mon corps, la panique s'était emparée de moi et je ne pus arrêter de crier. C'est alors que ma tante, mi-honteuse mi-compatissante, sortit de la salle avec moi immédiatement afin de ne pas déranger l'attention du public, concentré sur la trame de l'histoire. Par la suite elle décida de ne pas retourner dans la salle, et dut

m'emmener ailleurs afin de tenter de me faire comprendre que tout ceci ne soit qu'une suite d'images mouvantes projetées sur un écran. De tous les efforts qu'elle fit pour me l'expliquer, sincèrement je ne compris rien. Malgré mes 11 ans, j'étais un complet ignorant en la matière.

Ce que j'ai ressenti en ces moments est quelque chose qui ne s'explique pas facilement, ce fut un peu comme si je m'étais retrouvé à l'intérieur d'une gigantesque chambre noire, prisonnier, seul, sans défense, sans sortie et condamné à mourir au milieu des plaintes et des cris d'horreur et de panique désespérés qui étaient mes seules ressources. Ces instants sont difficiles à oublier, en effet j'étais déjà sous l'effet du choc culturel auquel la vie citadine m'avait confronté en ces temps-là.

Par la suite, je ne voulus plus entrer à une salle de cinéma ou à un endroit où il y avait une foule, et les véhicules motorisés déclenchaient en moi un sentiment de panique, je les percevais comme des monstres. Ma tante et mon oncle comprirent peut-être qu'il n'était pas facile de vaincre ces sentiments, ils insistèrent en m'emmenant aux sessions matinales du dimanche pour enfants, où je me sentis un peu mieux, mais par la suite je retournai à ma communauté avec mes parents. De toute façon, le cinéma n'était définitivement pas entré dans le répertoire de mes divertissements préférés.

Ce témoignage qui n'est pas rapporté, comme c'est souvent le cas, par un tiers (voyageurs, anthropologues, etc.) européens, et dont il est difficile de réfuter l'authenticité, démontre que l'effet du train-qui-fonce (ou de la voiture-qui-fonce en ce cas-ci) est d'une certaine façon transhistorique et que le cinéma, ce « royaume des

ombres », comme dirait Gorki, est basé, en son dispositif, sur un effet de réel d'une puissance de choc et d'immersion incomparable avec les autres arts figuratifs. L'important à considérer est, si l'on veut comprendre ce témoignage, non pas le degré de « civilisation », comme un certain eurocentrisme pourrait l'affirmer, mais le degré de familiarité avec les images — la culture occidentale des images étant ici une *acculturation* par rapport à une autre culture sans culte de la *mimesis*. Cet effet de trompe-l'œil immersif, atténué dans le cinéma institutionnel pour ne pas nuire à l'absorption narrative, est encore mis de l'avant dans d'autres dispositifs plus récents, comme le Cinéorama, le Showscan de Douglas Trumbull et le cinéma Imax qui génèrent le même genre de réaction.

Un train fantôme...

Mais revenons à la gare. En 1912, interrogé sur la première projection à Paris, Félicien Treway affirme qu'il y présenta au « *début de l'année 1896* » une « *arrivée d'un train dans une gare* »²¹⁶. Or, il fut l'assistant de Mesguich et Perrigot lors de la « première séance publique » à Lyon le 25 janvier 1896, un mois après celle de Paris, où fut projetée selon le *Lyon républicain* une vue d'un train, non cataloguée,

intitulée l'*Arrivée en gare d'un chemin de fer* [sic]. Cette vue fut peut-être tournée à La Ciotat, mais ce n'est pas sûr. Ce *train fantôme* permet de se poser justement la question : de quelle « Arrivée » parle-t-on ? Selon les mentions récentes de l'anecdote légendaire, on parle indifféremment de celle « en gare de La Ciotat » ou d'une quelconque « Arrivée d'un train » (nommée selon des variantes nombreuses et peu précises). Il faut se souvenir que le catalogue Lumière présente pas moins d'une dizaine d'arrivées en gare et qu'il s'agissait d'un genre à l'époque; sans parler des imitations nombreuses des autres maisons d'édition, au nombre desquelles Méliès, Biograph et Edison.

À se fier au remarquable travail produit pour documenter le catalogue Lumière, on se rend compte — contrairement à l'idée communément admise — qu'il n'existe aucune « Arrivée d'un train » en 1895²¹⁶. Pour sa part, la fameuse *Arrivée d'un train à la Ciotat (France)* (n° 741), celle où Louis Lumière met en scène des membres de sa famille sur le quai, n'aurait été tournée qu'à l'été 1897. Il en existerait en outre deux autres versions:

²¹⁶ Anonyme, « La première projection cinématographique offerte aux Parisiens. Une interview de Treway », in *Ciné-Journal*, n° 219, 2 novembre 1912, p. 39.

²¹⁷ Cf. Michelle Aubert et Jean-Claude Séguin (sous la dir. de), *la Production cinématographique des Frères Lumière*, Paris: Éditions Mémoires du cinéma, 1996, 557 p.

Deux autres versions non cataloguées ont été tournées, probablement par Louis Lumière, sur le même quai. La première est antérieure à la vue n° 741. Elle est tournée au début de l'année 1896 car une reproduction de 32 photogrammes illustre un article intitulé Le Cinématographe (in *la Science française*, Paris, n° 59, 13 mars 1896, p. 89). C'est peut-être cette version qui est projetée le 25 janvier 1896 à Lyon (France) sous le titre *l'Arrivée en gare d'un chemin de fer (Lyon républicain, 26 janvier 1896)*²¹⁸.

En fait, outre cette « Arrivée » non cataloguée sur laquelle nous avons peu d'informations, et qui ne semble d'ailleurs pas avoir suscité de grande réactions, hypothétiquement tournée au début de 1896 et peut-être présentée à Lyon, la première fut *l'Arrivée d'un train à Perrache* (n° 750), tournée en ce début de 1896 et présentée la première fois le 23 mars (mais c'est peut-être cette dernière arrivée qui fut celle présentée à Lyon). Il existe un compte rendu de cette vue dans la presse montréalaise du 29 juin 1896 :

Ce fut d'abord l'arrivée d'un train à la gare de Lyon-Perrache. On voyait les voyageurs attendant sur la plate-forme. Bientôt apparaît le convoi dans le lointain; il approche en grossissant; il vient avec rapidité; on voit sortir la vapeur et la fumée de la locomotive. Il arrive, s'arrête; les portières s'ouvrent et l'on assiste à la scène qui se passe pendant l'arrêt: des voyageurs descendent, d'autres montent; on se

²¹⁸ *Ibid.*, p. 225.

presse, on se bouscule; vous distinguez chacun des personnages. Rien de plus vivant; vous êtes vraiment à la gare. Le train part et tout disparaît²¹⁹.

Amalgamant l'arrivée d'un train à *La Ciotat* et celle à *Perrache*, André Gaudreault et Germain Lacasse prennent à témoin cet extrait pour prouver que le train-qui-fonce-sur-les-spectateurs n'est qu'un mythe des historiens classiques²²⁰. Cependant, il suffit de voir la vue pour comprendre : contrairement aux vues ultérieures de même nature, l'*Arrivée d'un train à Perrache* se distingue par son découpage : la caméra est tout au bout du quai en position frontale; le train a le temps de ralentir, arrive en biais et n'entre pas violemment dans le hors-champ (et donc, pour le regard propre des spectateurs, il n'entre pas avec violence dans l'espace de la salle délimité par la limite du cadre — j'y reviendrai).

De l'autre côté du globe, la même semaine, Maxime Gorki ressent violemment ce franchissement, cette intrusion, devant une vue de train qui n'est pas forcément celle de Perrache :

²¹⁹ Anonyme, « Le cinématographe », in *la Presse*, Montréal, lundi 29 juin 1896, p. 1.

²²⁰ Cf. André Gaudreault et Germain Lacasse, « Premier regard: les "néo-spectateurs" du Canada français », in *Vertigo*, n° 10, 1993, p. 18-24.

Cette création grotesque, ils nous la présentent dans une sorte de niche au fond d'un restaurant. Tout à coup, on entend cliqueter quelque chose; tout disparaît et un train occupe l'écran. Il fonce droit sur nous — attention! On dirait qu'il veut se précipiter dans l'obscurité où nous sommes, faire de nous un infâme amas de chairs déchirées et d'os en miettes, et réduire en poussière cette salle et tout ce bâtiment plein de vin, de musique, de femmes et de vice. Mais non! ce n'est qu'un cortège d'ombres. Sans bruit, la locomotive a disparu après avoir atteint le bord de l'écran²²¹.

Même en sachant qu'il est devant un écran, Gorki éprouve cet effet de franchissement (« *il fonce droit sur nous* »), la peur de train (« *attention!* ») et l'illusion d'une identité spatiotemporelle (« *il veut se précipiter dans l'obscurité où nous sommes* ») occasionnée par le trompe-l'œil immersif. La réaction subséquente en est une de stupeur et d'incompréhension.

On a souvent glosé sur cet article célèbre, surtout pour bien marquer l'idée selon laquelle Gorki éprouverait une déception profonde devant ces « *spectres muets* », c'est-à-dire devant un monde en noir et blanc, sans parole aucune; un monde fantomatique d'une *inquiétante étrangeté*. Une sorte de dés-illusionnement sur le caractère illusoire de la séance. Il est vrai que le silence et l'absence de

²²¹ Article paru à l'origine dans le quotidien *Nijegorodskilistok*, le 4 juillet 1896. Version française parue in Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, 1976,

couleur furent ressentis comme de carences congénitales par les néo-spectateurs. Je me demande cependant si l'on ne pourrait pas inverser la proposition : n'est-il pas davantage étonnant, paradoxalement, que ce manque, loin de détruire l'illusion, n'empêche nullement Gorki de la ressentir pleinement malgré tout ? Loin d'être désenchanté, tout l'article de Gorki transpire au contraire de son profond étonnement devant la nouvelle invention — et sa métaphore filée sur les spectres peut être lue non pas tant comme une déception que comme un envoûtement *unheimlich*. Un autre vue, « *Une rue de Paris* », semble d'ailleurs susciter le même effet de pénétration que celle du train (ici par des voitures) :

En l'examinant, on voit des voitures, des bâtiments, des gens, tous immobiles, on prévoit alors que ce spectacle n'apportera rien de nouveau: des vues de Paris, qui n'en a vu maintes fois? Et tout à coup un curieux déclic semble se produire sur l'écran; l'image naît à la vie. Les voitures qui étaient tout au fond de l'image viennent droit sur vous. Quelque part dans le lointain des gens apparaissent et plus ils se rapprochent, plus ils grandissent. [...] Tout cela bouge, tout cela respire la vie et tout à coup, ayant atteint le bord de l'écran, disparaît on ne sait où²²².

Comme le train, les voitures « *viennent droit sur vous* ». Gorki note également cet effet de *grossissement* souvent mentionné dans les commentaires sur les premiers

p. 472-474. Cité à partir de Jérôme Prieur, *le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris : Les Cahiers du cinéma, p. 30-33.

films : comme les premiers spectateurs ne s'identifiaient pas au regard autre de la caméra, ils n'inféraient pas que le grossissement était simplement un rapprochement. Autrement dit, tout ce qui n'était pas en grandeur naturelle était inconsciemment perçu par leur regard propre comme un objet rapetissé ou agrandi — perception du regard propre avec laquelle jouera d'ailleurs Williamson dans son célèbre *Big Swallow* de 1901²²³.

Tout porte à croire que pour Gorki il ne s'agit pas d'un simple *gimmick* décevant, d'« une invention sans avenir » (Louis Lumière); même imparfait, le Cinématographe Lumière produit un effet profondément déstabilisateur, provoquant en lui un choc comparable à celui de la vie moderne, comme le démontre un deuxième article moins connu, toujours consécutif à cette séance : le cinéma nous éloignerait toujours plus de ce qu'il appelle « *les impressions naturelles de la vie quotidienne* » auxquelles l'invention s'opposerait grâce aux « *sensations fortes* » éprouvées, selon une argumentation qui rappelle les débats sur les effets des jeux vidéo aujourd'hui, laissant affleurer ce sentiment de *néophobie* qui accompagne souvent la réception d'une nouvelle technologie. La distraction excitante que le

²²² *Idem.*

²²³ Devant ce film en plan subjectif/objectif, on ne peut inférer que le photographe, devenu minuscule, est avalé par une tête de grosseur normale ; les spectateurs de l'époque voyaient la tête du badaud devenir géante et avaler le photographe en grandeur naturelle. En fait, ce film spatialement illogique nous informe que le cinématographe est à cheval entre deux conceptions de l'espace, comme ces peintres de la Renaissance qui intégraient la perspective à des conceptions préexistantes.

cinématographe procure émousse les nerfs et les cultive, atténuant les effets de choc, selon Benjamin, mais nous éloignant de la vie, selon Gorki :

Sans craindre d'exagérer, on peut prédire la plus vaste utilisation à cette invention, à cause de son excitante nouveauté. Mais que vaudront ses résultats, comparés à la dépense d'énergie nerveuse qu'elle requiert ? Est-il possible qu'elle trouve un emploi dont l'utilité compensera la tension qu'elle impose au spectateur. Il y a un problème plus grave encore : nos nerfs deviennent faibles et moins dignes de confiance; nous réagissons de moins en moins aux impressions naturelles de notre vie quotidienne; nous devenons de plus en plus altérés de nouvelles sensations fortes. Le cinématographe nous donne tout cela : cultivant nos nerfs d'une part, il les émousse d'autre part. Cette soif des sensations étranges et fantastiques qu'il nous donne grandira de plus en plus et nous serons de moins en moins capables et de moins en moins désireux de saisir les impressions quotidiennes de la vie ordinaire. Cette soif de l'étrange et du nouveau peut nous mener loin, très loin, et le Salon de la Mort pourrait bien quitter le Paris du XIX siècle pour le Moscou du XXe²²⁴.

Toujours à la même date, le chroniqueur montréalais Jean Badreux, alias Henri Roullaud, éprouve ce même effet de franchissement mais cette fois devant *Cuirassiers : en fourrageurs (charge)* (Lumière n° 883) :

²²⁴ Cité in Jay Leyda, *op. cit.*, p. 25.

[...] Alors, du fond de la plaine, la ligne noire indécise ondule insensiblement. Elle grandit peu à peu et l'on commence à se rendre compte que ces mouvements étranges et ce grossissement progressif sont dus à l'arrivée d'un gros de cavalerie emporté dans un galop vertigineux. [...] Plus ils approchent et plus les oscillations verticales de la ligne noire sont sensibles. Cette ligne prend des formes, l'uniformité de sa nuance disparaît, son opacité se perce et l'on distingue alors une masse de pygmées se précipitant vers le spectateur. Maintenant ils ne sont plus qu'à quelques arpents [...] on voit les hommes dirigeant et maîtrisant leurs montures, [...] on voit la poussière qui se soulève en clairs nuages qui semblent porter tous ces Titans²²⁵. Mais ils courent toujours, ils sont tout proche, on a presque peur, on veut leur faire place, mais ils s'évanouissent et il ne reste qu'une impression profonde de ce miracle de la science²²⁶.

Assistant à la même séance, un journaliste d'un autre journal eut la même réaction :

[...] bientôt, chaque cavalier devient distinct; les drapeaux flottent au vent, les armures étincellent; cette masse se balance sur la plaine soulève des nuages de poussières. Elle approche, elle approche; vous voyez chaque homme dans toute sa

²²⁵ Notez le grossissement des cavaliers, de pygmées à Titans.

²²⁶ Jean Badreux, « L'Immortalité conquise », in *le Monde*, Montréal, 29 juin 1896, p. 1. Cité in André Gaudreault, Germain Lacasse et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Québec : Nuit Blanche éditeur, 1996, p. 37-38. Aussi in André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *la Vie ou du moins ses apparences. Émergence du cinéma dans la presse de la Belle Époque (1894-1910)*, Montréal : Cinémathèque québécoise/GRAFICS, 2002, p. 33-34.

grandeur; ils sont un millier; ils arrivent à toute vitesse jusque sur le devant de la scène; vous allez être écrasés; mais non, tout disparaît à ce moment critique et vous restez là, bouche bée²²⁷.

Encore là, l'immersion provoque un sentiment de possible pénétration dans la salle avec réactions haptiques correspondantes (« *on veut leur faire place* »). Ce sentiment semble avoir traversé les frontières et l'océan. Voici ce qu'on affirme face à la même vue, deux jours plus tôt en France : « *Les officiers et leurs montures ont toujours le plus grand succès lorsque prêts à disparaître du cadre, ils semblent s'élaner dans la salle.* »²²⁸ Un an plus tard, Mesghich vient à Montréal et présente également une charge de cavalerie. Là encore, même réaction d'un troisième journaliste :

[...] il semble à un moment qu'ils sortent de cette toile et l'on se trouve saisi après avoir vu passer dans un nuage, jusqu'au dernier des cuirassiers, de s'apercevoir qu'à la place du champ de bataille une toile est là²²⁹...

²²⁷ Anonyme, « Le Cinématographe. Une des merveilles de notre siècle », in *la Presse*, Montréal, lundi 29 juin 1896, p. 1. Cité in André Gaudreault, Germain Lacasse et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *op. cit.*, p. 36.

²²⁸ Article du *Petit Méridional*, samedi 27 juin 1896, cité par Jacques et Marie André, « La saison Lumière à Montpellier », in *1895*, n° 2, avril 1987, p. 22.

²²⁹ Anonyme, « Qu'est réellement le "cinématographe Lumière" [?] », in *la Presse*, Montréal, mardi 15 juin 1897, p. 1.

En fait, si l'on veut bien sortir de l'apriorisme et considérer d'autres vues que les fameuses arrivées de train, il faut se rendre compte que les réactions haptiques (recul, sursaut physique, effroi, cris des spectateurs) sont nombreuses à l'époque. Déjà en juillet 1895, pour l'une des premières séances Lumière, le chroniqueur scientifique Henri de Parville écrivait devant *Place des cordeliers* (n° 749) :

Mais le chef-d'œuvre, c'est le boulevard avec les cafés, les piétons, les omnibus, etc., tout cela, c'est si bien le boulevard, qu'on a envie de se garer des voitures. Il apparaît à certain moment une tapissière qui vient droit sur les spectateurs. Ma voisine est si bien sous le charme qu'elle se leva brusquement d'un bond... et ne se rassit que lorsque la voiture tourna et disparut²³⁰.

Suite à la (première ?) *Sortie d'usine* (n° 685), on raconte que: « *un chien s'élançe tout à coup à travers cette foule puis disparaît. C'est ensuite un défilé de voitures, de cavaliers qui sortant de l'usine, semblent se précipiter dans la salle.* »²³¹ Toujours dans son compte rendu, Gorki affirme face à l'Arroseur arrosé que « [...] *un jet puissant frappe le visage du jardinier. Ce jet, on croirait qu'il va nous atteindre et l'on cherche à se protéger* ». ²³² Pour ce qui est du train-qui-fonce, là encore, on a le choix des citations. Selon le Journal du Havre du 2 juillet 1896 : « [...] *C'est d'abord le*

²³⁰ Henri de Parville, *le Journal des débats*, Paris, 17 juillet 1895, cité in Michelle Aubert et Jean-Claude Séguin (dir.), *op. cit.*, p. 227.

²³¹ Anonyme, article du *Lyon républicain*, Lyon, 26 janvier 1896, cité in Michelle Aubert et Jean-Claude Séguin (dir.), *op. cit.*, p. 214.

rapide de Cologne qui se montre dans le lointain et bientôt arrive avec une vitesse vertigineuse sur les spectateurs qui distinctement sentent le besoin de se garer ».²³³

Il semble ici que c'est tout le public qui a une réaction de défense. Ou encore : « *Le train [...] semble sortir de la toile, s'élançe vers nous. Des dames en chair et en os se reculent d'horreur, tant la vérité est foudroyante !* »²³⁴ On pourrait en citer des dizaines d'autres, tant les commentaires de ce genre sont nombreux :

Au loin, on aperçoit de la fumée, puis la locomotive de l'express et, en quelques secondes, le train se rue à l'intérieur (de la salle) si rapidement que, comme la plupart des gens des premiers rangs, je m'agite sur mon siège, fort mal à l'aise, dans l'attente d'un accident de chemin de fer²³⁵.

À ma connaissance, le premier historien du cinématographe à avoir parlé de cette peur du train est Georges Brunel dans un ouvrage méconnu, *la Photographie et la projection du mouvement* en 1897. Non seulement il parle de l'illusion immersive créée par une *Arrivée d'un train en gare* (laquelle ?), mais l'effet de trompe-l'œil, comme plusieurs commentateurs le rapportent également, se produit pour d'autres

²³² Gorki, *art. cit.*, in Jérôme Prieur, *op. cit.*, p. 32.

²³³ Anonyme, article du *Journal du Havre*, Le Havre, 2 juillet 1896, cité in Michelle Aubert et Jean-Claude Séguin (dir.), *op. cit.*, p. 45.

²³⁴ Article dans *le Mémorial des Vosges*, Epinal, 27 juin 1896, cité in Michel Cieutat, « L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat », *CinémAction*, n° 103, 2002, p. 19.

²³⁵ Anonyme, « A wonderful invention: the cinématographe of M. Lumière », in *Sketch*, 18 mars 1896, p. 323, cité in Jacques Rittaud-Hutinet, *le Cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Champ Vallon, 1985, p. 214. Traduction de Rittaud-Hutinet.

phénomènes observés (ici fumée et mousse, là mer qui éclabousse ou feuilles qui bougent, etc.) qui ne créent pas d'effroi mais une « *illusion absolue* » de vie réelle.

Voici sa description :

[...] *une Partie de piquet*, où deux partenaires fument : *on voit la fumée s'échapper absolument comme si elle sortait du cadre et allait se répandre dans la salle, et la stupéfaction est encore peut-être plus grande, lorsqu'on voit arriver un garçon de café, qui verse de la bière, qui mousse, et que les trois joueurs, après avoir trinqué, boivent de bon cœur; on voit la bière diminuer dans les verres; c'est la vérité absolue et l'illusion du mouvement, comme jamais le génie humain n'était arrivé à le représenter artificiellement. Puis viennent : l'Arrivée d'un train en gare; il vous semble que la locomotive va arriver sur vous et vous écraser; j'étais justement, un jour de projection, au premier rang des spectateurs; certains, par un mouvement instinctif, ont reculé [...]*²³⁶

Dans *le Regard retourné*, Livio Belloï fait une analyse fine des « arrivées de train », et remarque que dans les versions américaines, soit *The Empire State Express* de Biograph et *The Black Diamond Express* de Edison, le train ne s'arrête pas en gare ; les vues sont prises sur le côté d'une voie, et donc la locomotive en pleine vitesse franchit encore plus violemment la limite du cadre. Là encore les

²³⁶ Georges Brunel, *la Photographie et la projection du mouvement*, Paris : Charles Mendel, 1897, p. 61. C'est l'auteur qui souligne les effets de trompe-l'œil.

témoignages sont nombreux chez des commentateurs dans l'ensemble des États-Unis:

The reproduction of the Empire State Express coming right toward the audience at the rate of sixty miles an hour is so natural as to be positively alarming. The instinct to get out of the way was so strong that many women rose hurriedly in their seats and one or two gasped audibly²³⁷.

Bottomore essaie de tenir les statistiques des recensions des vues Biograph en 1896. Il calcule que sur 53 reportages recueillis, douze font état de la réaction devant l'*Empire State Express*, dont neuf en termes de réactions enthousiastes, sinon déchaînées ; et que seulement trois parlent de réactions physiques d'angoisse, ce qu'il juge insuffisant. Comme on sait, il y a deux sortes de mensonges : les vrais mensonges et les statistiques. Si seulement douze commentaires parlent du train, se pourrait-il que les 41 autres journalistes n'ont pas vu le film de l'Express, notamment parce qu'il s'agit de réclames (publicités sous forme d'articles) et non de comptes rendus ? Et les neufs commentaires sur les réactions enthousiastes et déchaînées, se pourrait-il qu'ils ne soient pas dus à la seule beauté de la locomotive ? Ce que nous disent minimalement ces statistiques, c'est que parmi les douze journalistes qui ont vu le film, au moins 25% aient eu le temps de constater des réactions haptiques

importantes dans le public et qu'entre 25% et 75% aient pu relever les effets trompe-l'œil sur les spectateurs.

Les arguments contre

De la part des historiens qui affirment, le plus souvent à partir d'un jugement *a priori*, que ce sentiment de peur n'a jamais existé, quatre principaux arguments sont généralement avancés :

1) *Les premières images étaient en noir et blanc, silencieuses et trop tremblotantes pour créer l'illusion.* Il ne fait pas de doute que leur relative incomplétude, très variable selon les séances et les appareils, ait pu nuire au fait que l'illusion soit toujours ressentie comme complète ou effective. Il ne fait pas de doute également, devant la multiplicité des témoignages, que cette incomplétude n'ait pas empêché de ressentir le plus souvent cette illusion du réel. On peut supposer que les carences (mutité, noir et blanc, tremblements) étaient moins fortes que le gain de réalité obtenu par le mouvement des images photographiques. On peut supposer

²³⁷ Article du *St-Louis Post Dispatch*, 23 novembre 1896, cité in Kemp R. Niver, *Biograph Bulletins*,

également que ces carences pouvaient même, comme on l'a vu chez Gorki, créer une *inquiétante étrangeté* doublée d'une perception trouble qui décuplaient les sentiments d'angoisse.

2) Il s'agissait d'une stratégie publicitaire pour attirer les foules. S'il est peu douteux que certains exploitants aient dû utiliser cette stratégie, il ne semble pas que ce fut systématique et institutionnalisé (les preuves à cet effet sont minces). De plus, la profusion de témoignages semblables de spectateurs aux quatre coins du globe, au même moment, démontre que ces spectateurs ne furent pas au courant des autres témoignages et ne purent s'influencer. D'ailleurs, s'il est normal de penser que les opérateurs ont été tentés d'exploiter ces peurs après qu'ils en eurent constaté les effets, il serait surprenant qu'ils aient créé cette stratégie *ex nihilo* sans que des réactions n'aient jamais existé au préalable. Qu'ils aient délibérément exagéré ces effets, c'est fort possible, mais logiquement cela ne fait que prouver leur existence.

3) Personne ne fut jamais trompé par une image. Cet argument est exactement le même que l'on retrouve pour les trompe-l'œil picturaux. Nonobstant le fait que j'aie déjà trompé des condisciples avec des trompe-l'œil du Louvre, il me semble que, au-delà du déni, l'argument est fallacieux dans la mesure où il ne tient pas compte de

l'enjeu réel de tout trompe-l'œil : « *Complètement trompé? Heureusement non. Le doute est nécessaire au jeu du trompe-l'œil : il n'étonnerait ni n'amuserait si l'on en était dupe* ». ²³⁸ Tom Gunning pointe cet enjeu :

As Martin Batterby puts it, trompe l'œil aims not simply at accuracy of representation, but at causing "a feeling of disgust in the mind of the beholder." This disquiet arises from "a conflict of messages": on the one hand, the knowledge that one is seeing a painting, and on the other, a visual experience sufficiently convincing as "to warrant a closer examination and even the involvement of the sense of touch." The realism of the image is at the service of a dramatically unfolding spectator experience, vacillating between belief and incredulity²³⁹.

Pour en avoir fait moi-même l'expérience, il est certain que l'on puisse être complètement trompé par un trompe-l'œil, de la même façon que plusieurs néo-spectateurs aient pu avoir peur du train-qui-fonce (Bottomore cite quelques mentions de spectateurs complètement trompés par des films). Mais dans les cas où certains néo-spectateurs ne crurent pas réellement qu'un train fonçait effectivement vers eux, l'illusion devait être assez puissante pour troubler les (in)crédules et leur donner cette peur (ou ce plaisir), de la même manière que le cinéma Imax 3D nous donne des

²³⁸ Marie Christine Gloton, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, p. 77-78.

²³⁹ Tom Gunning, *art cit.*, 1994, p. 117. Gunning cite Martin Battersby, *Trompe l'Œil : the Eye Deceived*, Londres : Academy Editions, 1974, p. 19.

fortes sensations haptiques, sans que nous en soyons dupes pour autant. Il semble que la réception d'un trompe-l'oeil soit une réception clivée (un « je sais bien mais quand même », mais qui n'est pas le même que celui de la fiction narrative). Gunning rappelle également que les séances Lumière commençaient par une image fixe des vues, ce qui annulerait le caractère illusionniste de celles-ci. Mais n'est-ce pas justement leur caractère hautement « *illusionnant* » qui a poussé les opérateurs Lumière, issus après tout de la culture rationaliste fin de siècle, à multiplier les indices de *désillusionnement*, comme le rappelle Rittaud-Hutinet :

Ils vont donc briser l'illusion en prévenant, en informant les spectateurs de l'irréalité cinématographique : ils vont *nommer* l'illusion. Pour évacuer cet allié encombrant, les opérateurs vont le rationaliser, afin de le situer — ou pour l'accrocher — dans les chaînes signifiantes du langage : Doublier nous a appris que les directeurs venaient avant chaque spectacle informer le public de l'irréalité de ce qu'il allait voir. Dans certains pays, en Amérique notamment, on priait même les spectateurs de passer derrière l'écran²⁴⁰...

À vouloir à tout prix que les premiers spectateurs du cinéma soient pris de panique et courent en direction de la sortie, n'oublie-t-on pas qu'une telle panique, dangereuse, aurait donné la pire des publicités pour le Cinématographe ? Le simple bon sens

²⁴⁰ Jacques Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 219. C'est l'auteur qui souligne. Il rapporte l'interview de 1945 avec Francis Doublier, reproduite par Bernard Chadère, *Lumières sur Lumière*, Lyon, 1987, p. 274.

indique que les opérateurs devaient prévenir les lectures trop « illusionnantes », autant que possible. Doublier raconta qu'il devait faire un *speech* avant les séances pour convaincre les spectateurs que le train et les chevaux ne pouvaient sortir de l'écran et les mettre en danger.

Du reste, affirmer que les trompe-l'œil du passé n'ont jamais trompé personne, c'est présumer que les compétences spectatorielles à déchiffrer une image sont anhistoriques et qu'elles ne se sont pas transformées avec les époques. Il ne s'agit pas d'attribuer à ces spectateurs soi-disant « primitifs » une soi-disant « naïveté » mais de concevoir que leurs compétences devaient être différentes. Bottomore affirme que l'effet-train est un terrain miné (*minefield*) pour les historiens et doit être lu avec beaucoup de prudence. J'y vois pour ma part l'un de ces tabous de la recherche basé sur la peur. N'est-ce pas la peur d'afficher la même naïveté que celle que l'on suppose aux premiers spectateurs ? Un désir naïf de non-naïveté fort courant.

4) Il ne s'agirait que d'une stratégie discursive de la bourgeoisie citadine pour ridiculiser les provinciaux. Bien sûr, il y a plusieurs exemples de caricatures²⁴¹, d'anecdotes dans la presse et même de vues (*Uncle Josh at the Moving Picture Show*, 1902) qui relatent la peur du train-qui-fonce, et beaucoup mettent en scène un

²⁴¹ Cf. Stephen Bottomore, *I Want to See This Annie Mattygraph : A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Pordenone/Londres : Le Giornate del Cinema Muto/BFI Publishing, 1996, 250 p.

paysan un peu fruste, une femme ou bien une personne âgée. Ce qui ne veut pas dire, encore là, que ces anecdotes ne se basent pas sur des faits réels, même si elles ont pu servir par la suite comme discours ségrégationniste de la part de la bourgeoisie citadine, ayant pour but de ridiculiser les provinciaux en dénonçant leur soi-disant naïveté.

Aussi, si l'on prend en compte le niveau de compétence des néo-spectateurs, leur outillage mental face aux images animées, il est concevable que les milieux urbains devaient avoir une plus grande habileté du fait de leur plus grande consommation, avantage qui a pu devenir de plus en plus important à mesure que les vues sont devenues courantes en ville. D'une certaine façon, ce discours permettait de dénoncer à bon compte, en la rejetant sur l'autre, sa propre naïveté, puisque la plupart des premiers témoignages que nous avons du train-qui-fonce nous viennent de citadins modernes. En effet, on ne peut considérer des littéraires comme Gorki ou Jean Badreux comme des paysans naïfs, pas plus que le grand critique musical russe Vladimir Stasov, qui écrivit, dans une lettre à son frère, un mois avant Gorki :

Naturellement, ce n'est pas encore parfait, les personnages et l'arrière-plan sont souvent clignotants ou sautillants, mais comment les badauds peuvent-ils critiquer une telle réussite ? Quand, de l'horizon, un train entier fonce sur nous, quand il semble qu'il crève l'écran, notre esprit évoque immédiatement la même scène dans *Anna Karénine*. C'est presque inimaginable. Puis la foule bigarrée du quai regarde

les voyageurs, chargés de bagages hétéroclites, qui sortent des voitures. Le convoi s'en va et les gens retournent à leur train-train quotidien. C'est une foule vraiment vivante qu'on a vue ! [...] Et puis, juste devant nos sièges, le mouvement de la mer ! — *Meerstille* de Mendelssohn — oui, encore une fois, cette image, ces reflets argentés suscitent leur propre musique²⁴².

Malgré les défauts de la projection, ce spectateur lettré, essayant de trouver des références littéraires et musicales pour ramener vers le *connu* cette expérience « *presque inimaginable* » qu'il vient de vivre, ne peut s'empêcher de ressentir l'effet de trompe-l'œil du train qui fonce et qui va crever l'écran pour aboutir dans la salle. La référence à Anna Karénine rappelle le choc du train et le danger puisque l'héroïne du roman se suicide en se faisant frapper sur la voie ferrée, se lançant au devant d'une locomotive.

5) Pour Bottomore, la peur des véhicules qui approchent serait causée par une confusion perceptuelle et par le phénomène de « *looming response* »²⁴³. Ce dernier phénomène, causant une réaction instinctive de recul lorsqu'une image s'agrandit rapidement dans l'œil, pourrait avoir joué un rôle ; mais ce réflexe, qui permet de réagir rapidement à un stimulus avant que la conscience ne reconnaisse

²⁴² Lettre du 30 mai 1896, citée par *Iskousstvo Kino*, en mars 1957, et par Jay Leyda, *op. cit.*, p. 22. Traduction de Leyda. Selon ce dernier, Stasov assistait à une séance du « Kinétophone » Edison, mais cela me semble douteux.

²⁴³ Cf. Stephen Bottomore, *art. cit* en anglais, p. 189.

un danger, me semble n'avoir rien à voir avec une réaction consciente devant ce que les spectateurs savent pertinemment être une locomotive qui arrive de très loin (plusieurs centaines de mètres). Ce n'est pas une tache qui arrive rapidement mais un train qui fonce droit sur eux. Pour ce qui est de la confusion perceptuelle, ce me semble être une autre façon de nommer l'effet trompe-l'œil : devant la nouveauté d'un dispositif, « *a viewer with untrained cognitive habits* » (Tsivian)²⁴⁴ ne peut faire la différence entre l'image devant lui et son expérience du réel. Par ailleurs, Bottomore affirme que la « *looming response* » est davantage intense si l'image est plus grande dans le champ visuel, ce qui expliquerait que les spectateurs assis directement devant l'écran étaient plus affectés par l'effet-train. Mais dans une expérience de trompe-l'œil, le cadre détruit l'effet car il crée une coupure ; c'est pour cette raison que les écrans Imax sont si larges, afin de créer un effet d'immersion — les spectateurs ne voient plus le cadre. Alors, les spectateurs d'un écran normal devaient donc ressentir davantage l'immersion au-devant de la salle, *looming response* ou pas.

²⁴⁴ Cité par Bottomore, *art. cit* en anglais, p. 186.

L'effet trompe-l'œil

Ces sentiments de frayeur, ces mouvements physiques de recul, ces impressions de présence réelle, je les ai regroupés sous le concept d'*effet trompe-l'œil*. Expression qui me permet de distinguer ces réactions spectatorielles de l'impression de réalité ou de l'effet de réel barthésien, car si tout spectateur d'aujourd'hui éprouve une impression de réalité devant une arrivée de train, personne n'a l'impression que passé la limite du champ, le train pourrait investir son espace de spectateur au point de l'effrayer. Personne non plus n'a l'impression que le train fonce vers lui (« *un train entier fonce sur nous* »).

En fait, tout spectateur d'aujourd'hui est amené « naturellement », par la naturalité d'un code, à construire un hors-champ, grâce à la défection du *hic et nunc* au profit d'un *ailleurs* et d'un *alors* de la diégèse; loisir ou capacité que n'avaient pas les premiers spectateurs. Cette assurance du spectateur d'aujourd'hui d'être préservé par une séparation (une sorte de rampe) entre la salle et le monde représenté à l'écran n'est également qu'un effet du dispositif institutionnel (séparation entre autres assurée par l'interdit du regard-caméra); ce n'est pas le cas par exemple du dispositif Imax 3-D, qui génère aujourd'hui des effets trompe-l'œil s'attaquant au corps et au regard propres des spectateurs empiriques.

Si les néo-spectateurs eurent peur du train-qui-fonce, c'est qu'ils voyaient ce train arriver par le truchement de leur *regard propre*; leur sentiment de peur est une réaction haptique de leur corps propre qui cherche à se préserver de la violence de la machine; ils ne s'identifiaient pas comme nous, spectateurs parfaitement form(at)és de l'Institution, à un *regard autre*, ce regard de la caméra qui est le résultat d'une identification primaire codée par le dispositif institutionnel. Un regard autre qui serait symboliquement dans un espace disjoint de celui de la salle de cinéma, enveloppé, intégré, absorbé par l'espace diégétique (on reviendra sur ces notions au chapitre 5). Au contraire, les néo-spectateurs crurent voir par leur regard propre la locomotive se déplacer dans la même spatiotemporalité qu'eux. Que cette impression fut fugitive n'empêche pas qu'elle ait eu lieu.

Par ailleurs, si cet effet trompe-l'œil est particulièrement prégnant et remarquable lors du franchissement violent du cadre, dans ce que Livio Belloï a appelé les « vues attentatoires »,²⁴⁵ il faut se demander si cet effet ne joue pas au-delà, et si toute image de l'époque ne fut pas ressentie de cette manière, comme un

²⁴⁵ Je préfère « l'effet trompe-l'œil » au concept de « vue attentatoire » de Belloï dans la mesure où, d'une part, je défends l'hypothèse selon laquelle cet effet, s'il se produit effectivement à son maximum lorsque de gros objets dangereux attentent à la sécurité des spectateurs, devait se produire plus largement et plus paisiblement pour tout le réel représenté (cf. les vagues de la mer), et d'autre part, il ne s'agit pas d'un attribut immanent d'une vue mais d'un effet que celle-ci produit (ou non) sur et par la réception (ainsi, les arrivées de train ne sont plus « attentatoires » pour les spectateurs d'aujourd'hui puisque « l'effet trompe-l'œil » ne joue plus pragmatiquement pour eux).

trompe-l'œil. En effet, à lire les comptes rendus des premières années, on ne peut que se rendre à l'évidence que l'*horizon d'attente* va dans ce sens, et que le critère premier de jugement d'un film n'est que la déclinaison variée d'une expression : « l'illusion parfaite de la vie ». Ce que les Anglo-Saxons nomment « lifelike » : une sorte de « réalisme absolu ». Encore faut-il faire la part entre le réalisme tel qu'on l'entend, et ce réalisme-là. Il ne s'agit pas d'une espèce de naturalisme qui s'inscrirait en faux contre une idéalisation ou une stylisation excessive. Le terme de réalisme est utilisé à l'époque pour décrire un *analogon* du réel au sens fort, « une recreation intégrale de la vie ». Le problème, pour ce qui est du cinéma, est que les mêmes mots (réalisme, illusion de la vie, etc.) ont été employés pour désigner, dans un premier temps, l'effet de trompe-l'œil immersif des débuts et, dans un deuxième temps, l'absorption diégétique du cinéma narratif (après 1908), deux phénomènes radicalement différents (cf. chapitre 5).

Cet effet trompe-l'œil du cinéma des débuts, Gunning semble d'abord l'entrevoir, lorsqu'il tente un parallèle entre la vue Lumière et le trompe-l'œil pictural, pour ensuite bizarrement l'écarter :

Although trompe l'œil shares with *The Arrival of a Train* and the magic theatre a pleasurable vacillation between belief and doubt, it also displays important differences from them. The usually small scale of trompe l'œil paintings and the

desire to reach out and touch them contrast sharply with the "grandeur naturelle" of the Lumière train film and the viewer's impulse to rear back before it, as well as with the spectator's physical distance from the illusions of the magic theatre. But all three forms show that, rather than being a simple reality effect, the illusionistic arts of the nineteenth century cannily exploited their unbelievable nature, keeping a conscious focus on the fact that they were only illusions²⁴⁶.

Selon Gunning, la différence principale entre les peintures en trompe-l'œil et les vues Lumière, c'est que les premières sont d'une « *small scale* » (il parle de ces mouches ou papiers figurés sur une peinture de chevalet) alors que les deuxièmes sont en « *grandeur naturelle* ». Rien de moins véridique. Au contraire, leur grandeur naturelle est ce qui fait des peintures en trompe-l'œil et des vues Lumière des *trompe-l'œil au sens large* : les mouches posées et les papiers collés figurés en trompe-l'œil sur une peinture de chevalet ont tous la « grandeur nature » de vraies mouches ou de vrais papiers qui seraient posés au même endroit, de la même façon qu'une architecture en trompe-l'œil a toujours la grandeur réelle de l'architecture réelle dont elle cherche à assurer l'illusion. De même, les personnages et les objets d'une fresque en trompe-l'œil de la Renaissance (cf. la *Jeune fille dans l'encadrement d'une porte*, de Paul Véronèse ou le *Salone delle prospettive* de la Villa Farnesina de Baldassare Peruzzi), d'un décor plafonnant illusionniste des églises romaines du baroque (celui de Sant' Ignazio d'Andrea Pozzo, par exemple) ou d'un panorama du XIX^e siècle sont parfaitement en grandeur naturelle.

²⁴⁶ Tom Gunning, *art. cit.*, 1994, p. 117.

Mais quelles sont au juste ces règles à observer pour réaliser un trompe-l'œil ? Dans son livre sur *le Trompe-l'œil*, Miriam Milman énonce les « conditions sine qua non » pour faire un trompe-l'œil en rappelant que « ces règles du jeu se sont imposées d'elles-mêmes » aux peintres dans l'exercice de leur art. Ces conditions sont au nombre de six ; seules les quatre premières concernent le cinéma des premiers temps :

- I Un trompe-l'œil doit être de grandeur nature.
- II Il doit s'intégrer parfaitement au milieu où il est présenté; son emplacement et son encadrement doivent être logiques [...] ²⁴⁷
- III Aucun élément représenté dans le tableau ne doit être fragmenté par la limite de la surface peinte.
- IV La percée de la troisième dimension ne doit pas être obtenue par une perspective trop profonde ou trop saillante. [...]
- V Le relief et le volume seront dépendants d'une manière critique de la technique employée. Celle-ci trouve ses racines dans le rendu réaliste des peintures flamandes du XVe siècle. L'huile et les vernis colorés seront les moyens les plus efficaces car ils permettent de rendre invisible le coup de pinceau, de fondre les couleurs et de donner le brillant nécessaire.

Souvent, le « plus réel que la réalité » s'impose; les contours durs, les ombres noires, les formes découpées, font parties [sic] du vocabulaire du trompe-l'œil.

²⁴⁷ Ce qui revient à dire qu'il ne faut pas que l'image semble cadrée.

VI Les personnages vivants sont à éviter. Leur apparence figée en fait des objets d'une réalité peu crédible, et contrairement aux objets, leur aspect les démode très vite²⁴⁸.

La grandeur naturelle est la condition première de tout trompe-l'œil, de tout espace illusionniste, et c'est d'ailleurs pour cette raison que Méliès mettra une barre au sol pour garder ses acteurs en grandeur naturelle (cf. chapitre 7). Que les commentateurs de l'époque aient tenu souvent à préciser que les vues Lumière étaient en grandeur naturelle est un indice qu'ils les percevaient effectivement comme des trompe-l'œil, à l'instar des peintures grandeur nature des panoramas de la Belle Époque.

De la même façon, Gunning se trompe lorsqu'il nous dit que le désir face aux trompe-l'œil picturaux de « *reach out and touch them* » contraste avec le mouvement de sursaut vers l'arrière des spectateurs face au train-qui-fonce. Il s'agit au contraire de deux réactions haptiques semblables, l'une face à un petit objet immobile et l'autre face à un gros objet se dirigeant dangereusement vers les spectateurs (en comparaison, les spectateurs d'Imax 3D ont effectivement ces deux réactions lors des séances). Les deux comportements, qui ont pour base l'illusion d'une identité spatiotemporelle entre le spectateur et le représenté créée par l'immersion, existaient d'ailleurs au début du cinéma, comme le démontrent de nombreux articles, de même

²⁴⁸ Miriam Milman, *op. cit.*, p. 36.

que le comportement d'« Uncle Josh » qui s'effraie devant le train et cherche ensuite à atteindre et toucher la jeune fille sur l'écran (*Uncle Josh at the Moving Picture Show*). Du reste, la grandeur naturelle et ces réactions haptiques prouvent assez que les vues Lumière créaient un effet trompe-l'œil à rapprocher de la tradition illusionniste.

« L'apogée du réalisme »...

On ramène souvent le cinéma « des premiers temps » à l'exploitation des attractions. S'il est vrai que l'attraction comme pratique discursive supplante alors largement le discours narratif, je me demande s'il ne serait pas plus productif de considérer cette recherche de l'illusion de la vie, cet effet trompe-l'œil, comme l'attente première des néo-spectateurs, du moins pour les premières années (jusqu'à l'arrivée des salles permanentes ?), même s'il est évident que cet effet trompe-l'œil est lui-même une attraction spectaculaire, au même titre que le contenu des vues (trucages, apparitions, numéros de variétés, etc.).

Il faut dire que ce « réalisme »-là est la grande affaire de l'époque, au moment où le cinéma, en cette fin de (dix-neuvième) siècle, pointe à l'horizon du paysage intermédiatique : que ce soit dans les divers panoramas, forme de spectacle extrêmement populaire, dans les musées de cire où étaient présentés des simulacres de scènes réelles, dans certains spectacles de magie où des machines scéniques et des miroirs devaient créer l'illusion *vraie* du fabuleux, et en partie dans les stéréoscopes avec leur simulacre de troisième dimension.

D'ailleurs, on oublie trop souvent qu'à la Belle Époque, le souci de reproduire la réalité, le « réalisme intégral », est une préoccupation majeure au théâtre, tant dans les démarches d'André Antoine au Théâtre libre que dans ce que l'on appelle le réalisme « sensationnel » à Broadway, avec ses reproductions du réel à couper le souffle, tant il n'est pas exagéré d'y voir un trait important de l'épistémè de la Belle Époque. D'ailleurs, le 2 novembre 1896, on présenta ce genre de mise en scène spectaculaire dans l'un des grands théâtres de Montréal, le Queen's Theatre, l'un des arrêts nord-américains des grandes pièces de Broadway :

On a joué hier soir à ce théâtre « The Heart of Chicago », pièce réalistique [sic] à grands décors et à grande sensation [sic]. Au premier acte, l'incendie de la rue Madison donne le frisson tant le spectacle en est saisissant. Au deuxième acte, la vue de Chicago à vol d'oiseau, ou plutôt d'un coin de Chicago vient reposer agréablement la vue des émotions du premier acte. Au quatrième, on voit un train

rapide poindre dans le lointain puis grossissant à vue d'œil et dont la machine s'arrête sur le bord de la rampe au moment où elle semble vouloir se précipiter en bas de la scène²⁴⁹.

Que l'intertexte de cette pièce soit le-train-qui-force ne fait pas grand doute et (dé)montre le caractère de trompe-l'œil des Arrivées d'un train Lumière, Biograph ou Edison. La pièce est donc décrite comme saisissante; elle donne le frisson et de grandes sensations; on doit même se reposer des émotions suscitées par cette attraction, à la fois spectaculaire et très réaliste. Un autre article précise qu'à ce compte, le quatrième acte est le plus impressionnant :

La scène du chemin de fer dans « The Heart of Chicago », qui sera joué ce soir, est l'apogée du réalisme. Pendant dix minutes, on voit la locomotive avancer sur la scène. On la voit d'abord dans la distance puis, elle paraît à sa naturelle grosseur en atteignant le bord de la scène. On obtient ce résultat grâce à une illusion d'optique²⁵⁰.

²⁴⁹ Anonyme, « Queen's Theatre », in *la Patrie*, Montréal, mardi 3 novembre 1896, p. 3.

²⁵⁰ Anonyme, « Queen's Theatre », in *la Patrie*, Montréal, lundi 2 novembre 1896, p. de dernière édition.

Le « mélodrame » *Heart of Chicago* revint à Montréal trois ans plus tard, en avril 1899, après certainement une tournée des grandes villes américaines, cette fois dans un autre grand théâtre montréalais de plusieurs milliers de place :

« The Heart of Chicago », tel est le mélodrame que nous aurons la semaine prochaine au Théâtre Royal. Tous les amateurs de théâtre savent combien intéressante, combien émouvante est cette pièce. La mise en scène est la perfection même, il n'est jamais venu à Montréal encore de décors aussi compliqués et aussi magnifiques. La scène du passage d'un convoi de chemin de fer est d'un réalisme achevé. Rien de comparable à cela ne s'est encore donné en cette ville²⁵¹.

Et finalement, selon un autre article :

Les scènes où des jeux de décors sont remarquables sont celle qui représente Chicago en flammes et celle du train que l'on voit venir à toute vitesse d'une distance de plusieurs milles jusqu'au bord de la rampe²⁵².

²⁵¹ Anonyme, sans titre, in *la Patrie*, Montréal, jeudi 6 avril 1899, p. 3.

²⁵² Anonyme, « Théâtre Royal », in *la Patrie*, Montréal, samedi 8 avril 1899, p. 7.

Difficile de dire si cette attraction fut produite par une machinerie théâtrale, « *des jeux de décor* » ou seulement par une « *illusion d'optique* » (comme le rapporte l'un des articles). Ce qu'il est important de noter, c'est que la locomotive « *s'arrête sur le bord de la rampe au moment où elle semble vouloir se précipiter en bas de la scène* » — juste sur le bord du *proscenium* donc, sans franchir le *cadre* théâtral. Si la locomotive s'arrête juste à temps, maintenant une solution de continuité sécuritaire entre la salle et la scène, il est certain que la frayeur d'une spatiotemporalité unique entre les deux espaces qui s'interpénètrent et s'emboîtent, d'une trouée brutale et d'un télescopage par le train, est l'effet attractionnel recherché — citation évidente des arrivées cinématographiques, mais également d'accidents de train célèbres, comme celui du 22 octobre 1895 à la gare Montparnasse (cf. illustration 1)²⁵³.

On peut trouver l'une des meilleures réflexions performatives sur ce conflit des espaces et sur le train-qui-fonce dans une bande dessinée de Silas, alias Winsor McCay, dans la célèbre série *Dreams of a Rarebit Fiend* (1905) (cf. illustration 2) : une grande bourgeoise est sur un pont ferroviaire avec son petit chien Usona (*you son of a b...*); au loin, elle entend le train venir à grande vitesse; comme elle ne peut sauter ni abandonner son petit chien, elle arrête le train avec sa tête; elle se réveille à cet instant avec un mal de tête car elle s'est cogné le front contre le mur de sa chambre.

²⁵³ Cf. Frank Beau, « Le mythe de La Ciotat », in *CinémAction*, n° 102, 2002, p. 170-171.

Outre le train-qui-fonce qui tient le rôle du grand méchant Ça (phallique?), restes diurnes des frayeurs cinématographiques, ce récit imagé est intéressant par sa scénographie : dans la scène du rêve, la spectatrice (la dame) est dans la même spatiotemporalité que le train qui va l'écraser; alors que dans la scène du réel diégétique (la chambre à coucher) les deux spatiotemporalités sont distinctes. La séparation entre les deux espaces (rêve/réel) est figurée, comme c'était la règle dans l'iconographie cinématographique de l'époque (par exemple dans la vue du même nom, *Dream of a Rarebit Fiend*, de Edwin S. Porter), par un mur blanc derrière le lit. Ce mur blanc est donc, comme son homologue dans les vues animées, un écran (à la fois du rêve et de cinéma). Si donc dans le réel de sa chambre (= la salle de cinéma, autre chambre obscure) cet écran est infranchissable, dans la scène onirique (= la vue Lumière, le trompe-l'œil) il est illusoirement traversable.

Le principe de réalité reprend ses droits au moment où l'on se cogne la tête à la matérialité de l'écran, comme lorsqu'on touche du doigt un trompe-l'œil, comme lorsque Uncle Josh fracasse la toile, ou encore lorsque ce journaliste se trouve « *saisi après avoir vu passer dans un nuage, jusqu'au dernier des cuirassiers, de s'apercevoir qu'à la place du champ de bataille une toile est là...* »²⁵⁴. L'Institution

²⁵⁴ Anonyme, « Qu'est réellement le "cinématographe Lumière" [?] », in *la Presse*, Montréal, mardi 15 juin 1897, p. 1.

cinématographique fera de cet écran infranchissable l'une des règles de son contrat fictionnel. On voit que cette figuration géniale de McCay, à la fois de la scène freudienne du rêve et du dispositif cinématographique, n'est pas loin des théories que Baudry et Metz développeront des décennies plus tard.

Au-delà de cette limite...

Dans les vues cinématographiques, au contraire du train de *Heart of Chicago* qui s'arrête sur le bord de la rampe, la locomotive, les cuirassiers et les autres objets franchissent la limite du cadre. Mais si l'on étudie attentivement les comptes rendus, on s'aperçoit qu'après avoir pensé que l'objet en mouvement allait emboutir la salle, les commentateurs ne savent pas où celui-ci est passé (c'est moi qui souligne) :

Sans bruit, la locomotive a *disparu* après avoir atteint le bord de l'écran²⁵⁵.

[...] tout cela respire la vie et tout à coup, ayant atteint le bord de l'écran, *disparaît* on ne sait où²⁵⁶.

²⁵⁵ Gorki, *art. cit.*, in Jérôme Prieur, *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁶ *Idem.*

[...] on veut leur faire place, mais ils s'évanouissent et il ne reste qu'une impression profonde de ce miracle de la science²⁵⁷.

[...] ils arrivent à toute vitesse jusque sur le devant de la scène; vous allez être écrasés; mais non, *tout disparaît* à ce moment critique et vous restez là, bouche bée²⁵⁸.

Aussi, pour rendre compte de toutes ces mentions où le train disparaît « *on ne sait où* », il faut donc émettre l'hypothèse que ces néo-spectateurs sont incapables de construire du hors-champ²⁵⁹. Puisqu'ils croient que la locomotive fonce vers leur propre spatiotemporalité, c'est-à-dire vers la salle, c'est donc qu'ils ne peuvent construire une spatiotemporalité autre, et donc un hors-champ diégétique. Bottomore cite un compte rendu de la *Sortie d'usine* :

On the word being given they start for home, trolling blithely along just as if they were alive. One young man dashed forward on a bicycle, and it seemed to me that he very narrowly missed falling out of the picture entirely. I couldn't see where he

²⁵⁷ Jean Badreux, *art. cit.*, p. 1.

²⁵⁸ Anonyme, *art. cit.*, p. 1.

²⁵⁹ Par ailleurs, la fin de l'action, limite temporelle, lorsque le « train disparaît », a souvent partie liée avec les limites spatiales du cadre, leur franchissement, et il faudrait analyser s'il ne s'agissait pas d'une stratégie représentationnelle de la part des instances de production. Par exemple, dans quelle proportion ce franchissement se trouve au début, au milieu ou à la toute fin de la vue, et si cette stratégie de mise en scène n'a pas évolué avec les nombreuses arrivées qui furent tournées, soit pour accentuer la peur, soit pour la diminuer.

went to in the rush, but as I didn't see any mangled remains in the orchestra when the lights were turned up, I concluded that he saved himself in time²⁶⁰.

Pour construire une diégèse, le spectateur peut la figurer par des images mentales, lorsqu'on lit un roman par exemple, ou encore s'aider d'images concrètes, comme en peinture. Mais au contraire de la peinture qui ne fait pratiquement jamais appel au hors-champ, le cinéma, de par le mouvement, est le lieu d'une dialectique mouvementée entre le champ et le hors-champ. À ce titre, le cinéma (institutionnel) peut être défini comme un système d'articulation entre des images mentales (le hors-champ) et des images concrètes (le champ) — un bon champ serait alors un champ qui produit un hors-champ fécond, ou dit autrement : une image concrète qui produit de l'imaginaire —, articulation assurée par des règles (les raccords notamment) qui suturent, aux limites du cadre, ces deux catégories d'images diégétiques. L'hallucination psychologique est une image intérieure prise pour une image extérieure (perçue) alors que le film est une image extérieure comprise comme et prise pour une image mentale, intérieure²⁶¹. C'est le sens de l'absorption diégétique : le spectateur est intégré dans la diégèse dans l'exacte mesure où il absorbe le champ dans son imaginaire. La preuve en est la parfaite coalescence chez le spectateur entre champ et hors-champ, par exemple lorsque ce dernier décrit un film

²⁶⁰ Anonyme, article in *Pick-Me-Up*, 4 avril 1896, p. 6-7. Cité par Bottomore, *art. cit.* en anglais, p. 191-192.

²⁶¹ Une étudiante de maîtrise, Katie Roy, parle dans son mémoire de la littérature comme d'un cinéma intérieur, alors que le film c'est du cinéma intériorisé. Il y a un peu la même idée. Le cinéma

visionné²⁶², alors que le hors-champ est purement imaginaire, de la même manière que la diégèse romanesque. De cette façon, l'image physique sur l'écran fonctionne, en tant que signifiant, de la même façon que les mots sur une page, c'est-à-dire comme combustible pour les images intérieures de la diégèse. En un sens, les images sur l'écran, comme les mots sur la page, doivent disparaître, pour l'épiphanie de l'imaginaire.

Ces règles d'articulation qui nous paraissent naturelles, bien qu'elles soient arbitraires et codées, ce sont précisément les compétences que n'avaient pas les premiers spectateurs — et ce serait nous les naïfs de croire à leur primitive naïveté. Le trompe-l'œil des premiers temps du cinéma, au contraire, exige qu'il n'y ait pas de cadre qui sépare le champ du hors-champ, ce qui élimine par le fait même toute distinction entre le cadre et le hors-cadre (c'est-à-dire entre la représentation et l'espace du spectateur), créant un effet d'immersion (identité spatiotemporelle entre la diégèse et l'espace de la réception) qui semble plus approprié pour les compétences des spectateurs de l'époque. Il s'agit d'une image extérieure prise pour un phénomène extérieur, ce qui explique la peur du train-qui-fonce et les réactions haptiques.

institutionnel est une image qui ne devient effective qu'intériorisée puisque le spectateur est absorbé dans une diégèse imaginaire.

Pour les spectateurs face à l'effet-train, il n'y a donc pas de hors-champ imaginaire ; il n'y a que du vu et du non-vu, radicalement. Le problème avec les vues documentaires à la Lumière, c'est qu'il y a néanmoins le plus souvent du hors-champ, ne serait-ce que parce qu'il y a des objets en amorce qui semblent se prolonger. Méliès trouvera la solution à ce problème en développant de parfaits trompe-l'œil scéniques avec ses plans-tableaux : il n'y a plus de limite du cadre, puisque le cadrage filmique redouble le cadre de la scène à l'italienne; on place une barre au sol pour s'assurer que les acteurs restent en grandeur naturelle (voir chapitre 7); il n'y a plus de hors-champ mais un hors-scène comme au théâtre; et Méliès fait des adresses aux spectateurs, à leur regard propre, pour maintenir une identité spatiotemporelle illusoire entre la scène et la salle (cf. chapitre 5). On peut citer également le Cinéorama de Grimoin-Sanson, un trompe-l'œil de voyage en ballon, et le Hale's Tour, trompe-l'œil de voyage en train. Les Lumière, quant à eux, vont développer différents moyens pour améliorer l'effet trompe-l'œil : par la couleur, le photorama, l'écran géant, le relief. Lorsqu'en 1935 Louis Lumière voudra présenter son dispositif de cinéma en relief, c'est-à-dire mettre en valeur l'effet trompe-l'œil d'un espace tri-dimensionnel, quel film tournera-t-il ? Une nouvelle version 3D de *l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*...

²⁶² Par exemple, tous ces spectateurs qui croient avoir vu tels monstres ou tels actes absents du champ.

On pourrait se demander quel rapport établir entre les automates et ces peurs du train. N'a-t-on pas remarqué que ces véhicules (trains, automobiles, omnibus, etc.) sont des *machines mouvantes*, bref, des automates qui participent avec le cinématographe à ce choc de la modernité en marche, fascinante et dangereuse ? Tous ces dispositifs automates créent une inquiétante étrangeté que le paradigme scientifique réussira difficilement à dissiper, comme le rappelle cette fascinante citation, rapprochement lumineux entre la créature de Frankenstein et l'*Empire State express* :

You see it coming, head on, almost a mile away. [...] It expands as it draws nearer, puffs every puff of smoke, flashes its driving rod, rises on the sheet to near the top of the stage, veers off as if to run out at the wings, and leaves the oldest among us appalled.

No ghost can startle after this, no Frankenstein pursue us, for we have seen the instrument of the day become the playful spectre [sic] of the night²⁶³.

En définitive, si la modernité exige de nous de s'habituer aux effets de choc, c'est au prix de notre transformation inconsciente en automates, insensibilisés désormais aux

²⁶³ Anonyme, « Biograph », in *Cincinnati Enquirer*, 2 novembre 1896, cité in Kemp R. Niver (compilés et annotés par), *Biograph Bulletins, 1896-1908*, Los Angeles : Locare Research Group, 1971, p. 20.

affaires de la vie urbaine par toute une série de dispositifs d'auto-défense psychologique qui forment notre *distraction*²⁶⁴.

²⁶⁴ Je me souviens d'une scène extrême à cet égard : je me promenais dans les rues de Paris quand un homme dans la jeune trentaine passa à côté de moi, très pressé, s'engagea dans la rue et se fit renverser brutalement par une automobile. Après un vol plané par-dessus le capot, il tomba sur les pavés et ... aussitôt relevé, continua sa course comme si rien n'était, toujours aussi pressé d'aller à quelque rendez-vous, galant espérons-le.

Chapitre 5 :

Dispositif(s) des premiers temps

Un débat daté (et qui a fait date)

Après avoir analysé les horizons d'attente des premiers spectateurs, mon attention va se déplacer vers le dispositif pour analyser son influence sur la réception. La première et la plus importante conceptualisation de la notion de dispositif cinématographique nous vient de Jean-Louis Baudry avec deux articles séminaux (l'un de 1970, l'autre de 1975) réunis dans *l'Effet cinéma* en 1978. Ces contributions sont, avec les efforts parallèles et complémentaires de Christian Metz, au même moment, pour comprendre le cinéma au risque de la psychanalyse, ce que l'on a appelé la « théorie du dispositif » (*apparatus theory* chez les Anglo-Saxons). Si aujourd'hui on lit le plus souvent leurs contributions hors de leur contexte, comme des propositions pour comprendre le cinéma d'un point de vue freudien, il faut se souvenir qu'elles s'inscrivaient à l'époque comme des engagements dans un débat plus large et fortement idéologique sur les liens entre cinéma et politique, débat auquel participent *la Nouvelle critique* (organe culturel du parti communiste), *Cinéthique* (revue maoïste proche de *Tel quel*, elle-même de la partie) et *les Cahiers du cinéma*²⁶⁵. Si l'on peut se gausser aujourd'hui des oukases théoriques et des

²⁶⁵ La contribution des *Cahiers* est extrêmement intéressante à cet égard. On sait que les jeunes Turcs de la Nouvelle Vague étaient alors étiquetés à droite: au *contenu* politique de gauche défendu par la revue concurrente *Positif*, ils opposaient non sans provocations la *forme* de cinéastes de droite (Hitchcock, Hawks, Rossellini, ...) en défendant la mise en scène, le travelling affaire de morale, la

procédés fortement idéologiques utilisés, il ne faudrait pas oublier la richesse des argumentations et le sérieux des avancées théoriques que ce débat a suscitées, maintenant que la politique n'est plus guère au centre des préoccupations (mais ça revient, ça revient)...

Le débat fut ouvert lorsque Jean-Patrick Lebel publia une série d'articles dans *la Nouvelle critique* sous le titre « Cinéma et Idéologie », articles qu'il augmentera dans l'ouvrage du même titre²⁶⁶. On peut résumer la position de Lebel par une certaine « neutralité » de la caméra : il s'agit d'une invention scientifique qui reproduit passivement le réel sans idéologie ; ce sont formes et contenus qui éventuellement seront idéologiques par le travail du cinéaste, non pas la caméra, appareil neutre :

Ce n'est pas le cinéaste, mais la caméra, appareil passif, enregistreur, qui reproduit le ou les objets filmés, sous forme d'une image-reflet construite selon les lois de la propagation rectiligne des rayons lumineux; lois qui définissent en effet, l'effet dit de

caméra à hauteur d'homme, comme rapport politique au monde. Durant les années 60-70, la revue va passer de la droite — et même flirter légèrement avec l'extrême droite durant l'épisode macmahonien — à l'extrême gauche lors de son époque maoïste. On pourrait penser qu'il s'agit là d'un renoncement mais étonnamment *les Cahiers* restèrent fidèles à leur ligne de fond : contre le seul contenu idéologique, ils vont opposer la primauté idéologique de la forme et, couche supplémentaire, du dispositif.

²⁶⁶ Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Paris : Éditions sociales, 1971, 243 p.

perspective. Ce phénomène s'explique parfaitement scientifiquement et n'a rien d'idéologique²⁶⁷.

Lieu commun encore partagé aujourd'hui que Baudry s'amusera à mettre en pièces — selon lui, affirmer que le cinéma est un appareil idéologiquement neutre est stupide²⁶⁸ — surtout en montrant le leurre du sujet cinématographique et de l'impression de réalité.

« Théorie du dispositif » de Baudry

Prenant la balle au bond, Baudry intervient une première fois dans le débat en 1970 dans le numéro 7-8 de *Cinéthique* avec les « Effets idéologiques de l'appareil de base », puis une deuxième fois avec « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », publié dans le célèbre numéro 23 de *Communications* (Psychanalyse et cinéma). Dans le premier article, Baudry tentait

²⁶⁷ Jean-Patrick Lebel, « Cinéma et idéologie », in *la Nouvelle critique*, n° 34, 1970, p. 67-73, cité in Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ », in *les Cahiers du cinéma*, n° 229, p. 5.

²⁶⁸ Cf. Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 43. Par la suite, je vais faire référence aux deux articles (1970, 1975) de Baudry lors de mon analyse mais on me permettra de référencer les citations avec les pages de son livre de 1978 qui reproduit les deux articles, d'une part parce que cela sera plus pratique pour

de « repérer à travers le champ historique quelles sont les formations culturelles qui paraissent liées au désir qui s'esquisse à travers l'appareil cinématographique »²⁶⁹, alors que dans le deuxième la méthode était de « repérer au moyen d'un abord métapsychologique ce qui dans le cinéma répond à l'organisation intime du sujet »²⁷⁰, en expliquant surtout l'impression de réalité. Toute la démarche de Baudry est d'opérer une série d'analogies entre des catégories philosophiques et psychanalytiques et le cinéma afin d'expliquer ce dernier.

Pour résumer le premier article, non seulement le contenu d'un film et éventuellement la forme qu'on lui donne sont idéologiques mais plus largement, tout l'appareil de base est pétri d'idéologie. Pour citer une pensée contemporaine de Baudry, c'est le médium même qui est le message et le massage (idéologiques). Cet appareil de base²⁷¹ se distingue du dispositif (dont Baudry parlera surtout dans son deuxième article) comme le tout de sa partie, distinction qu'il opère comme suit dans son deuxième article de 1975 :

le lecteur, et d'autre part, parce qu'il n'y a pas de changement important entre les articles et le livre (et de toute façon le livre est le texte final de l'auteur).

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁷¹ En anglais, « appareil de base » et « dispositif » sont chacun traduits par « *apparatus* », ce qui donne lieu à de légers contresens. Par ailleurs, dans un dictionnaire récent, Jacques Aumont et Michel Marie semblent confondre les concepts en affirmant que le dispositif « *c'est l'"appareil de base"* ». Cf. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Nathan, 2001, p. 54.

D'une façon générale, nous distinguons l'*appareil de base*, qui concerne l'ensemble de l'appareillage et des opérations nécessaires à la production d'un film et à sa projection, du *dispositif*, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est inclus. Ainsi l'*appareil de base* comporte aussi bien la pellicule, la caméra, le développement, le montage envisagé dans son aspect technique, etc. que le dispositif de la projection. Il y a loin de l'appareil de base à la seule caméra à laquelle on a voulu (on se demande pourquoi, pour servir quel mauvais procès) que je le limite²⁷².

L'analyse des effets idéologiques de l'appareil de base se déploie selon trois moments. L'auteur commence par interroger la neutralité scientifique de la caméra dans les productions idéologiques. Il montre qu'il s'agit d'un processus de transformation, qui pourra être montré ou dissimulé. Puis, questionnant la caméra au centre du processus, il montre les analogies entre l'image produite par celle-ci et celle perspective de la Renaissance, chacune étant homogène, pleine et continue. La caméra est ensuite comparée au sujet transcendantal chez Husserl. À cette « *machine idéologique* » qu'est la caméra s'ajoute — c'est la seule fois où il en parle dans ce premier article — une opération du « dispositif » :

La disposition des différents éléments — projecteur, « salle obscure », écran — outre qu'ils reproduisent d'une façon assez frappante la mise en scène de la

²⁷² Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 31, note 1. C'est l'auteur qui souligne.

caverne, décor exemplaire de toute transcendance et modèle topologique de l'idéalisme, reconstruit le dispositif nécessaire au déclenchement de la phase du miroir découvert par Lacan²⁷³.

Cette constitution du moi comme fonction imaginaire dans la phase du miroir n'est possible qu'à deux conditions (selon Lacan) : immaturité motrice de l'enfant et maturation précoce de son organisation visuelle — conditions re-produites dans le dispositif cinématographique puisque le spectateur est en état de sous-motricité et de perception visuelle aiguë. Lorsqu'il analysera, dans son deuxième article, l'allégorie de la caverne, avec ses prisonniers immobilisés puisque enchaînés, Baudry ne remarquera pas la forte analogie entre cette allégorie et le stade du miroir quant à la sous-motricité, ni ne remarquera que Platon nous dit précisément que ces prisonniers « *depuis leur enfance* » n'ont non seulement du monde réel que des images, mais également d'eux-mêmes qu'une image spéculaire, un double imaginaire, comme les enfants devant le miroir :

Que voilà, s'écria-t-il, un étrange tableau et d'étranges prisonniers.

Ils nous ressemblent, répondis-je; et d'abord, penses-tu que dans une telle situation ils aient jamais vu autre chose d'eux-mêmes et de leurs voisins que les ombres projetés par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face?

²⁷³ *Ibid.*, p. 23

Et comment? observa-t-il, s'ils sont forcés de rester la tête immobile durant toute leur vie²⁷⁴?

Sont-ce ici leurs propres ombres qu'ils voient ou ne sont-ce que celles des objets derrière eux, on ne saurait le dire. N'empêche qu'ils s'identifient à cette ombre comme étant leur corps propre, comme l'enfant s'identifie à cet autre enfant dans le miroir.

Cette identification primaire de l'enfant à un double imaginaire dans le dispositif spéculaire deviendrait au cinéma un double niveau d'identification : à l'image elle-même comme « *déplacements spatio-temporels* », d'une part, et au « *sujet transcendantal dont la caméra tient lieu* », d'autre part²⁷⁵ — même s'il est difficile de cerner la différence qu'opère Baudry dans la mesure où ces déplacements sont forcément le corollaire du point de vue de la caméra auquel le sujet s'identifie. Remarquons que l'auteur ne fait pas place explicitement — au contraire de Metz qui le reprendra en le prolongeant — à une identification aux acteurs-personnages, mais fait de ces derniers le « *foyer des identifications secondaires* » grâce aux déplacements constitutifs de l'image. La caméra permettrait au sujet de se constituer en tant que sujet comme l'a fait le miroir antérieurement. Dès lors, « *le cinéma peut*

²⁷⁴ Platon, *la République*, Paris : GF Flammarion, édition de poche, 1989 (1966), p. 273.

²⁷⁵ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 25.

donc apparaître comme une sorte d'appareil psychologique substitutif répondant au modèle défini par l'idéologie dominante »²⁷⁶, à savoir l'idéalisme bourgeois.

Apport oblique de Christian Metz à la théorie du dispositif

Avant d'aller plus loin et de critiquer la théorie baudryenne, ajoutons l'apport de Metz, la « théorie du dispositif » se référant le plus souvent à ces deux noms. Apport que Metz juge être des précisions « à la suite de Jean-Louis Baudry mais obliquement par rapport à ses remarquables analyses »²⁷⁷. Disons plutôt qu'avec son habituelle précision et son obsession de faire le tour complet d'une question, il explore également le cinéma à l'aune de la psychanalyse²⁷⁸. Le premier texte de Metz, « Le Signifiant imaginaire », qui donne le titre au recueil de 1977, est programmatique en cela qu'il tente de circonscrire et classer les questions spécifiques. Le cinéma y est vu comme « une technique de l'imaginaire »²⁷⁹ au double sens que cette technique représente de l'imaginaire (histoire, mythe, etc.) et qu'elle réactive le stade du miroir de Lacan (où le Moi est vu comme un leurre

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁷ Christian Metz, *op. cit.*, 1984, p. 12.

²⁷⁸ Deux des textes du *Signifiant imaginaire*, écrits en 1973-74, ont été d'ailleurs publiés en même temps que le deuxième article de Baudry dans le numéro 23 (1975) de *Communications* et font montre de préoccupations parallèles.

fondamental puisqu'il s'identifie au double imaginaire dans le miroir). Prolongeant la première analyse de Baudry, Metz arrive à la même conclusion que le deuxième article de ce dernier lorsqu'il dit que le cinéma est une « véritable *postiche psychique* » (= appareil substitutif chez Baudry).

Metz remarque que contrairement au stade du miroir chez l'enfant, le spectateur ne se voit pas dans l'écran; c'est un sujet tout-percevant qui s'identifie à lui-même comme acte de pure perception, et donc à la caméra qui a vu pour lui ce qu'il regarde sur l'écran. Le régime scopique du cinéma se définit comme un voyeurisme sans exhibitionnisme (ce qui explique que les acteurs *absents* ne regardent jamais le public). Ce qui le différencie du théâtre c'est cette absence de l'image et la ségrégation des espaces :

[...] *la ségrégation des espaces* [...] caractérise la séance de cinéma et non celle du théâtre. La « scène » et la salle ont cessé d'être deux prélèvements polaires opérés sur un espace unique; l'espace du film, que figure l'écran, est foncièrement hétérogène, il ne communique plus avec celui de la salle : l'un réel, l'autre perspectif: coupure plus forte que toute rampe. Le film, pour son spectateur, se déroule dans cet « ailleurs » à la fois tout proche et définitivement inaccessible où

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

l'enfant voit s'ébattre le couple parental, couple qui pareillement l'ignore et le laisse seul, pur regardeur dont la participation est inconcevable²⁸⁰.

On remarque que ségrégation et absence ne s'appliquent pas complètement au cinéma des premiers temps, puisqu'elles sont inopérantes lorsqu'il y a immersion dans le trompe-l'oeil.

Metz compare le cinéma avec divers phénomènes psychiques mais, au contraire de Baudry, il en cherche systématiquement les traits différentiels. Comme le fétichiste, le spectateur de cinéma est en désaveu : il sait bien que ce qu'il voit n'est pas vrai, mais il fait *comme si c'était vrai*. Comparant ensuite rêve et cinéma, Metz voit trois différences fondamentales : 1) le spectateur sait qu'il est au cinéma, contrairement au rêveur; 2) la perception filmique est réelle et non interne comme dans le rêve; 3) le contenu du film est plus logique (même si le rêve raconte aussi une histoire, certes chaotique). Le cinéma participe également d'un mode d'imaginaire proche du fantasme, qu'il compare selon tel ou tel trait (comme le film, le fantasme est conscient et raconte souvent une « petite histoire » mais se rapproche du rêve par sa perception interne).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 89. C'est l'auteur qui souligne.

Si Metz ne part pas directement du concept de dispositif, il utilise plusieurs concepts qui en conservent la métaphore de disposition des pièces interdépendantes d'un mécanisme. Il parle de « *technique de l'imaginaire* »²⁸¹; de « *machine* »²⁸² et de « *machine-cinéma* »²⁸³; d'« *outillage* », c'est-à-dire les « appareils » (caméra, projecteur, etc.) qui deviennent la métaphore du « *processus mental institué* »²⁸⁴; d'« *appareil topique du cinéma* »²⁸⁵; du film comme une « *remarquable machinerie* »²⁸⁶; des spectateurs qui deviennent des « *rouages de l'institution* »²⁸⁷; d'une « *vaste machinerie socio-psychique* »²⁸⁸; et puis souvent de « *dispositif* »²⁸⁹ ou de « *dispositif scopique* »²⁹⁰. L'apport principal de Metz est de déplacer ces notions vers la sociologie en utilisant le concept d'institution cinématographique. Pour lui l'institution cinématographique est formée de deux machines : pas seulement l'industrie du cinéma mais aussi la « *machinerie mentale — autre industrie — que les spectateurs "habitués au cinéma" ont historiquement intériorisée* »²⁹¹. La deuxième machine est définie comme étant « *le réglage social de la métapsychologique spectatorielle* »²⁹². Le but premier de ces deux machines (extérieure et intérieure) étant de nouer entre le spectateur et le film des « *bonnes relations d'objet* » (pour le retour sur *investissements* de l'industrie, pour l'*économie* libidinale de l'individu).

²⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁸² *Ibid.*, p. 14.

²⁸³ *Ibid.*, p. III.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 74.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 70 entre autres.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 84.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

Il y a lieu ici de se demander quelles sont les différences entre le concept d'institution et celui de dispositif. Pour Metz, il semble que ce soit une relation du tout à la partie puisqu'il énumère, au détour d'une phrase, ce qui fait partie de l'institution : « *outillage, disposition de la salle, dispositif mental qui intériorise tout cela* »²⁹³. Ce qui est important chez Metz, c'est le lien métaphorique et métonymique entre « *la machine extérieure (le cinéma comme industrie) et la machine intérieure (la psychologie du spectateur)* »²⁹⁴. Ce lien est justement au centre de la définition du « dispositif » chez Gardies (1992) lorsqu'il veut unifier les apports de Baudry et Metz (en en supprimant la dimension idéologique et politique au passage) :

Dispositif (cinématographique) — n. m. : ensemble des contraintes technologiques et institutionnelles qui règlent les conditions de projection et de réception filmique au cinéma.

Trois composantes en forment la structure de base: la salle, l'écran, la cabine de projection. [...] Dans son fonctionnement, le dispositif présente une grande complexité. En fait c'est une véritable machine à transformer le spectateur qui doit passer du statut du sujet social (celui qui fait l'épreuve de réalité, qui paie son billet, qui participe aux règles institutionnelles en usage dans la salle, etc.) à celui de sujet spectral (celui qui participe émotionnellement et mentalement à l'univers

²⁹² *Ibid.*, p. 14.

²⁹³ *Ibid.*, p. 75.

filmique). Pour cela il doit être renvoyé à sa solitude d'individu, perdre sa motricité et accéder à un état de perception aiguë. C'est le rôle de la disposition de la salle (sièges en quinconce, face à face avec l'écran), de la pénombre environnante et de la brillance de l'écran²⁹⁵.

Cependant si le dispositif est un « *ensemble des contraintes technologiques et institutionnelles* », et donc que la notion semble comprendre à son tour peu ou prou l'institution, il faut rappeler que cette définition est proche de celle que donne Roger Odin de l'institution comme « *une structure articulant un faisceau de déterminations* »²⁹⁶, dans la mesure où ce sont les contraintes qui déterminent. Définition elle-même proche de celle de dispositif (foucauldien) selon Deleuze : « *C'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de nature différente.* »²⁹⁷ Quoi qu'il en soit, selon que les définitions d'institution et de dispositif soient plus ou moins restreintes ou générales, précises ou labiles, il semble qu'elles se recoupent souvent, même si l'institution a une portée plus généralisante (mais pas toujours : Metz par exemple définit les genres cinématographiques comme des institutions).

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁹⁵ André Gardies, « Dispositif (cinématographique) », in André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1992, p. 62-63. L'ouvrage est de Gardies et Bessalel mais il y a tout lieu de croire que l'article sur le dispositif est de Gardies seulement puisqu'il reprendra ces idées dans son ouvrage *l'Espace au cinéma*, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1993, 222 p.

²⁹⁶ Cf. Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », in *Iris*, n° 1, 1983, p. 71. Pour Odin, le spectateur, c'est-à-dire l'actant-lecteur, est le point de passage du faisceau de déterminations. Il s'agit bien sûr d'une instance et non des spectateurs empiriques.

Pour ce qui est du dispositif, si le concept a aujourd'hui valeur de joker théorique au contenu flou, il y a toujours l'idée d'une articulation entre la technique (dispositif matériel) et le sujet (dispositif mental), ainsi que l'idée que la technique modèle idéologiquement le sujet²⁹⁸. Mais on peut en dire autant d'une institution : par exemple, l'institution juridique fait lien entre l'institution mentale (l'idée de justice, les lois) et l'institution matérielle (le code pénal, les palais de justice, les prisons, etc.). Ne peut-on émettre l'hypothèse selon laquelle une institution serait un dispositif (souvent composé de sous-dispositifs) qui a « réussi », s'est autonomisé et légitimé socialement? En l'occurrence, le cinéma des premiers temps serait composé de plusieurs dispositifs et un seul de ces dispositifs a « gagné la partie » contre les autres et serait devenu l'Institution cinématographique, c'est-à-dire LE dispositif.

²⁹⁷ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif? », in *Deux régimes de fous*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2003, p. 316.

²⁹⁸ Dans son ouvrage sur *l'Image*, Jacques Aumont avance une autre définition de ce qu'est le dispositif en en faisant une étape intermédiaire, celle du contexte, dans le processus de vision des images, à mi-chemin entre la part du spectateur et ce que représente l'image et ses significations : « *Toujours en suivant le même fil imaginaire, il est clair que ce spectateur lui-même n'a jamais, avec les images qu'il regarde, un rapport abstrait, « pur », coupé de toute réalité concrète. Au contraire, la vision effective des images a lieu dans un contexte, multiples déterminés: contexte social, contexte institutionnel, contexte technique, contexte idéologique. C'est l'ensemble de ces facteurs 'situationnels', si l'on peut dire, de ces facteurs qui règlent le rapport du spectateur à l'image, que nous appellerons le dispositif.* », in Jacques Aumont, *l'Image*, Paris : Editions Nathan, 1990, p. 4. Il ajoute (p. 147) que « *le dispositif est ce qui règle le rapport du spectateur à ses images dans un certain contexte symbolique.* » C'est l'auteur qui souligne.

Première critique de la théorie du dispositif

Si elle a connu une postérité importante, la théorie du dispositif, depuis les gestes inauguraux de Baudry et Metz, fut l'objet de nombreuses critiques. Il me semble que l'on peut faire trois critiques principales. La première consiste à souligner la contradiction entre la soi-disant passivité du spectateur du dispositif cinématographique décrit par Baudry (rappelant l'enchaînement des prisonniers de la caverne) et la toute-puissance du regard cinématographique, cet œil désentravé du corps, doué d'ubiquité, fantasme de la volonté de puissance du sujet. Selon Baudry :

C'est à volonté que par travelling, zoom, grue, etc., on rapproche, on éloigne, on survole, on pénètre l'objet. Un vœu de maîtrise, de toute puissance [sic] s'y réalise, qui est d'abord celui qui se joue dans la connaissance. Je suis persuadé que la scène du cinéma (comme on parle de scène de l'inconscient) permet une théâtralisation du sujet transcendantal, de l'ego cogito, et qu'elle réalise le fantasme de toute puissance [sic] cognitive du sujet par une maîtrise jouée du temps et de l'espace apparenté à celui qui s'exprimerait dans le cogito des philosophes²⁹⁹.

[...] les mouvements de la caméra semblent réaliser les conditions les plus favorables à la manifestation d'un sujet transcendantal³⁰⁰.

²⁹⁹ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 10-11.

Selon l'analyse de Baudry, le monde cadré et visé par la caméra délivre « *un objet intentionnel, impliqué par et impliquant l'action du 'sujet' qui le vise* »³⁰¹. Bien sûr, pour l'auteur, la contradiction entre la passivité du spectateur et ce regard tout-puissant n'en est pas une. Ce qu'il veut dire, paradoxalement, c'est que cette toute-puissance est un « leurre », une construction idéologique, comme le dira également Metz³⁰². Si effectivement la caméra est toute-puissante dans le film, le leurre et la tromperie viendraient de ce que le sujet spectatorial se vit comme la cause et le lieu de cette volonté de puissance, alors qu'il n'en est que le jouet. On le *joue*, et ce pronom indéfini (*on* éloigne, *on* pénètre, dit Baudry) connote bien l'idée que le *je* est un autre et qu'il n'est pas sujet de la scène. « *C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : on me pense.* », disait Rimbaud de sa pensée en relation à l'inspiration poétique, et l'on pourrait en dire autant du sujet spectatorial. Dans ses deux lettres dites du « voyant », Rimbaud parle d'ailleurs explicitement du Moi comme d'un spectacle scénique, et il nargue les « *inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait* » et se croient les auteurs de leur pensée :

C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. — Pardon du jeu de mots ! — Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait³⁰³.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰² Christian Metz, *op. cit.*, p. 10.

³⁰³ Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard », 13 mai 1871.

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bon sur la scène. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ! [sic] ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs³⁰⁴ !

Il s'agit d'une attaque frontale contre le cogito cartésien (le *ergo sum* de ceux qui « *ergotent* »), contre le sujet transcendantal de la raison triomphante, contre la notion même d'auteur. On peut d'ailleurs considérer les conceptions de Rimbaud, puis celles de Freud, comme le commencement d'une autre conception du sujet en Occident, un sujet rationnel mais divisé, non maîtrisé, soumis aux forces inconscientes, irrationnelles, un sujet plus ancré dans le corps (« *Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.* »)³⁰⁵.

Cependant, il me semble que ce constat du sujet leurré n'évacue pas la question problématique de l'activité du spectateur. Pour Baudry et Metz, le spectateur n'est qu'un « rouage » du dispositif, une pièce dont le fonctionnement semble aussi mécanique que le projecteur. Le spectateur doit se con-former à la place que lui

³⁰⁴ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », 15 mai 1871.

³⁰⁵ *Idem*. C'est Rimbaud qui souligne.

donne le film pour assurer la maintenance du dispositif entier. Non sans contradiction, si la « théorie du dispositif » est bien une théorie du spectateur, elle ne fait pas référence à la réception spectatorielle. Ici, aucune velléité du spectateur ne semble enrayer la machine et la *spectature* ne compte pour rien. Or on sait, notamment depuis les travaux des cognitivistes, l'intense activité du spectateur dans la production de sens. La sémio-pragmatique³⁰⁶ nous a appris que cette production de sens était en dernier recours l'affaire du spectateur qui pouvait appliquer au film différentes lectures qui ne recourent pas toujours celles qui sont requises par l'Institution, de même que les théories féministes nous ont montré les différents regards spectatoriels selon les genres³⁰⁷. Ces théories du spectateur recourent notre expérience d'hommes ordinaires du cinéma : le visionnement d'un film n'est jamais une expérience identique pour deux personnes différentes (s'agirait-il de la même personne à deux moments de sa vie) : celui-là marche à fond dans un film, tandis que celui-ci le trouve invraisemblable ou risible; pour un spectateur qui, passant *au second degré*, ricane devant une scène violente, un autre ferme les yeux de dégoût. Une simple conversation après une séance nous convainc aisément de ce que tout spectateur produit un sens différent de son voisin, et que le spectateur n'est donc pas qu'une place vide dans la *dispositio* générale. Aussi, toute la question serait de se demander quelle est la part de conformisme et de liberté entre le formatage du dispositif et la nécessaire créa(c)tivité du specta(c)teur — non sans oublier, à

³⁰⁶ Cf. Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2000.

l'inverse, la part de créativité mise en place par le dispositif et les divers conformismes des spectateurs. Il semble que cette double potentialité de la notion de dispositif apparaît davantage depuis quelques années à cause du questionnement sur les nouvelles technologies, notamment par cette possibilité qu'offrent les forums de discussion sur Internet de retourner ce *leurre* qu'est le sujet pour se créer de nouvelles identités, de nouvelles subjectivités.

Avant de laisser ce débat sur la nature idéologique du cinéma, je crois qu'il importe de rappeler les paroles du cinéaste Benoît Jacquot, interviewé par Baudry dans son livre :

Ce qu'on voit dans le film, c'est exactement la réalité — c'est ce que Lacan appelle la réalité par rapport au réel, c'est-à-dire du semblant. C'est là que le cinéma a quelque chose de fort. Car, pour ce qui est d'épingler comme quoi ce qu'on appelle le réel n'est que du semblant, on n'a pas trouvé mieux jusqu'à présent. [...] je tiens beaucoup à cette vertu analogique du cinéma parce que c'est vraiment par là qu'on peut jouer de façon forte. C'est-à-dire cette espèce de force d'identification, de force de représentation d'une idée supposée, c'est quelque chose avec quoi on peut faire des trucs fous, des trucs fous³⁰⁸.

³⁰⁷ Pour une excellente synthèse de ces théories féministes quant au dispositif, voir Catherine Russell, « L'historiographie parallaxiale et la flâneuse: le cinéma pré- et postclassique », in *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, p. 151-168.

³⁰⁸ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 115.

Ainsi, le cinéma ne serait pas intrinsèquement bourgeois, ni idéaliste, comme le croyait Baudry, ni révolutionnaire comme d'autres ont pu le penser aussi. Le potentiel idéologique du dispositif réside plutôt dans le fait qu'il engendre une *croyance* (aveugle, pourrait-on dire), une *créance* à la diégèse, et ceci peu importe le discours idéologique proposé (que l'on accepte ou refuse, généralement en bloc et à son insu). Ce sera l'idéalisme bourgeois si les rapports de production vont dans ce sens, mais on peut également faire croire des « trucs fous » comme le rappelle Jacquot. De plus, les films matérialistes d'Eisenstein ont autant ce pouvoir de rendre *captif* à une croyance. Il en va de même de tous les effets de distanciation, mise en abyme ou critiques du dispositif dans le cinéma godardien, qui n'aboutissent *in fine* qu'à une *fascination* supplémentaire, passant par une troisième identification (tout aussi imaginaire que les deux premières décrites par Metz) : *identification cinématographique tertiaire* au cinéaste-auteur, autour d'une intentionnalité construite par la réception (la critique, en premier lieu).

Deuxième critique de la théorie du dispositif

Il y a une critique que je ne peux m'empêcher de formuler suite à un agacement que provoque de façon récurrente cette théorie. Outre le fait qu'on émette des doutes quant à la scientificité de la psychanalyse, si l'on considère toutes ces comparaisons entre cinéma et catégories psychanalytiques — avec parfois des emprunts à la philosophie — sans que l'on ne soit jamais certain s'il s'agisse de simples analogies ou de l'établissement de liens phylogénétiques de cause à effet, on ne peut s'empêcher d'y voir un inventaire à la Prévert : le cinéma serait comme, ou tout comme, le sujet transcendantal, la séance de la caverne, le stade du miroir, l'appareil psychique, la matrice, le rêve, le stade oral, l'écran de rêve, le sein maternel, l'objet petit a, la projection, l'identification, le voyeurisme, le désaveu, le fétichisme, la scène primitive, l'hallucination, le fantasme... Il me semble que l'on pourrait aussi ajouter l'hypnose, les espaces potentiels de Winnicott, la transe, les drogues, le somnambulisme, les rituels, le jeu, le transport amoureux... Bien sûr, les auteurs marquent les différences et déplacements. Quoi qu'il en soit, il est probable qu'un phénomène socialement et psychologiquement aussi complexe que le cinéma réactive, prolonge ou ait des points en commun avec tous ces phénomènes mis à jour par la psychanalyse, mais la multitude des analogies rend celles-ci un peu suspectes et demande qu'elles soient relativisées. À cet égard l'analyse de Metz est plus concluante que celle de Baudry, car elle pointe à la fois les différences et les similitudes entre le cinéma et ces objets de comparaison³⁰⁹.

³⁰⁹ Sur le problème des analogies cinéma/psychanalyse, voir aussi Charles F. Altman, « Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse », in *Quarterly Review of Film Studies*, n° 3,

Dans un recueil de textes anglo-saxons, Noël Carroll fait une critique acerbe et passablement simplificatrice du deuxième article de Baudry. Il utilise souvent Metz pour contredire Baudry sans reconnaître toutefois que les deux théoriciens étaient généralement d'accord l'un avec l'autre, sauf sur des points de détail. Carroll reproche surtout à Baudry son analogie rêve/cinéma puisque, cherche-t-il à prouver en multipliant les contre-exemples, le cinéma et le rêve ne seraient pas la même chose... Pour lui, il faudrait qu'analogie soit identité comme le montre son exemple formel : « [...] *if you have a 1964 Saab and I have a 1964 Saab, [...] and my Saab can go 55 mph, then we infer that (probably) your car can go 55 mph.* »³¹⁰. On pourrait pourtant inférer plein de choses sur une Saab (le cinéma) en analysant une Ferrari (le rêve)... Au lieu de discréditer, comme le fait Carroll, les analyses productives de Baudry au nom d'une différence de paradigme entre les théories française et américaine, il vaudrait mieux les revisiter afin de construire de nouvelles problématiques.

août 1977; republié in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods Volume II*, Berkeley : University of California Press, 1985, p. 517-531.

³¹⁰ Cf. Noël Carroll, « Jean-Louis Baudry and 'The Apparatus' », in *Film Theory and Criticism*, Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy (ed.), New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 708-724.

Troisième critique de la théorie du dispositif

Par ailleurs, ce qui m'apparaît mal fondé chez Baudry comme chez d'autres critiques de l'époque, c'est le lien de causalité historique entre caméra, *camera oscura* et perspective d'un point de vue idéologique :

[...] l'appareil optique, la chambre noire servira dans le même champ historique à élaborer dans la production picturale un mode nouveau de représentation, la *perspectiva artificialis* [...] ³¹¹

Fabriquée sur le modèle de la camera oscura, elle [la caméra cinématographique] permet de construire une image analogue aux projections perspectivistes élaborées par la Renaissance italienne ³¹².

Cette image perspective de la Renaissance est le fruit d'une vision monoculaire qui s'organise autour d'un point fixe, « *l'œil du sujet* », construction optique qui aménagerait le lieu d'une vision idéale et assurerait la nécessité d'une transcendance. La peinture renaissante présente ainsi, selon Baudry, « *un ensemble immobile et sans intervalle, élabore une vision pleine qui répond à la conception*

³¹¹ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 13.

³¹² *Ibid.*, p. 16.

*idéaliste de la plénitude et de l'homogénéité de l'être' [...] »³¹³. C'est ce principe de transcendance qui inspirerait tout le discours idéaliste sur le cinéma. Cependant, au contraire de la *camera oscura* et de l'appareil photographique, la ciné-caméra enregistre une succession d'images supposant une succession de points de vue (qui annulent la plénitude). Mais cette « discontinuité » en quelque sorte congénitale est aussitôt effacée, annulée par la technique (grâce à la « *persistance rétinienne* » dit-il)³¹⁴ qui nie la « différence » et rétablit pour l'œil du sujet la continuité, le mouvement, le sens.*

Le premier à défendre cette idée d'une causalité idéologique entre perspective et caméra fut Marcelin Pleyne :

L'appareil cinématographique est un appareil proprement idéologique, c'est un appareil qui diffuse de l'idéologie bourgeoise, avant même de diffuser quoi que ce soit. [...] À savoir une caméra productrice d'un code perspectif directement hérité, construit sur le modèle de la perspective scientifique du Quattrocento³¹⁵.

³¹³ *Ibid.*, p. 17.

³¹⁴ Il est à noter que plusieurs théoriciens des années 70 — Comolli, entre autres, fait la même erreur — croyaient toujours que la persistance rétinienne était au principe du cinéma, alors que des recherches remontant aux années 10 avaient démontré qu'il n'en était rien. L'illusion de mouvement est la résultante de deux phénomènes physio-psychologiques : l'effet *phi* (effet de mouvement apparent) et la fréquence critique de scintillement.

Nonobstant le fait que cela soit idéologiquement daté d'affirmer que la perspective est idéologiquement « bourgeoise »³¹⁶, on ne peut que remarquer ici le peu de fondement historique solide de la théorie du dispositif dans de telles affirmations : si la caméra découle bien de la *camera oscura*, cette dernière n'a pas « servi à élaborer » la perspective centrale comme l'affirme Baudry. Les expériences de Brunelleschi avec la *tavoletta* ne font pas appel à la chambre noire (mais à un miroir), même si leur fondement physique est le même, c'est-à-dire la propagation rectiligne de la lumière. Connue au moins depuis Roger Bacon qui en fit mention (à la suite d'Aristote et d'Alhazen), la *camera oscura* n'aurait servi au Trecento et au Quattrocento qu'à l'observation du soleil et de ses éclipses. Ce serait Léonard de Vinci qui, le premier, signala vers 1519 (donc bien après le début du Quattrocento) que l'on peut regarder des objets avec ce dispositif. Mais à cause probablement du secret qui entourait les carnets du maître, il faudra attendre Della Porta en 1558 pour que la chambre noire se popularise³¹⁷.

³¹⁵ Cf. Marcellin Pleyne et Jean Thibaudeau, « Économique, idéologique, formel », entretien avec Pleyne, in *Cinéthique*, n° 3, s. d. (1969), p. 8-14.

³¹⁶ Dans sa préface à *l'Origine de la perspective* (1987), Damish attaque ces théories (il cite Baudry sans le nommer) qui considèrent que la perspective relève des idéologies humanistes ou bourgeoises. Il pointe le fait que ce débat rappelle celui de la « science bourgeoise » et souligne que c'est faire peu de cas de la perspective antique.

³¹⁷ Sur la *camera oscura*, consulter l'ouvrage de Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 15-35.

En peinture, il suffit de regarder les œuvres du Quattrocento pour voir que les peintres n'utilisaient pas la chambre noire³¹⁸. Ce n'est pas avant le milieu du XVII^e siècle que les peintres hollandais, les premiers, l'utiliseront, notamment Gaspare Vanvitelli³¹⁹ pour ses *vedutismi* (peintures de paysage) et Vermeer de Delft pour ses tableaux d'intérieur et d'extérieur. La pratique ne se généralisera qu'au XVIII^e siècle (avec Canaletto entre autres). D'ailleurs, l'introduction de la chambre noire permettra de créer une nouvelle vision, s'éloignant de la « *vision idéale* » (Baudry) du Quattrocento (avec son point de fuite unique mettant souvent en valeur une figure à haute valeur symbolique), pour un point de vue *instantané*, presque quotidien, quelconque, avec ses multiples points de fuite (notamment chez les *vedutisti*) et une attention aux détails « réalistes ». Cette nouvelle vision contredit quelque peu l'argument de Baudry sur « *l'homogénéité de l'être* » dérivée de la perspective et se développant jusqu'au cinéma, et nous permet de réaliser qu'une histoire fine du regard recèlerait des diachronies complexes.

D'autre part, cette erreur sur la chambre noire nous permet de pointer le défaut principal, maintes fois relaté, de cette théorie du dispositif : le peu de souci envers les faits historiques et envers l'historicité de cette métapsychologie (ce qui est un comble pour un penseur matérialiste). Plusieurs auteurs ont fait remarquer que le dispositif

³¹⁸ Même si un peintre avait eu accès à une chambre noire, il aurait pu s'inspirer des images, d'ailleurs floues sans lentille, mais il n'aurait pas eu encore les moyens de les retranscrire facilement. On utilisait surtout à la Renaissance des fenêtres avec treillis et viseur.

³¹⁹ Voir le catalogue de l'exposition *Gaspare Vanvitelli e le origini del Vedutismo*, Viviani Editore, 2003.

« baudryien » ne correspondait qu'au cinéma institutionnel, c'est-à-dire le cinéma narratif-représentatif (et encore, il faudrait montrer les nombreuses exceptions dans ce cinéma-là). Pour lui, le cinéma serait l'aboutissement d'un « *désir inhérent à la structuration du psychisme* »³²⁰ et les seules fois où il parle d'histoire du cinéma, il verse dans la téléologie. Aussi, lorsque Gunning et Gaudreault ont voulu définir, ensemble puis séparément, le cinéma des premiers temps avec leur concept d'« attraction », ils ont proposé des traits spécifiques diamétralement opposés à ceux du dispositif : au spectateur solitaire et silencieux du dispositif, plongé dans le noir et ayant perdu sa motricité, s'opposent les spectateurs chahuteurs du cinéma des premiers temps, pouvant aller et venir pendant la séance, parfois au milieu d'une salle éclairée³²¹. Il ne s'agissait pas d'un spectateur passif, rendu à sa solitude, pour qui son voisin est un parfait inconnu (parfait *parce que* inconnu), mais d'une foule bruyante et active, pouvant enguirlander les acteurs dans l'écran ou le bonimenteur au besoin. Discutant Metz, Gunning rappelle que ce cinéma des attractions n'était pas un cinéma voyeuriste non exhibitionniste, où les regards-caméra sont proscrits comme dans le cinéma classique, mais un cinéma purement exhibitionniste où le personnage s'adresse au public.

³²⁰ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 36.

³²¹ Sur le cinéma des attractions, cf. entre autres André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma ? », in *l'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (sous la dir. de), Paris : Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63; Tom Gunning, « "Now You See It, Now You Don't" : The Temporality of the Cinema of Attractions », in *The Velvet Trap*, n° 32, hiver 1993, p. 3-12; Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », in *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 129-139; Tom Gunning, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », in *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Linda Williams (ed.), New Brunswick/New Jersey : Rutgers University Press, 1994, p. 114-133.

Certes, on a bien noté que la théorie ne rendait compte finalement que du cinéma institutionnel, mais a-t-on vraiment tiré toutes les conséquences de cette conclusion? Mon hypothèse est que la théorie du dispositif ne décrit pas seulement le spectateur classique, mais plus généralement le spectateur d'une diégèse narrative, quelle qu'elle soit. Pour rendre compte des fonctions du langage, Jakobson énumère dans ses *Essais de linguistique générale* les six « *facteurs constitutifs de tout procès linguistique, de tout acte de communication verbale* » : destinataire, message, destinataire, contexte, contact et code. Selon l'auteur : « *La diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante*³²². » Ces pôles prédominants correspondent donc à un type particulier de fonction du langage (entre parenthèses) :

CONTEXTE (fonction référentielle)

DESTINATEUR (expressive) — MESSAGE (poétique) — DESTINATAIRE (conative)

CONTACT (phatique)

CODE (métalinguistique)

La narration est justement l'exemple type de message où prédomine essentiellement la fonction référentielle, le référent étant l'objet du message, son contenu (= contexte pour Jakobson), ce à quoi l'on fait référence — ici le monde diégétique. Prenons comme exemple une histoire racontée par un conteur oral. Paradoxalement, l'histoire ne semble pas avoir, d'un point de vue pragmatique, de destinataire (elle se raconte toute seule, en quelque sorte) ni de destinataire (l'auditeur doit s'oublier un instant pour plonger dans la diégèse), sauf quand le conteur est un personnage-narrateur de son histoire (ce dernier basculant alors vers le contexte). Il n'y a pas de déictiques (*je, tu*) entre destinataire et destinataire, mais un *il* (« était une fois ») impersonnel. « À vrai dire, » disait Benveniste de l'énonciation historique, « *il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes.* »³²³ Pour que l'imaginaire fonctionne à plein, il est important de faire oublier le message (comme support et comme signifiant), ce qu'Odin appelle « effacer le support »³²⁴, c'est-à-dire la salle, l'écran, les taches de lumière (pour le support) et la réalisation au cinéma, les lettres, les mots et l'écriture stylistique dans un roman. Ce qui est important avant tout c'est que la narration devienne transparente à son contenu, à l'histoire, c'est-à-dire aux événements de la diégèse, et donc qu'elle cesse de rappeler qu'elle est message avant tout pour que le spectateur s'oublie à son tour, comme le suggérait le poète : « *Si l'aventure du film vaut la peine*

³²² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1963, p. 213-214.

³²³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Tel Gallimard, 1976 (1966), p. 241.

³²⁴ Roger Odin, *op. cit.*, p. 21.

qu'on s'identifie à ceux qui la risquent, si à défaut d'aventure attachante, le sourire d'une femme, le regard séduisant d'un assassin suscitent en nous une assez belle histoire, la salle et les spectateurs s'évanouissent. »³²⁵

Que cette histoire soit, ajouterais-je, un film, un conte oral, un livre, une pièce de théâtre, une bande dessinée ou même un tableau (selon bien sûr des degrés divers d'effectivité). Regardez bien le lecteur de roman classique : il est immobile et seul au monde, retiré de son environnement immédiat, en état de sous-motricité; il efface le support (les mots sur la page) pour se concentrer sur l'histoire; et s'il le pouvait, il lirait dans le noir (particularité du support cinématographique, théâtral et parfois des récits oraux, mais non des romans, pour des raisons matérielles). Ce lecteur est le « rouage » du dispositif de Baudry, ni plus ni moins « leurré » qu'au cinéma par l'imaginaire du livre (même si moins parfaitement). Les régimes d'identification, au monde inventé et aux personnages, sont les mêmes, sinon que la focalisation est plus compliquée au cinéma (celui qui raconte n'est pas forcément celui qui voit). Et lorsqu'on dit que dans le cinéma classique le support discursif est transparent, on ne dit rien d'autre que ce cinéma raconte des histoires (c'est ce désir de se faire raconter une histoire qui est peut-être ce qui est « *inhérent à la structuration du psychisme* »³²⁶). Le dispositif de Baudry ne décrirait pas seulement le cinéma mais la narration et son régime, même si la narration est bizarrement

³²⁵ Robert Desnos, *Journal littéraire*, cité in Roger Odin, *op. cit.*, p. 7.

l'impensé de sa réflexion. D'ailleurs, en y réfléchissant bien, le spectacle antique d'ombres chinoises auquel se référerait Platon pour construire son allégorie ne devait pas faire autre chose que raconter des histoires (la croyance aux ombres n'étant pleinement effective que dans le cadre d'une histoire).

Bien sûr, en racontant on peut affirmer la place du destinataire, lorsque le conteur nous rappelle sa présence (mais, comme je l'ai dit, s'il ne fait que nous dire qu'il a vécu lui-même l'histoire, il retombe du côté du référent en devenant personnage-narrateur), on peut rappeler que l'on raconte une histoire et comment (fonction métalinguistique), s'intéresser à la forme (style du roman, montage, etc.) indépendamment de l'histoire (fonction poétique), demander au public s'il suit toujours (fonction phatique), etc., mais il semble que ce soit toujours au détriment de la fonction référentielle (on « décroche » d'une histoire) dans un jeu continu et piégé avec le point de rupture.

Là où il y a véritablement idéologie, dans le cinéma institutionnel, c'est dans la dissimulation du dispositif qui doit disparaître pour produire l'effet cinéma : tout ce qui est (caché) hors-cadre (sur le plateau et dans la salle) pour la mise en valeur du cadre seul et son espace imaginaire (champ et hors-champ). Le hors-cadre est le lieu

³²⁶ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 36.

du refoulé. Par exemple, la perche est bannie hors du cadre car, par son intrusion dans le cadre, en faisant retour en quelque sorte, elle trouble le hors-champ (imaginaire) d'un hors-cadre (réel) indiscret. C'est ce hors-cadre, espace de réception (la salle) et de production (plateau de tournage), et même de reproduction (dans la salle et à Hollywood, comme nous l'ont montré entre autres Kenneth Anger dans *Inauguration of the Pleasure Dome* et David Cronenberg dans *Crash*), qui doit disparaître pour laisser place à l'imaginaire (champ et hors-champ). L'allégorie de la caverne, avec ses prisonniers enchaînés qui ne peuvent tourner la tête pour voir la machination hors-cadre, suggérait cette idée. Chez les premiers commentateurs du cinéma, il y a au contraire la matérialité du projecteur, la présence du bonimenteur et des musiciens, la caméra que regardaient les badauds : le dispositif n'est pas encore refoulé hors-cadre.

Pourquoi le concept de dispositif est-il heuristique?

Malgré les critiques que l'on peut adresser à la « théorie du dispositif », on ne peut sous-estimer le fait que le concept, au prix de quelques réaménagements, peut encore reprendre du service. Comme le soutient Kessler, la notion peut être productive à deux conditions pour l'étude du cinéma des débuts :

[...] il faudrait à mon sens, d'une part, l'« historiser » [sic] radicalement, et d'autre part la déplacer du terrain de la métapsychologie du spectateur vers celui d'une pragmatique historique. La productivité théorique de la notion du dispositif repose pour moi surtout sur la manière dont elle cherche à articuler le fonctionnement de la technologie, le positionnement du spectateur et la forme filmique³²⁷.

Pour moi, l'une des principales valeurs heuristiques de la notion est de permettre de penser la réception, et partant, le spectateur des premiers temps. On sait combien c'est une entreprise difficile que de faire l'histoire de la réception spectatorielle, dans la mesure où cette réception est à jamais un continent perdu, englouti. L'absence des spectateurs rend obligée, selon moi, la description des dispositifs pour rendre compte de la réception. Du reste, la réception spectatorielle, à moins de faire des recherches sur l'activité cognitive ou de faire passer des questionnaires de nature sociologique, démarches impossibles pour les temps passés, ne peut qu'être un *déduit* ou un *construit*. Il faut atteindre la réception de manière indirecte.

En quoi le « dispositif » nous permet-il de déduire la réception du cinéma des premiers temps ? S'il est vrai que le dispositif est « une métonymie et une métaphore

³²⁷ Frank Kessler, « Le cinématographe comme dispositif (du) spectaculaire », in *Cinémas*, automne 2003, vol. 14, n° 1, p. 31.

du spectateur », s'il métaphorise en quelque sorte le fonctionnement mental du spectateur en plus d'en être une synecdoque (le spectateur est une partie du dispositif), est-ce que l'on ne pourrait pas prendre cette hypothèse au pied de la lettre, de telle sorte que chaque variation du dispositif serait un indice de la variation de la réception spectatorielle ?

Contrairement au cinéma institutionnel, le cinéma des débuts n'est pas encore normalisé dans le sens d'un seul dispositif mais présente une concurrence entre plusieurs, eux-mêmes issus de pratiques culturelles antérieures (magie, lanterne, féerie, vaudeville, panoramas, spectacle forain, etc.), et chacun de ces dispositifs varie diachroniquement, non seulement par ses aspects purement techniques mais également par ses aspects symboliques (règles de découpage/montage, traitement de la spatiotemporalité, etc.) : c'est l'étude de ces variations, à la fois diachroniques et synchroniques, qui nous permettrait de déduire la réception pour la période. D'infimes variations des éléments d'un dispositif, des dispositifs, suggèrent des variations de la réception, mais pas toujours (c'est à l'analyste d'en juger). Pas toujours, dans la mesure où certains changements d'un dispositif n'occasionnent pas de *repositionnement mental entre signifié et réception*. Dans la mesure, également, où même si les dispositifs règlent la réception, c'est le spectateur qui a le dernier mot — le regard spectatorial n'est pas obligé de se conformer aux dispositifs. À cet égard, toute transformation du langage du cinéma doit être comprise comme boucle de double rétroaction entre le dispositif, notamment au niveau du découpage, et la

réception : rien ne peut être modifié au niveau du découpage par exemple s'il n'y a pas modification de la production de sens chez les spectateurs; on ne peut faire comprendre vraiment un procédé que si le spectateur a la maîtrise de cette forme — avantage décisif donc aux formes qui viennent de pratiques culturelles préexistantes. La réception n'est pas un corollaire obligé et mécanique de nos théories sur la forme filmique.

Au chapitre 7, je vais essayer de montrer que les « cinématographistes » de l'époque de Méliès plaçaient, au sol devant la caméra, une *barre* (latte de bois, ficelle, etc.) qui empêchait les acteurs de franchir le cadre et d'aboutir dans les « premiers plans » (c'est-à-dire les plans plus rapprochés qu'« en pied »³²⁸), préservant ainsi la « grandeur naturelle » du trompe-l'œil. On va démontrer comment cette pratique était devenue conventionnelle et combien cette barre représentait un interdit fort. Les images qui ne respectaient pas cette grandeur naturelle assurée par la barre étaient jugées incompréhensibles pour les premiers spectateurs. Les « premiers plans » étaient perçus non sans effroi comme des corps tronqués, et les gros plans, comme des têtes géantes sans corps. À partir de 1908-1912, les cinématographistes cesseront progressivement de se soucier de l'interdit de la barre en avançant la caméra, pour ainsi « faire des premiers plans », puis des gros plans,

³²⁸ Comme on le verra au chapitre 7, cadrer en « premiers plans » consistait à cadrer en plan plus rapproché que le plan en grandeur naturelle (en pied), c'est-à-dire n'importe lequel échelon entre le plan en pied et le très gros plan. Il ne faut pas confondre avec le terme « avant-plan ».

ce qui dénote un changement dans la réception spectatorielle. Or donc, l'absence ou non d'un simple élément du dispositif matériel (une latte de bois) permet au théoricien de déduire la réception de l'époque et sa transformation diachronique. On y reviendra en détails.

La valeur heuristique du concept de dispositif n'est possible qu'au prix d'un certain nombre de spécifications préalables. D'une part, on peut, en plus de faire une distinction entre dispositif matériel et dispositif mental — plus précisément entre le biais matériel et le biais mental d'un même dispositif —, distinguer un dispositif de réception certes, mais également un dispositif de production (et même un dispositif de distribution, dont je ne parlerai pas ici). Baudry parle de l'appareil de base, qui comprend l'ensemble de l'appareillage et des opérations, c'est-à-dire aussi bien ce qui relève de la production (caméra, développement, montage, selon l'auteur) que du « dispositif de projection ». Pour ma part, le dispositif de production comprend tout ce qui sert à produire un film : la caméra, certes, mais plus largement l'ensemble du studio de production et toutes les opérations qui s'y effectuent. Tout un ensemble matériel donc, et de processus non mentaux qui forment le dispositif de production matériel.

Ce dispositif de production a également une dimension mentale, dans la mesure où les producteurs (soit, le metteur en scène, le cameraman, le producteur,

les acteurs, etc.) ont non seulement une *idée* (une représentation) de leurs spectateurs et de leurs intérêts, mais également une idée des formes, des règles symboliques, des conventions et des contraintes que ces derniers vont mettre en branle ou subir pour produire du sens. Ainsi le découpage et le montage des producteurs doivent correspondre au découpage et montage compréhensibles par les spectateurs. On pourrait définir ainsi le cinéma institutionnel comme la coïncidence réglée des dispositifs imaginaires de la production et de la réception sur le modèle narratif.

De même, le cinéma des débuts, défini par des pratiques culturelles non institutionnelles, pourrait être compris par une absence de coïncidence forcée entre les deux. Ce qui ne veut pas dire que des coïncidences ne sont pas possibles ni totalement non réglées, car il ne s'agit pas d'un cinéma a-institutionnel : plusieurs pratiques spectaculaires institutionnalisées prennent en charge les nouvelles pratiques; de même que des récurrences, habitudes et règles assuraient déjà un certain réglage (comme la règle de la barre qui assurait la grandeur naturelle).

Dans un article sur la réception du cinéma sonore au début du cinéma, Rick Altman met en place une nouvelle conception de cette période où il montre les divers liens causals entre la production, les textes, la technique, la distribution et

l'exploitation³²⁹. Au lieu de penser ces séries comme des lignes distinctes, Altman propose de créer des « passerelles » entre elles pour suivre des causalités plus complexes. Il donne l'exemple des procès sur les brevets entre maisons d'édition qui ont poussé celles-ci, puisque le nombre de films produits avait chuté, à multiplier les copies de chaque film; cette stratégie de multiplication au niveau de la production a poussé les exploitants à développer des stratégies sonores (procédés sonores, bonimenteurs, acteurs derrière l'écran, bruitage, etc.) pour particulariser leur séance face aux concurrents qui avaient le même film. De la même façon, c'est ce genre de liens systémiques entre le dispositif de production et le dispositif de réception que j'aimerais développer, afin de mieux penser les variations synchroniques et diachroniques sur ces deux plans. On se représente mal aujourd'hui la correspondance entre les deux dispositifs. Rappelons la symétrie inversée entre la caméra et le projecteur, à l'état premier et sauvage chez Lumière (grâce à la réversibilité du Cinématographe). On le sait, le studio de Méliès avait selon ses vœux les dimensions absolument exactes de son théâtre Robert-Houdin. Ces dimensions identiques lui permettaient de mieux réussir ses vues, parfaits trompe-l'œil de ses spectacles scéniques (de magie ou de féerie), vues qu'il passait ensuite dans son théâtre en lieu et place de desdits spectacles.

³²⁹ Rick Altman, « Naissance de la réception classique. La campagne pour standardiser le son », in *Cinémathèque*, n° 6, 1994, p. 98-111.

Cette distinction entre les dispositifs de production et de réception nous permet de repenser certains liens intermédiatiques. Par exemple, le cinéma des premiers temps fut reçu comme de la photographie animée mais cette filiation ne peut se rapporter qu'au dispositif de production (à la fois la caméra, la nature indicielle du message, la post-production, plusieurs trucages, le découpage et certains thèmes de représentation) mais ne peut se rapporter au dispositif de réception : la photographie est plus proche à cet égard de la peinture (portrait, paysage, etc.) et des illustrations des journaux (qu'elle remplaça progressivement), alors que la réception cinématographique des débuts est pragmatiquement plus proche de celles des spectacles scéniques (magie, féerie, vaudeville), des tableaux vivants, du spectacle forain, de la lanterne magique, des panoramas et des musées de cire, desquels spectacles le cinéma découle et empruntera leurs formes et contenus.

Autre point important à considérer, le souci de comprendre la réception nous oblige à ne pas considérer les seuls dispositifs qui ont réussi. Dans l'histoire des formes filmiques, le Cinéorama peut n'avoir eu aucune influence du fait qu'il n'a jamais été exploité, mais du point de vue de la réception, il possède une importance considérable car il cristallise en quelque sorte l'horizon d'attente au tournant du vingtième siècle; on peut en dire autant, dans une mesure moindre, de toutes les inventions mort-nées à l'époque.

Par ailleurs, il est important de faire la distinction entre des différences de style et de dispositif. Ainsi, de fortes différences stylistiques peuvent se rencontrer dans le même dispositif. Par exemple *la Corde* (Hitchcock, 1948) est stylistiquement très différent d'un autre film institutionnel qui lui est contemporain, mais on ne peut en déduire un dispositif de réception différent de celui du cinéma institutionnel. En effet, il n'y a pas de repositionnement mental entre signifié et réception : beaucoup de spectateurs ne réalisent pas qu'il s'agit d'un (soi-disant) film-en-un-seul-plan. Alors qu'il y a de nombreuses différences, eu égard à la réception, entre le film de Hitchcock et un film uniponctuel à la Méliès, lors même qu'il s'agisse de deux films théâtraux en un seul plan, principalement parce que leur découpage est on ne peut plus dissemblable ; le découpage hitchcockien crée une absorption et le découpage en plan-tableau, une immersion du spectateur. De la même façon, un même appareillage (dispositif matériel) peut se voir dans deux dispositifs mentaux très différents, par exemple l'ensemble écran-salle-projecteur qui est sensiblement le même dans le cinéma des premiers temps et le cinéma institutionnel (même si les petites différences sont cruciales pour l'analyse).

Il peut y avoir d'ailleurs assemblages divers entre les biais d'un même dispositif : pour donner un exemple récent, l'émission *Loft Story (Big Brother)* présente un dispositif de production fort nouveau à la télévision — filmer 24 heures sur 24, en caméras cachées, des personnes enfermées dans un loft —, proche de certaines installations de l'art moderne, alors qu'elle fait montre d'un dispositif de

réception courant (les téléspectateurs regardent l'émission montée en différé comme un croisement de documentaire et de jeu télévisé); mais si l'on considère les surfeurs qui regardent l'émission non montée, en temps réel, devant leur écran d'ordinateur, en choisissant par le truchement de quelle caméra ils vont la regarder, alors oui, on a là une réception particulièrement nouvelle, empruntant au dispositif de la *webcam*. Dans tous les cas de figure, il est important d'analyser les dispositifs comme des phénomènes multidimensionnels dont chaque biais (= chaque aspect : matériel, mental, représentationnel, de la production ou de la réception) doit être considéré selon plusieurs lignes de causalité.

Deux régimes de croyance

Que peut-on dire du dispositif du cinéma des premiers temps ? On a vu que les traits définitionnels du dispositif de Baudry et Metz définiraient en fait le cinéma institutionnel quant à sa fonction de raconter des histoires. Cependant, il est bien évident que le cinéma des premiers temps racontait parfois des histoires (cf. *l'Arroseur arrosé*) au lieu de présenter un spectacle attractionnel. Du reste, des moments attractionnels se retrouvent également dans le cinéma institutionnel (chez Eisenstein qui les a théorisés, dans la comédie musicale, le cinéma porno, le cinéma

d'action, etc.) à chaque fois où la narration fait place à des moments de pur spectacle. De là, on se doit de conclure que l'attraction et la narration ne définissent pas vraiment les différences essentielles entre le cinéma des premiers temps et le cinéma institutionnel, et l'on est obligé de chercher une structure plus profonde pour définir ces deux langages visiblement dissemblables (comme la peinture renaissante peut l'être de la peinture gothique). En fait, attraction et narration ne sont que des discours véhiculés par le biais des images animées, et l'on peut en trouver d'autres³³⁰.

Le cinéma des premiers temps de fiction se caractérise, du point de vue du découpage, par le « Mode de Représentation Primitif » tel que défini par Noël Burch en ces termes :

1. un éclairage plus ou moins vertical qui baigne avec une parfaite égalité l'ensemble du champ de l'objectif;
2. la fixité de cet objectif;
3. son placement à la fois horizontal et frontal;

³³⁰ Bordwell et Thompson dans leur *Art du film* ont défini des systèmes non narratifs (catégoriels, rhétoriques, abstraits, associatifs) que l'on peut considérer comme des discours. Roger Odin (*op. cit.*) parle par ailleurs de lectures fictionnalisante, documentarisante, performative, autobiographique, énergétique, à l'authenticité, qui doivent correspondre à des discours. Comme le discours narratif peut être documentaire ou fictif, je dirais plutôt que les principaux discours au cinéma sont : narratif,

4. l'utilisation généralisée de la toile de fond peinte;
5. enfin une scénographie qui dispose toujours les comédiens loin de la caméra, le plus souvent comme tableau vivant, sans amorces, et sans mouvement axial d'aucune sorte³³¹.

Ce genre de découpage fut souvent décrit comme un « découpage en plan-tableau » filmé à partir du « point de vue du monsieur de l'orchestre » (Sadoul). On parle également d'une esthétique du « cadre théâtral » en faisant référence à Méliès. Pour ma part, je préfère le terme de « dispositif de représentation scénique », dans la mesure où il n'y a pas que le théâtre qui peut être représenté ainsi — un trucage illusionniste ou du cirque, tout aussi bien. Ce qui est effectivement cadré et découpé, c'est bien la scène (le *proscenium* et l'arche du *proscenium*).

Ce mode de représentation s'oppose presque radicalement à celui qui aura cours dans le cinéma institutionnel, lequel peut se définir comme suit en s'inspirant de Burch :

1. un éclairage expressif;

catégoriel, attractionnel (spectaculaire), performatif, énergétique, argumentatif, poétique, associatif, etc.

³³¹ Noël Burch, *op. cit.*, p. 157.

2. la mobilité de la caméra (douée d'ubiquité);
3. le placement de cette caméra selon des règles de continuité du montage;
4. une relation entre le champ et le hors-champ;
5. une échelle de plans et la liberté pour les comédiens de bouger dans l'axe de la caméra.

Une réflexion qui aurait pour but de penser une constitution du langage cinématographique s'engage donc à réfléchir sur la transformation du découpage, qui est passé d'un premier mode de représentation à un deuxième. Si ces modes s'opposent en tout dans leur version pure, il faut plutôt se les représenter comme des pôles opposés, et voir la transformation comme un passage continué et heurté de l'un à l'autre, sans qu'il y ait histoire linéaire de cette transformation, encore moins inévitabilité naturelle. Certains traits du mode de représentation institutionnel existaient dès les premiers films (par exemple, le plan rapproché dans *The Kiss*, une vue Edison de 1896), mais ils n'étaient pas intégrés et systématisés dans un mode de représentation, encore moins institutionnalisés.

L'une des bases de la réflexion serait de constater que ces définitions des modes ne prennent pas en compte la réception spectatorielle. Aussi, on peut émettre l'hypothèse suivante : le dispositif de représentation scénique, tel que développé par

Méliès et par d'autres, peut être envisagé comme un trompe-l'œil d'un spectacle scénique s'adressant au *regard propre* du spectateur. Catégorie transhistorique et intermédiatique, le *Mode de représentation en trompe-l'œil* regroupe plusieurs dispositifs différents qui ont pour fonction de créer un espace illusionniste où prend place le spectateur empirique : la *tavoletta* de Brunelleschi, certaines fresques illusionnistes de la Renaissance (cf. *la Trinité* de Masaccio, le *Salone delle prospettive* de Peruzzi, etc.), les trompe-l'œil proprement dits (mouche ou papier « posé » sur un tableau de chevalet), les plafonds d'église illusionnistes du Baroque (chez Andréa Pozzo entre autres), la fantasmagorie de Robertson, les différents panoramas et dioramas du 19^e siècle dont la réception influencera l'horizon d'attente du cinéma des premiers temps, les nouvelles images immersives aujourd'hui (le cinéma IMAX, certains jeux vidéo, les simulateurs de vol ou de conduite, les casques virtuels), etc. Or, comme le précise Miriam Milman au sujet de la peinture³³², la première condition de tout trompe-l'œil — peu importe le médium, ajouterai-je — est de représenter pour le regard propre du spectateur une image en « grandeur naturelle » (ou « grandeur nature »). Cette expression suggère, dans le cas particulier du cinéma des premiers temps, que les acteurs étaient représentés en pied, comme s'ils étaient sur une scène théâtrale. Cette condition est bien respectée, sauf exception, dans les vues scéniques de Méliès ainsi que dans toutes celles qui mettent en place le dispositif de représentation scénique (on n'a qu'à penser aux premières productions du Film d'Art). Chez Méliès, cette règle est bafouée de

³³² Miriam Milman, *op. cit.*, p. 36.

manière évidente dans *l'Affaire Dreyfus* (1899), mais l'exception confirme la règle : Méliès ne cherche plus ici à faire un trompe-l'œil scénique mais bien une actualité reproduisant les illustrations des journaux à grand tirage. Dans l'immense majorité des vues des premiers temps en intérieur et dans une bonne proportion de celles en extérieur, tous les personnages sont en grandeur naturelle (= en pied), sans amorce, et le cadre filmique disparaît, puisque redoublé par le cadre théâtral (= *proscenium* et arche de *proscenium*) de la salle réelle. Du coup, les films à la Méliès apparaissent, pour le spectateur empirique qui les regarde, comme de (presque) parfaits simulacres de féerie, de saynètes théâtrales ou de numéros de magie.

Selon ce régime de croyance, le point de vue construit par l'image est, symboliquement, celui du spectateur empirique : l'image s'adresse au *regard propre* de ce dernier et le *corps propre* est impliqué dans la représentation, ce qui cause des réactions haptiques et des effets cénesthésiques liés à la motricité. Entre l'image et le spectateur, la relation est basée sur le *ici* et *maintenant* de la présence directe et l'*effet trompe-l'oeil*, ce qui explique le sentiment des néo-spectateurs de voir « la vie elle-même ». Il n'y a pas de *ségrégation des espaces*, comme le disait Metz du cinéma institutionnel, mais une présence de l'espace représenté. On peut s'en rendre compte dans le discours de réception journalistique, lorsque les acteurs cinématographiés sont présentés comme étant là censément en « chair et en os ». Cette identité spatiotemporelle (immersion du spectateur dans le trompe-l'oeil) permet, en retour, des interactions et la traversabilité (illusoire) de l'écran dans les

deux sens. C'est pour cela que le regard à la caméra est permis dans les débuts du cinéma : c'est une adresse au public empirique comme au théâtre.

À l'inverse, le cinéma institutionnel s'est constitué comme le *Mode de représentation identificatoire*. Tout un système d'oppositions radicales entre ce mode et le précédent peut être distingué (cf. tableau des modes). La grande différence entre le Mode identificatoire et le Mode en trompe-l'œil, c'est que l'image est maintenant cadrée et découpée. Le cadre filmique constitue une coupure : l'image n'est plus dans la même spatiotemporalité que le spectateur empirique. Pour comprendre l'image, le spectateur ne peut plus regarder la représentation avec son regard propre : il doit symboliquement s'identifier à un *regard autre* (= le point de vue de la caméra). L'image cadrée est maintenant susceptible d'une variation d'échelle de plans : on peut s'approcher (gros plan) ou se reculer (plan général) des figures, et l'image est affectée par une variation de points de vue. Cette *altérité spatiotemporelle* entre l'image et le spectateur empirique fait que la représentation devient un *ailleurs* et un *alors* purement imaginaire. Pour dire les choses autrement, il y a deux spatiotemporalités identifiables : celle de la diégèse et celle de la salle réelle où se trouve le spectateur qui a payé son billet. Dans le cinéma méliésien, la construction en trompe-l'œil est ainsi faite que ces deux espaces sont perméables, ils ne font qu'un, emboîtés parfaitement, d'où l'illusion. Dans le cinéma institutionnel, il y a solution de continuité — les espaces sont séparés. L'écran devient infranchissable et les regards à la caméra proscrits par l'institution. L'identification au regard autre et la

mobilité de ce regard font que le spectateur est intégré symboliquement à cet *alors* et *ailleurs*, à cette autre spatiotemporalité : il est « absorbé diégétiquement ». Son corps propre de spectateur empirique, dans la salle, se dissout dans l'obscurité : le spectateur devient un pur regard, celui de la caméra. Mais cette régression le pousse à s'identifier à un *corps autre*, celui de l'acteur-personnage, qui prend sa place.

Ce mode de représentation est particulièrement adéquat pour narrer une histoire mais peut servir à des fins descriptives, par exemple faire visiter virtuellement, mais sans immersion, le Parthénon. On peut donc avoir une diégèse purement descriptive (elle aussi pouvant être documentaire ou fictive), même si c'est rare (par exemple un film touristique non narratif). En fait, la diégèse descriptive cinématographique, correspondant à la description en littérature, est toujours une opération préalable à la narration au cinéma (comme la description est toujours en filigrane dans/sous la narration). Pour être plus précis, ce que décrit le « dispositif » baudryen, c'est un mode de représentation identificatoire qui absorbe diégétiquement le spectateur — équivalent dans la représentation de la focalisation diégétique en littérature (focalisation encore là descriptive ou narrative). Le passage au cinéma institutionnel est donc affaire avant tout d'absorption diégétique de la réception par la focalisation identificatoire (premier niveau), même si cela fut bien sûr historiquement une intégration narrative (deuxième niveau), car c'est l'absorption diégétique qui a rendu possible la narration.

Bien qu'il s'agisse de deux modes de représentation opposés qui sont corrélatifs de deux régimes de réception antinomiques (le regard propre et le regard autre), certains dispositifs sont ambivalents et présentent plusieurs traits définitionnels des deux modes et une réception ambiguë passant d'un régime à l'autre. Par exemple, plusieurs jeux vidéo sont identificatoires (on s'identifie à un personnage par le biais du regard autre de la caméra) mais l'on doit utiliser une manette pour tirer ou piloter un avion (effets haptiques du corps propre). Même phénomène avec les vues Lumière et le cinéma IMAX. Dans ces cas-là, le tableau des modes devient une grille où chaque dispositif particulier peut être défini selon un certain nombre de traits définitoires. C'est particulièrement important pour l'analyse du début du cinéma, lorsque l'on va passer graduellement au cinéma institutionnel, et donc passer d'un mode dominant à l'autre, d'une réception à l'autre, parce que les dispositifs varient progressivement. Ce qui se perdra graduellement du regard propre au regard autre, c'est précisément le corps propre et sa perception haptique de l'espace, au profit d'une perception visuelle mobilisée, sans corps, immatérielle.

Baudry ne parle pas de perception haptique mais de motricité — c'est plus ou moins la même idée. Il aborde cette question lorsqu'il rappelle que pour Freud, le rêve est une régression temporelle jusqu'au stade de la satisfaction hallucinatoire des désirs. Grâce à cette régression, les mots du préconscient se transforment en images

dans un processus de figuration. Le désir est « halluciné » comme c'était le cas au début de la vie psychique de l'enfant, selon l'hypothèse freudienne. C'est « *l'échec répété de cette forme de satisfaction qui entraîne la différenciation entre perception et représentation par l'institution de l'épreuve de réalité.* »³³³ Et Baudry de souligner que « *l'épreuve de réalité est dépendante de la motricité* » et que c'est l'empêchement de la motricité dans le rêve, au cinéma et dans la caverne platonicienne qui permettrait la régression au stade primitif et l'impression de réalité — c'est-à-dire le désir halluciné d'un *plus-que-réel* pour le sujet. *Plus-que-réel* dans la mesure où, au contraire du sentiment du réel, le sujet est submergé par ses représentations perçues, en parfaite cohésion avec elles, quasi incapable de s'y soustraire. C'est donc la privation de la perception haptique et de la motricité qui rapproche le cinéma institutionnel du rêve, dans la mesure où c'est cette perte qui permet l'immobilité retrouvée du fœtus, de l'enfant naissant, du dormeur, immobilité qui rend, selon Baudry, « *impraticable l'épreuve de réalité* ». Dit autrement, il faut oublier son corps propre pour être capturé/captivé par son imaginaire. Le trompe-l'œil, au contraire, fonctionnerait plus comme une hallucination, extérieure au sujet, n'étant pas reçu comme une image interne³³⁴.

³³³ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 39.

³³⁴ Ajoutons que le somnambulisme et l'hypnose permettent également la motricité du corps propre; il y aurait lieu de creuser l'analogie. Du reste, le cinéma a plusieurs points communs avec l'hypnose et il faut croire que la suspicion de la psychanalyse envers celle-ci a empêché de pousser plus loin la comparaison (malgré son panorama systématique, Metz n'en parle pas).

Dans les premiers temps du cinéma, on peut dénombrer plusieurs classes de dispositifs (avec plusieurs sous-classes et hybridations). Seule la dernière n'appartient pas complètement au mode de représentation en trompe-l'œil :

- 1) Dispositifs de représentation scénique (Méliès, Film d'Art, etc.)
- 2) Dispositifs panoramiques et véhiculaires (Cinéorama, Hale's Tour, etc.)
- 3) Dispositifs mixtes théâtre/cinéma³³⁵
- 4) Dispositifs de vues sonores synchronisées (Chronophone, Kinetophone en 1913, etc.)
- 5) Dispositifs identificatoires (vues Lumière³³⁶, école de Brighton, Griffith, etc.)

³³⁵ Durant la période, il y a eu plusieurs tentatives d'agencer le théâtre (acteurs) et le cinéma (images), notamment par Julien Daoust avec sa *Fin du monde*. Cf. Jean-Marc Larrue, « Singularités montréalaises : la crise des théâtres et le cinéma des premiers temps », in André Gaudreault, Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (sous la dir. de), *le Cinéma en histoire*, Québec/Paris : Éditions Nota bene/Méridiens Klincksieck, 1999, p. 179-191.

³³⁶ Même si les vues Lumière relèvent de la représentation identificatoire, il y a eu plusieurs exemples d'effet trompe-l'œil chez les spectateurs, comme ces effrois face au train de La Ciotat, notamment parce que les habitudes et aptitudes de réception allaient en ce sens durant la période. Cf. à ce sujet le chapitre 4.

On peut donc émettre l'hypothèse que le passage du cinéma des premiers temps au cinéma institutionnel fut le résultat du succès du dispositif identificatoire sur les autres dispositifs (ceux du mode de représentation en trompe-l'œil), et ce pour faciliter une seule forme de discours, la fiction narrative. Les dispositifs en trompe-l'œil survivent aujourd'hui dans les expositions universelles, les parcs d'attractions (*Ride films*), certaines nouvelles technologies (casque virtuel, simulateurs, IMAX, etc.), au Futuroscope de Poitiers, dans tous les dispositifs d'écran total³³⁷. Tous des dispositifs qui ont en commun de d'être en dehors du dispositif et de l'économie institutionnels du cinéma.

Une confusion : trompe-l'œil et fiction narrative

Le problème majeur avec la distinction heuristique entre trompe-l'œil et fiction narrative, c'est que les deux emploient souvent les mêmes mots polysémiques. On dira d'une fiction qu'elle est une illusion, un simulacre, parfois même un trompe-l'œil (au sens où la fiction ferait passer du faux pour le vrai). De la même façon, le trompe-l'œil est souvent considéré comme une fiction (ce n'est pas faux, mais ce n'est pas une narration). On dira des deux qu'ils créent une impression de réalité, une

³³⁷ À ce sujet, cf. Philippe Jauimes, *l'Écran total. Pour un cinéma sphérique*, Paris : Lherminier, coll.

immersion dans la diégèse. Dans la mesure où les modes de représentation que nous avons définis sont antinomiques et proposent des expériences de réception et des contraintes très différentes, il vaudrait mieux définir strictement ces concepts. Le trompe-l'œil crée un espace illusionniste où le corps propre du spectateur est en *immersion* (caractérisée par des effets haptiques), représentation qui prolonge et se confond avec le réel ; on a affaire à une *illusion de réel* (plus ou moins effective selon le cas), un simulacre de réel. Au contraire, l'identification (et partant, la narration, fictive ou pas) crée un espace mental, où le spectateur n'est pas immergé mais *absorbé* (intégré, dissout) en s'identifiant au regard autre (d'où l'absorption diégétique), ce qui crée une *impression de réalité* (non pas du réel, mais d'une réalité autre). Même si la matrice (Baudry) enveloppante de la salle peut ressembler à l'immersion du trompe-l'œil, à partir d'une même métaphore liquide, il y a dans l'absorption diégétique une disparition de la conscience du corps, comme dans l'indistinction corps/sein de la phase orale selon Baudry, alors que le spectateur immergé éprouve constamment son corps propre dans ses sensations haptiques.

Donc de comparer l'*immersion* d'un simulateur de vol avec l'*absorption* du spectateur dans *Top Gun* ou l'illusion de réel des premiers spectateurs effrayés devant *l'Entrée en gare* (ou dans les Hale's Tours) avec l'impression de réalité de *North by Northwest*, ne m'apparaît pas judicieux dans la mesure où l'on ne parle pas

de la même chose, encouragé par la confusion des termes. Bien sûr, les premiers spectateurs de panoramas ou du cinéma des premiers temps ne parlèrent pas de « trompe-l'œil », terme trop spécialisé, mais d'« illusion complète de la vie », de « vérité absolue » et de « réalisme intégral ». Mais comme *illusion* et *vérité* sont trop polysémiques et que *réalisme* prête à confusion — car les premiers spectateurs trouvaient réaliste ce qui leur donnait la sensation physique du réel, et non comme aujourd'hui, une sorte de naturalisme vraisemblable de la fiction —, on a senti le besoin de désigner cette catégorie par le terme spécialisé de trompe-l'œil (ce n'est pas une simple métaphore puisque le trompe-l'œil pictural fait partie de la catégorie plus générale).

Il est important de faire une distinction entre ces deux modes de représentation car ceux-ci obligent à des réceptions pragmatiquement très différentes. Pour revenir aux fonctions de Jakobson, un trompe-l'œil opère en deux temps. Dans un premier temps, le trompe-l'œil est totalement affaire de contenu (le représenté) et de destinataire (le spectateur). Le pôle du message est totalement absent puisque le spectateur, trompé, ne sait pas qu'il est devant une image. Ce n'est pas un *plus-que-réel* mais un *tout-comme-le-réel*, ni plus ni moins. Il n'y a pas de *willing suspension of disbelief*, comme dans la fiction, puisque la croyance initiale est totale. *A fortiori*, le destinataire ne sait pas non plus qu'il y a un destinataire. Lorsque le spectateur s'aperçoit qu'il est devant un trompe-l'œil, le message devient alors le pôle hégémonique : devant la peinture, le spectateur allonge le bras pour toucher et

vérifier, il y a une indécision entre la tête (qui doute qu'il s'agit d'un message) et le bras (qui veut toucher la matière pour vérifier la réalité de l'illusion). Les réactions haptiques prouvent l'importance du pôle destinataire; et comme la fonction du trompe-l'œil est de tromper puis de stupéfier le spectateur, elle est conative³³⁸. On loue le savoir-faire du peintre (destinateur) à nous tromper avec une peinture en se demandant comment est-ce Dieu possible (fonction métalinguistique).

Par contre, lorsque l'illusion du trompe-l'œil est éventée ou lorsque dès le début le simulacre n'est pas assez réaliste pour assurer une croyance (par exemple, les images de synthèse des simulateurs de vol sont en général plus ou moins schématiques, même si la tendance est à un rendu de plus en plus réaliste), la réception lit le trompe-l'œil (qui ne trompe pas ou ne trompe plus) simplement comme une représentation référentielle et conative : les spectateurs des vues de Méliès devaient bien savoir qu'ils n'étaient pas réellement devant l'acteur Méliès qui leur adressait un regard, de la même manière qu'un futur pilote sait bien que la piste schématique devant lui n'est qu'une image de synthèse, mais cela ne les empêche pas de lire ces images comme s'adressant physiquement à eux et les poussant à des réactions motrices (haranguer Méliès, redresser le manche de l'avion).

³³⁸ J'ai dit plus haut que l'attraction n'était pas définitoire du cinéma des premiers temps, mais on peut expliquer en partie pourquoi ce discours était si populaire alors : comme le trompe-l'œil, l'attraction a une fonction conative, celle de produire un choc sur le spectateur en s'adressant à lui; trompe-l'œil et attraction vont alors dans le même sens. Une autre raison est que c'était un discours très populaire au XIXe siècle et qui donc formait l'horizon d'attente.

D'aucuns diront que plusieurs films de Méliès racontent des histoires et ne peuvent donc pas être du mode de représentation en trompe-l'œil. Mais les vues méliésiennes sont précisément des trompe-l'œil de spectacles scéniques, que ceux-ci soient des spectacles attractionnels (magie, gag burlesque) ou narratifs (conte féerique, piécette théâtrale). Les histoires racontées le sont donc par le narrateur théâtral et non par l'énonciateur filmique (celui du trompe-l'œil, le « trompeur ») ; il s'agit d'énonciations de second niveau. Même chose pour les attractions mises en scène par « l'attracteur » (énonciateur de second niveau). Le spectateur d'aujourd'hui ne perçoit plus qu'il s'agit d'un trompe-l'œil puisque son horizon d'attente est tel qu'il ne produit que du sens narratif (ou attractionnel). Comme on a dit que la narration avait pour *modus operandi* d'effacer le support, ceci expliquerait peut-être cela : la narration (second niveau) effacerait le trompe-l'œil (premier niveau) à nos yeux d'aujourd'hui. D'où l'importance de partir à la recherche du regard perdu des spectateurs de la Belle Époque.

Chapitre 6 :

Découpage, mon beau souci...

Montage et cadrage

Après avoir abordé la réception en tant qu'elle peut être déduite du dispositif, on doit se pencher sur le découpage, étant entendu que le découpage institue un point de vue auquel s'identifiera la réception. Cette identité découpage/réception, effet de l'identification, sera l'objet de ce chapitre-ci et des suivants. Cependant, on débutera ce chapitre par un questionnement sur la primauté du montage sur le découpage. Le montage est vraiment central en théorie du cinéma. Pour plusieurs, ce procédé est la « spécificité » même de ce langage et d'aucuns vont même jusqu'à lui donner une portée philosophique : rien de moins que ce que le cinéma a apporté à la pensée. Si l'on ne peut nier la pertinence de ces idées, on pourrait d'abord en suspecter le présupposé : est-ce que le montage est le trait le plus spécifique du cinéma ?

Comme on a pu le remarquer, le montage existait déjà dans la peinture et la sculpture — on n'a qu'à penser à la colonne de Trajan, à un chemin de croix, à un polyptique ou à la tapisserie de Bayeux; il existait de manière essentielle dans la bande dessinée dont les débuts précèdent de quelques années les vues animées, ces dernières y puisant, dans un développement parallèle et symbiotique, plusieurs

de leurs inventions formelles, dont certaines figures de montage³³⁹ (il faudrait d'ailleurs y revenir dans une perspective intermédiatique); finalement, le montage se retrouve dans certains dispositifs de lanterne magique ou, plus récemment, de présentation de diapositives (dans les expositions muséales ou dans les familles au retour des vacances, par exemple). D'ailleurs, ces trois exemples sont le plus souvent des syntagmes narratifs, mais il y a également, ce qui demeure du montage, des syntagmes discursifs, associatifs ou rhétoriques, par exemple des images montées l'une à la suite de l'autre pour faire des comparaisons (des diapositives de voyage, entre autres).

Si l'on met de côté ces trois contre-exemples, on est bien obligé de considérer le montage cinématographique comme quelque chose de nouveau et de relativement spécifique au cinéma ; en tous les cas, davantage que le cadrage, un trait définitionnel que partage le cinéma avec la peinture, la bande dessinée et la photographie. Cela explique peut-être que le cadrage est moins important, dans la plupart des théories importantes, que le montage. Il est certain qu'il y a aussi le fait que le cadre est « naturel » au cinéma en quelque sorte, qu'il vient avec le procédé ; alors que le montage est un « construit », il est le résultat d'une procédure seconde (et il faut bien l'avouer, non nécessaire, comme les vues des débuts le prouvent). Pourtant, si l'on y réfléchit bien, deux modalités du cadrage cinématographique (ou si

³³⁹ Le contraire est également vrai : la bande dessinée a beaucoup puisé dans le cinéma.

l'on veut, en élargissant, de la prise de vues) sont des traits absolument spécifiques que le cinéma ne partage avec aucun autre langage ou médium, même ceux mentionnés ci-haut : la relation *dynamique* entre le champ et le hors-champ (certains objets entrent dans le champ, d'autres en sortent, de par leur mouvement) et les mouvements de caméra (et donc du cadrage). Comme le soulignait Albert Laffay, le cinéma est « *l'art du mouvement à la puissance deux* »³⁴⁰ — mobilité photogrammatique, bien entendu, et mobilité du plan ouvert sur ce qui l'excède, tout aussi bien.

Si la relation dynamique champ/hors-champ fut expliquée et théorisée par plusieurs auteurs, les mouvements de caméra sont des objets théoriques particulièrement résistants à l'analyse, souvent considérés comme impalpables³⁴¹, même si plusieurs en font une sorte d'équivalent du montage (lors d'un plan-séquence, entre autres). D'ailleurs, chez certains, la définition du montage s'élargit pour englober mouvements de caméra, esthétique de la profondeur de champ et mise en scène sur plusieurs plans (ce qui revient à dire que tout est montage au cinéma, dans une sorte de métaphore floue et labile). On va se méfier ici de cette généralisation, en essayant de définir les concepts de la façon la plus stricte et claire,

³⁴⁰ Cf. Albert Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris : Masson et Cie, 1964, p. 11.

³⁴¹ Selon David Bordwell, « Camera Movement and Cinematic Space », in *Explorations in Film History*, Ron Burnett (ed.), Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 1991, p. 229 : « *Camera movement in the cinema is one of the most difficult areas for critical analysis. Seen as an alternative to montage, or as a stylistic fingerprint, or the occasion for reverie, camera movement has usually been considered too elusive to be analysable.* »

attendu que le montage consiste à créer un syntagme grâce à des plans distincts en pratiquant, au cinéma, la collure desdits plans. Définir comme du montage un plan-séquence revient à ne plus savoir distinguer ce qu'il y a de caractéristique dans cette figure de découpage, même si la distinction est ardue. On a beau dire d'un plan-séquence qu'il s'agit d'un équivalent du montage, ce n'est pas plus identique qu'un *fa dièse* ne l'est vraiment d'un *sol bémol* (les harmoniques ne sont pas les mêmes). L'un est continu ; l'autre est une discontinuité.

Montage et découpage

Après la constatation de la prépondérance du montage sur le cadrage, un deuxième questionnement se pointe : quel est le statut du découpage au cinéma ? Souvent employé par la critique, plutôt ambigu et polysémique (comme peut l'être également le concept de mise en scène), le découpage est une notion peu employée en théorie du cinéma. Dans son article sur le montage dans *Lectures du film*, Michel Marie souligne que « *le couple montage/découpage ne connaît pas de frontière clairement limitée*³⁴² », sinon en considérant le découpage comme « *corollaire au*

³⁴² Michel Marie, « Montage », in Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon et Marc Vernet, *Lectures du film*, Paris : Éditions Albatros, 1980 (3e édition), p. 157. Voir aussi « Découpage », p. 67-73.

*niveau du tournage*³⁴³ » du montage. Pour la plupart des dictionnaires du vocabulaire de cinéma, le découpage n'apparaît souvent que sous son sens premier, celui de découpage technique :

Découpage [1] Cahier dans lequel l'action du film est découpée en plans et en séquences (*script, shooting script*). Le découpage est l'un des moments de l'écriture filmique. Il précède le tournage; il fournit les repères visuels et sonores nécessaires à la continuité. [2] [...] ³⁴⁴

Découpage technique Découpage dans lequel les indications techniques sont très précises quant aux décors, à l'éclairage, au cadrage et aux déplacements de la caméra, au jeu des comédiens, etc. (*shooting script*). Le découpage technique est élaboré par le réalisateur avant le tournage ³⁴⁵.

Pour leur part, Gardies et Bessalel redonnent cette première définition technique et professionnelle et en ajoutent une, moins fréquente, qui nous vient de l'analyse de film, comme opération préalable à l'analyse proprement dite :

³⁴³ *Ibid.*, p. 159.

³⁴⁴ Selon Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris : Nathan, p. 106 : découper consiste « à préparer la mise en scène à partir de la continuité par un effort de visualisation et à prévoir le morcellement de l'action en plans en en précisant la nature. »

³⁴⁵ André Roy, *Dictionnaire du film*, Outremont : Les Éditions logiques, 1999, p. 93. On retrouve à peu près la même définition dans Christine de Montvalon, *les Mots du cinéma*, Paris : Belin, 1987, p. 140.

Le découpage est aussi l'une des opérations de base dans la méthodologie de l'analyse filmique. Il vise à ce moment-là non un objet virtuel (comme le fait le découpage technique) mais un objet réel : le film. Il remplit deux fonctions principales: mettre en évidence, par la division, des unités combinables; poser les bases d'une description méthodique de l'objet. [...] le découpage pourra s'effectuer sur la base du plan, du syntagme, d'un thème, des lieux, de figures rhétoriques, d'unités sémantiques, de codes particuliers, etc. [...] ³⁴⁶

Cette définition, on le voit, découle de la première, dans la mesure où l'on peut diviser — c'est le cas le plus évident — selon un critère d'analyse semblable (celui des plans et des syntagmes) à la division *de facto* du tournage. Une dérive sémantique se produit toutefois lorsqu'on emploie d'autres critères d'analyse (thème, figures rhétoriques, codes particuliers, etc.) et « découpage » prend alors une connotation plus générale : au sens de découpage de la pensée, mouvement même de l'analyse au sens général : diviser un objet en unités plus petites.

On voit par ailleurs que peu d'auteurs donnent une définition, au contraire de Michel Marie (voir plus haut), qui ferait du découpage une sorte d'équivalent du montage. Cette acception, en fait, ferait non pas partie du vocabulaire professionnel ou encore théorique, mais de celui de la critique de film, comme le précisent Jacques Aumont et Michel Marie (après avoir rappelé le sens premier) :

³⁴⁶ André Gardies et Jean Bessalel, *op. cit.*, p. 53-54.

Comme beaucoup d'autres, le mot passe du champ de la réalisation à celui de la critique. Il désigne alors plus métaphoriquement la structure du film en tant que suite de plans et de séquences, tel que le spectateur attentif peut le percevoir. C'est notamment dans ce sens que André Bazin utilise la notion de « découpage classique », pour l'opposer au cinéma fondé sur le montage [...] La définition en est retravaillée (et rendue plus abstraite) par Noël Burch (1969) et le courant « néo-formaliste ». Le concept de découpage, opposé au sens technique et pratique, est défini alors comme « la facture la plus intime de l'œuvre achevée, la résultante, la convergence d'un découpage dans l'espace et d'un découpage dans le temps »³⁴⁷.

En fait, pour être plus précis quant à la pensée bazinienne, une sorte de découpage semble s'opposer à une sorte de montage : il s'agit d'un découpage transparent, le « découpage classique » du cinéma hollywoodien, que l'on opposerait esthétiquement à un découpage non transparent fondé sur le « montage-roi ». À ces « découpages », transparents ou non, Bazin préfère encore une « esthétique du plan-séquence » (chez Welles ou Renoir) où il n'y aurait plus de montage créateur, et où le découpage serait le plus neutre possible (avec des plans larges). D'où l'importance de la mise en scène pour pallier l'absence de fragmentation par le montage ou le découpage — ce qui, on le sait depuis, n'est pas aussi neutre que Bazin voulut bien le croire. Ce n'est donc pas vraiment une opposition franche entre montage et

découpage. D'ailleurs, dans la critique de film, on dira indifféremment d'un film avec beaucoup de coupes (montage *cut*) qu'il est très « découpé » (il y a beaucoup de cadrages, de points de vue différents).

Pour ce qui est de Noël Burch, sa conception du découpage fut définie dans *Praxis du Cinéma* :

D'un point de vue formel, un film est une succession de tranches de temps et de tranches d'espaces. Le découpage est donc la résultante, la convergence d'un découpage dans l'espace (ou plutôt une suite de découpages dans l'espace) réalisé au moment du tournage, et d'un découpage dans le temps, prévu en partie au tournage et parachevé au montage. C'est par cette notion dialectique que l'on peut définir (et, partant, analyser) la facture même d'un film, son devenir essentiel³⁴⁸.

Cette acception du découpage, presque tautologique, n'est pas encore le « *corollaire au niveau du tournage* » du montage. Il s'agit plutôt d'une mise à plat, par le spectateur ou le théoricien, d'un film particulier qui comprendrait à la fois le cadrage

³⁴⁷ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Nathan, 2001, p. 48.

³⁴⁸ Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1986 (1967), p. 22. Burch commence par distinguer cette définition de celle de « découpage technique », purement d'ordre pratique, puis montre

et le montage, dans la structure finale du texte. On pourrait dire alors, pour sortir de l'apparente tautologie, que le découpage dans l'espace est le cadrage, et le découpage dans le temps, le montage ; mais ce serait sans compter, semble suggérer Burch, que la mise en scène et la prise de vues jouent avec le temps, le définissent en grande partie. De même que le montage, ajouterai-je, peut modifier notre compréhension de l'espace — et c'est là son pouvoir le plus spectaculaire : jusqu'à créer cet espace de toutes pièces (on n'a qu'à penser à l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine*, minuscule pour les touristes le visitant en regard de son montage par Eisenstein). De plus, ce que Burch appelle le « découpage » (le devenir essentiel), pour d'autres théoriciens, c'est tout simplement le montage d'un film : polysémie d'un concept, le montage, phagocytant tous les autres procédés.

Essayons maintenant d'y voir un peu plus clair afin, si la chose est possible, d'y distinguer des « *frontières clairement limitées* ». Commençons, puisque toutes les autres acceptions en découlent, par celle qui est première. Le terme de « découpage » est apparu pour la première fois vers la deuxième moitié des années dix, pour désigner le fait de diviser le scénario en plans et séquences en en précisant les aspects techniques³⁴⁹. De fait, il y avait même à cette époque des « découpeurs », c'est-à-dire des personnes chargées de la division des *scénarii* en

que le découpage espace-temps est une notion synthétique qui n'existe qu'en français (et non en anglais ou en italien).

³⁴⁹ Jean Giraud, *le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1958, p. 101.

plans — métier oublié depuis, distinct du cameraman et du metteur en scène. Le réalisateur à cette époque était surtout cela, un *metteur en scène* : un directeur d'acteurs comme au théâtre. Son travail en était rarement un de découpage.

Ce travail de découpage se trouvait concrétisé le plus souvent par le « découpage technique »³⁵⁰, document sur lequel est inscrit non seulement ce qui désigne plus strictement la mise en scène (au sens premier du terme, c'est-à-dire : décor, éclairage et direction des acteurs) mais principalement ce qui relève de la prise de vues : le cadrage (échelle de plans, angles et emplacement de la caméra), les focales utilisées, la photographie et les mouvements de caméra. Ce document donne ces informations en les divisant par plans (et éventuellement en séquences). Concrètement, le « découpage technique » pourra ainsi être suivi à la lettre par le réalisateur lors du tournage (et dans ce cas, il s'agira du découpage final), ou ce dernier pourra au contraire improviser totalement ou seulement s'y référer comme outil de travail. Ainsi, les choix du tournage institueront, *de facto*, un nouveau découpage final.

³⁵⁰ Dans l'état de mes recherches, je ne saurais dire à quelle époque le découpage technique fut institutionnalisé, car ce n'est peut-être pas tout à fait en même temps que la fonction même de découpeur. Question intéressante à développer et il serait instructif de voir s'il ne reste pas des « découpages techniques » de films de cette époque pour les analyser. On sait par ailleurs que le *story-board*, sorte de bande dessinée qui figure le découpage, fut inventé par Walt Disney pour ses dessins animés.

Dans la mesure où l'instance qui découpe divise en plans — et donc qu'elle choisit les cadrages successifs — et détermine les raccords de continuité entre ceux-ci, le découpage est toujours pensé, au moment du tournage, en fonction du montage. Le réalisateur tourne ses plans en ayant en tête leur montage éventuel pour en prévenir la logique d'enchaînement (notamment, dans le découpage classique) et pour anticiper les raccords (et surtout éviter les faux raccords). De la même façon, un monteur va suivre le plus souvent le découpage technique ou le découpage *de facto* — ou à défaut le scénario, qui contient toujours implicitement un découpage — et ne pourra monter, de toute façon, que ce qui a déjà été tourné, et donc découpé. Pragmatiquement, il y a donc un système de double rétroaction, à la fois concret et imaginaire, entre le montage et le découpage du tournage ; c'est dans cette mesure que, selon l'expression de Michel Marie, le découpage est le « *corollaire au niveau du tournage* » du montage. Ce système peut éventuellement avoir plusieurs modalités, et si le montage a toujours le dernier mot, ce n'est pas lui qui choisit le sujet de la conversation³⁵¹.

³⁵¹ De ce point de vue, il y a deux cas de figures opposés : d'une part, certains réalisateurs (comme Ford ou Hitchcock) vont faire un découpage — souvent avec un *story-board* — extrêmement précis qui ne donnera, au monteur, qu'un seul choix de montage (notamment pour empêcher la production de monter le film à sa manière). D'autre part, certains réalisateurs (Lars von Trier, Kubrick, etc.) vont tourner beaucoup de prises, souvent sous des angles différents, pour donner une liberté de choix presque infinie au monteur (qui est souvent, dans ce cas, le réalisateur). Dans le premier cas, c'est le découpage qui a défini en presque totalité le film tel qu'on le voit (« sa facture » disait Burch); dans le deuxième cas, c'est le montage qui donne la définition finale du film, après le premier jet du découpage — le montage est alors compris virtuellement dans le découpage, comme une possibilité parmi (beaucoup) d'autres. Et bien sûr, tout un continuum de cas intermédiaires est possible entre ces deux cas de figures opposés.

Donc, pour résumer, est-ce que le découpage est effectivement le corollaire du montage ? Dans sa définition la plus générale, celle des dictionnaires, le découpage est l'action de « *diviser en morceaux, en coupant ou en détachant*³⁵² » ou encore l'« *opération consistant à diviser un objet en unités plus petites.*³⁵³ » Toute la question ici est de savoir : quel objet divise-t-on par le découpage ? La réponse, là encore, est à tiroirs. Le premier objet que l'on divise est le scénario. Très souvent déjà segmenté en séquences, le scénario est alors segmenté en unités-plans (mais le scénario déjà segmenté au niveau du texte écrit, la plupart du temps, en unités-phrases, de manière intuitive, correspondant en gros aux plans). Le problème est de nouveau la polysémie telle qu'on la retrouve en français : il y a deux acceptions principales du mot « plan » : l'une, spatiale, qui renvoie au cadrage (*frame*, en anglais) et en particulier à l'échelle de plans (gros plan, plan moyen, d'ensemble, etc.); et l'autre, temporelle, qui fait référence à une unité de montage (un moment continu entre deux coupes) équivalente à la « prise » (*take*) au tournage (*shot*). On peut également ajouter une troisième acception : le plan comme modélisation de l'espace en profondeur : avant-plan (*foreground*), moyen-plan, arrière-plan (*background*). Donc, le « découpage technique », de la même façon que le découpage *de facto* du réalisateur, est la division des actions et des dialogues du scénario en échelle de *plans* (1- unités de cadrage), dans l'axe des *plans* (2- unités de profondeur), puis en *plans* (3- unités temporelles qui seront éventuellement montées).

³⁵² Cf. « Découper », in *le Robert de poche*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1995, p. 181.

³⁵³ André Gardies et Jean Bessalel, *op. cit.*, p. 53.

Ensuite, par « découpage », on fait parfois référence aux ciseaux du montage, à l'opération de couper la pellicule pour ensuite la coller, lier les plans entre eux. Mais il s'agit derechef d'un glissement sémantique, et il faut d'autant plus faire le *distinguo* que le fait de monter au sens strict (couper et coller) définit un « découpage » définitif lorsque le film est fini (c'est la mise à plat de Burch). Il faut dire que le sens du terme « découpage » le plus distinct du montage est l'opération, au tournage, du choix des cadrages : découper un film, pour le réalisateur, c'est choisir, pour une action profilmique donnée, la meilleure façon de la cadrer (et de varier ce cadrage suivant l'évolution de l'action, sorte de montage imaginaire). Et donc, concrètement, de choisir l'emplacement et l'angle de la caméra, l'échelle de plan et la focale de l'objectif. C'est que, si l'on veut garder l'idée selon laquelle c'est le « *corollaire au niveau du tournage* » du montage, le découpage du tournage serait la partie du montage qui intervient comme analyse de l'espace (et/ou de l'action) alors que le montage proprement dit en serait l'opération de synthèse — il n'y a bien sûr pas de synthèse sans analyse préalable. On retrouve aussi l'idée que le découpage (l'analyse) est en fonction d'un montage (d'une synthèse ultérieure), ce qui explique qu'il est généralement considéré comme subalterne, comme le scénario l'est du film.

Donc, en ce qui me concerne, on peut discerner deux définitions théoriques :

- 1) Notion synthétique (Burch) : la résultante d'un découpage spatiotemporel qui comprend le cadrage et le montage.
- 2) Le corollaire du montage (Marie) : le choix des divers cadrages et leur enchaînement qui seront entérinés finalement par le montage.

En fait, à bien y regarder, ces deux définitions se recoupent suivant que le cadrage comprenne (1) ou non (2) le principe de ses variations et enchaînements : pour Burch, les différents cadres d'un film sont déjà synthétisés dans l'opération même de cadrage *in vivo*, alors que dans sa définition, Marie réserve cette opération de synthèse au montage. Pour Burch donc, le cadrage/découpage (le cadre et ses variations) est l'opération première et il le place donc en position générique, permettant de définir le « *devenir essentiel* » du film (sa mise à plat finale). Pour Marie, cette position générique est assignée au montage, dernière opération de la chaîne. Les deux auteurs ont raison dans la mesure où, si le montage vient après le découpage, le découpage est déjà une opération mentale synthétique qui prévoit le devenir du film, et l'on peut donc voir le montage comme une opération purement technique qui actualise le découpage. Cela dépend, comme on l'a dit, des cinéastes : certains prévoient tout au découpage et d'autres inventent le film en grande partie au montage. Mais même le dernier cas de figure peut être vu comme un découpage, le montage se modélisant sur un découpage abstrait (le devenir essentiel) que le monteur modifie au besoin dans sa tête, calquant son opération technique de

montage sur le patron de cette espèce de *regard intérieur* qu'est le découpage comme représentation abstraite.

Ma propre définition de la notion de découpage, que j'avancerai ici, même si elle recoupe ces deux acceptions, est un peu plus compliquée. Le découpage (ou la « découpe ») est l'instance symbolique du point de vue sur le monde profilmique/diégétique (dans l'espace et le temps) à laquelle s'identifiera *a posteriori* la réception spectatorielle, et qui comprend le cadrage, ses variations et enchaînements, les mouvements de caméra, les relations champ/hors-champ (et cadre/hors-cadre) et le montage (en tant qu'opération technique).

Système du découpage : le regard du spectateur

En fait, si le découpage est une variation des espaces-temps — « *une succession de tranches de temps et de tranches d'espace* » — on varie donc un point de vue sur une réalité diégétique (spatiotemporalité) ; et si l'on considère que ce point de vue est la source du discours, on doit donc supposer que toute l'évolution du cinéma est une transformation du découpage et, partant, de la transformation de ce

« regard » en fonction du regard du spectateur (suivant leur adéquation ou leur non-coïncidence), puisque le découpage est le point où s'énonce ce que je vois. Point qu'il ne faut pas confondre avec la caméra, à moins de considérer comme Branigan la caméra comme une construction de la part du spectateur :

According to a reading hypothesis theory, then, the camera is not a profilmic object which is shifted from place to place, but a construct of the spectator, a hypothesis about space — about the production and change of space. The camera is simply a label applied by the reader to certain plastic transformation of space. It is not a matter of guessing the location of a profilmic object. Indeed the profilmic camera doesn't exist, in the usual sense, when one considers animation. The fluid and moving camera we project in watching animated films contrasts sharply with the inert camera of the animation stand³⁵⁴.

La caméra au cinéma est une construction abstraite, comme l'œil du peintre dans une peinture en perspective. Cette construction devient évidente lorsque l'on considère les images de synthèse : certaines firmes de jeux vidéo engagent des cinéastes pour créer les mouvements de la caméra virtuelle qui se déplace dans l'espace synthétisé.

Pour comprendre la transformation du découpage en fonction du spectateur, il ne faut plus analyser les figures de montage en soi, de manière immanente et logique, mais comment celles-ci ont pris une signification pour la réception spectatorielle; non plus qui a fait le premier gros plan ou le premier montage alterné mais à partir de quel moment ces figures ont été utilisées dans tel sens par les cinéastes et comprises comme tel par les spectateurs. En faisant ce travail de recherche, on s'aperçoit que les spectateurs ont offert une résistance aux nouvelles formes, et, même si leur réception et leur regard nous sont à jamais étrangers, on peut et l'on doit reconnaître les effets de freinage ou de validation par le public d'alors à travers le discours écrit. Archéologie qui permet déjà de s'apercevoir que ce regard spectatorial évolue rapidement — les spectateurs de 1906 ne sont plus les mêmes en 1909, encore moins en 1915 — et donc qu'une histoire du développement du langage (institutionnel) doit pouvoir montrer quelles figures de découpage furent acceptées à telle époque, pour quelles raisons, et dans quel ordre ces découvertes ont eu lieu, tout en montrant la part d'improvisation et d'arbitraire de cette transformation.

Par ailleurs, le montage est une technique (couper et coller) dont l'importance en soi au niveau discursif est probablement surévaluée. S'il a pu être la « voie royale » par laquelle les cinéastes ont mobilisé la caméra, le montage n'est pas

³⁵⁴ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical*

(nécessairement) synonyme de découpage. On peut s'en convaincre par une preuve par l'absurde : il suffit de prendre un plan d'un film, de le couper en son milieu et de recoller ensuite la pellicule : il n'y a aucun changement au niveau des modalités du point de vue; ce n'est pas une mobilisation de la caméra; il n'y a pas strictement de découpage (comme peuvent nous en convaincre tous les accidents de projection qui fracturent la bande pelliculaire, aussitôt réparée par le projectionniste). Même en changeant le profilmique (= ce qui est devant la caméra pour être filmé), il n'est pas certain qu'une coupe du montage produise une découpe nouvelle de la spatiotemporalité : dans ses films d'apparitions, comme *les 400 farces du Diable* (1906), Méliès peut utiliser le montage (plusieurs fois plutôt qu'une) mais il n'y a aucune variation spatiotemporelle ni variation du point de vue. À l'inverse, un film de l'Institution peut n'être fait que d'un seul plan, sans aucune coupe de montage, et raconter une histoire complexe, comportant un découpage précis, grâce aux changements d'échelle et aux mouvements de la caméra et des acteurs (c'est le cas de *The Rope* de Hitchcock en 1948 ou de *l'Arche russe* de Sokourov et *Time Code* de Mike Figgis aujourd'hui). Roger Odin arrive à une conclusion plus radicale dans *De la fiction* en critiquant l'idée de André Gaudreault selon laquelle le montage est corrélatif de la narration : « *Un récit filmé en un seul plan uniponctuel [sic] peut du reste avoir une structure narrative tout aussi complexe qu'un récit filmé en plusieurs plans* »³⁵⁵. Il donne comme exemple l'enregistrement en un seul plan fixe d'une pièce de théâtre au récit complexe. Pour lui, le montage et la narration sont deux

Film, Berlin/New York/Amsterdam : Mouton Publishers, 1984, p. 54.

opérations différentes : l'une est technique; l'autre est sémiotique et demande un narrateur (qui peut-être le lecteur). J'ajouterai que dans une vue uniponctuelle fixe, il y a quand même un découpage minimal, puisqu'il y a choix d'un cadrage, même s'il ne correspond pas au cinéma institutionnel. De la même manière, on peut avoir du montage sans découpage. En réalité, il n'y a de montage au sens plein que lorsqu'il y a un découpage (variations du point de vue assumées par le montage) qui le prenne en charge ; lorsque le montage est *découpé*.

Si le montage n'est pas nécessairement un découpage, il semble, au contraire, que les mouvements de caméra soient toujours, d'emblée, des variations spatiotemporelles du point de vue. Certainement, il s'agit toujours d'un découpage spatial et parfois même d'un découpage temporel : il suffit que la mise en scène (= décors, éclairage et acteurs) induise le changement temporel par un tour de passe-passe pour que le découpage module la temporalité comme le montage. Par exemple, un mouvement de caméra passe d'une pièce à l'autre d'une vieille maison : dans la première pièce, nous sommes à notre époque, et dans la suivante, les accessoires et les gens sont d'une autre époque (il y a plusieurs exemples de ce genre dans *le Confessionnal* de Robert Lepage ou dans *Fiorile* des frères Taviani). On peut également faire un montage alterné ou parallèle par un mouvement de


³⁵⁵ Roger Odin, *op. cit.*, p. 33.

caméra, ou par un cadrage large, en montrant deux espaces-temps dans le même décor, comme on le fait au théâtre depuis le Moyen-Âge.


En résumé, le langage du cinéma ne trouve son moyen d'expression que dans le découpage et celui-ci subsume trois manières distinctes de découper : le cadrage de la mise en scène, les mouvements de caméra et le montage découpé (qu'il fut le plus utilisé historiquement ne change rien à cette affaire). Historiquement, le découpage de l'espace-temps s'est effectué de nombreuses autres manières qui n'ont rien à voir avec le montage : d'une part, par les iris qui venaient focaliser l'information narrative sans user du montage ; d'autre part, par des *split screen* (écran divisé), sorte de découpage qui induit un montage non plus temporel mais spatial (de cadre à cadre), type développé dans les débuts du cinéma et qui trouve un maître aujourd'hui en la personne de Brian De Palma (voyez par exemple cette citation du plan d'ouverture de *Touch of Evil* dans *Phantom of the Paradise* (1974), plan doublé par l'écran divisé) ; ensuite, par les surimpressions, les transparences, les projections d'une image sur une autre et les fondus qui permettent de figurer la coalescence de deux espaces-temps (encore là dans les débuts du cinéma, mais également dans le cinéma moderne d'un Hans Jürgen Syberberg, par exemple). Il faudrait pouvoir faire l'archéologie de toutes ces formes alternatives de découpage. Par contre, il faut se garder de considérer comme un découpage institutionnel ce qui n'est que trompe-l'œil de mise en scène scénique. Par exemple, de nombreuses vues du premier cinéma présentent des plans de toit d'un édifice et l'on serait porté à croire qu'il s'agit

d'un plan institutionnel (il y a un décor en amorce). Au contraire, il s'agit d'un simulacre de ce qui se pratiquait au théâtre, comme une photographie d'une mise en scène théâtrale de 1895 le prouve (cf. illustration 3).

Par ailleurs, la découpe est une instance plus primordiale que le discours narratif, puisqu'elle est le langage même du cinéma institutionnel. On connaît le concept d'identité narrative de Ricoeur, mais comme l'identité peut se dire par d'autres discours que la narration (on n'a qu'à penser au discours catégoriel de Perec dans *Je me souviens* qui ne fait qu'empiler des souvenirs sans jamais leur donner une vectorisation narrative), la couche primordiale serait le discours en général; le discours narratif n'étant que le discours identitaire privilégié et dominant. Au cinéma, c'est le discours du découpage/montage qui est la couche primordiale et qui institue le sujet spectatorial; ce n'est pas forcément un discours narratif. Les premiers temps du cinéma nous montrent qu'un découpage (le trompe-l'œil) radicalement différent prenant en charge une réception différente pouvait être la base de discours attractionnels, narratifs ou catégoriels. Sans vouloir entrer dans le débat narratologique, il apparaît évident que raconter une histoire — ou produire tout autre discours par le truchement d'une caméra — est un processus de focalisation de l'information et donc une affaire de point de vue symbolique sur l'imaginaire, une affaire de regard auquel on tente d'identifier le regard du spectateur. S'il y a un découpage, très minimal, pendant le cinéma des premiers temps, c'est essentiellement un cadrage statique assurant le trompe-l'œil; le découpage



proprement dit s'est développé à partir de 1908 pour aboutir au cinéma institutionnel pour lequel il est définitoire.



Chapitre 7 :

Le passage de la barre : transformation

du découpage et de la mise en scène

Quand on tournait la manivelle

Il y a un flou considérable, en français, sur ce qu'est véritablement la « mise en scène ». Pour la plupart des gens, la mise en scène est synonyme en gros de la « réalisation » d'un film; chez d'autres, elle recouvre en grande partie la direction d'acteurs; pour d'autres encore, elle relève d'une conception esthétique particulière (l'organisation des corps dans l'espace, par exemple). Pour ma part, j'utilise la définition la plus simple, dérivée de la mise en scène théâtrale : la mise en scène au cinéma est l'opération de structuration de trois éléments (les mêmes que ceux de la mise en scène théâtrale) : éclairage, décor, direction d'acteurs, c'est-à-dire, en gros, ce que Souriau a appelé le *profilmique*. Cependant, la mise en scène au cinéma, en tant qu'organisation du profilmique, se démarque de la mise en scène théâtrale par le fait même qu'elle est produite *pour être filmée*, et donc pour un point de vue (médiatisé par la caméra) qui sera pris en charge par le découpage. Le dispositif en trompe-l'œil de Méliès déniait justement à la caméra ce point de vue pour s'adresser directement au regard propre du spectateur.

Comme le tout forme système, on ne peut analyser le jeu des acteurs, tant dans la synchronie que dans la diachronie, sans prendre en compte le dispositif de

mise en scène, ni comprendre celui-ci sans référer à la prise de vues (au cadrage surtout) et donc au découpage. De la même façon, on doit penser le dispositif de représentation en fonction de la réception : ce qu'il faut essayer de comprendre, ce sont les règles qui régissent tout le système durant la période et comment celui-ci s'est transformé. Le fait de considérer que la période 1908-1915 révèle un passage d'un mode à un autre permet d'être plus attentif et ainsi de voir autrement les continuités et les ruptures entre le cinéma des premiers temps et le cinéma institutionnel. Entre les deux périodes, il y a une série de transformations progressives (et non pas évolutives) qui fait que le premier mode et sa réception résistent. Le nouveau mode se met en place mais l'ancien mode résiste, ce qui donne des situations mixtes, mélangées, selon un système de polarités d'un mode à l'autre, donnant des représentations bizarres et fascinantes, aux propositions contradictoires, qui n'auront pas d'avenir.

Si l'on sait que Méliès et ses imitateurs respectaient, dans la mesure du possible, la règle de la grandeur naturelle, on ne dit pas pour autant comment ils la mettaient en place, notamment au niveau de la direction des acteurs (et donc, de la mise en scène). Les développements qui forment l'essentiel de ce chapitre³⁵⁶ me viennent de la découverte, tout à fait par hasard, d'un ouvrage dont le titre m'intrigua

³⁵⁶ Ce chapitre est une version augmentée d'une communication publiée sous le titre : « Le Passage de la barre : transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps », in *L'uomo visibile. The Visible Man*, Laura Vichi (a cura di), Udine : Forum, 2002, p. 33-41.

au plus au point : *Quand on tournait la manivelle... il y a 60 ans... ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Époque* de Pierre Trimbach (paru en 1970). Ce livre n'a aucune valeur littéraire ou esthétique en soi, sinon qu'il nous livre la mémoire étonnamment précise, dans la mesure où l'on peut en juger, d'un témoin méconnu mais privilégié de l'époque. Une mémoire photographique, dirais-je. En effet, Trimbach fut aide, puis opérateur, dès avril 1909 vraisemblablement, à la Société cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (la SCAGL), travaillant sous les ordres de Pierre Decourcelle et Albert Capellani. Ce qui a surtout attiré notre attention c'est un passage dans lequel Trimbach décrit en détail une mise en scène de l'époque, en l'occurrence, la préparation du champ des acteurs, ce qu'il appelle « *limiter le champ d'évolution des artistes* » :

Je voudrais maintenant vous décrire tous les préparatifs d'une prise de vues sur le théâtre, c'est-à-dire dans un décor. [...] Prenons par exemple une scène se passant dans un salon.

Les machinistes plantaient d'abord le panneau de fond puis les deux côtés, ce qui donnait la figure n°1: ceci était le décor classique. C'est, pour cette raison, que je le prends comme modèle pour cette démonstration.

Restait à faire le « champ » d'une façon très exacte, car il ne fallait pas que l'objectif découvre, c'est-à-dire prenne autour du décor mais juste [sic]. Alors commençait tout un réglage avec l'appareil, celui-ci était fixé sur un trépied, l'objectif à hauteur du creux de l'estomac, ceci pour être sûr que les personnes n'étaient pas déformées en hauteur. Il n'y avait pas encore de travelling et l'appareil

devait être avancé ou reculé suivant la grandeur et la largeur du décor. Quand celui-ci était planté, *restait à limiter le champ d'évolution des artistes*. Le champ était tracé sur le sol d'un filin mince, fixé au moyen d'un clou à l'un des angles du décor et passant par le centre du triangle formé par les trois pieds du trépied dont la plate-forme supportait l'appareil et de là repartait à l'autre angle du décor: ce qui faisait un triangle comme l'indique la figure 2 [cf. illustration 3].

Les artistes savaient donc qu'ils ne devaient pas sortir de ces limites. Bien entendu il n'était pas question de panoramique. Mais il fallait encore leur indiquer jusqu'où ils pouvaient avancer vers l'appareil sans risquer de se faire « couper la tête ». Alors un machiniste se mettait dans le milieu du décor et avançait vers l'appareil jusqu'au moment où l'opérateur, qui le suivait dans le viseur, le voyait arriver à la limite du cadre de l'appareil, et là, à ses pieds, on clouait une latte sur le sol ce qui donnait enfin la figure 3 [cf. illustration 4] : là, l'artiste était encore en pied.

Les acteurs pouvaient donc évoluer en pied [c'est-à-dire, en grandeur naturelle] dans toute la partie hachurée³⁵⁷.

Publiés en 1970, les mémoires de Trimbach furent peut-être le résultat des déformations de sa mémoire, le temps ayant passé. Mais des recherches sur les documents d'époque prouvent plutôt, recoupements faits, leur grande précision factuelle. En avril 1910, Pierre Decourcelle, le grand patron de Trimbach à la SCAGL, interviewé par le *Ciné-Journal*, raconte que « *derrière les murs tout gris des décors, dans ce court espace de quelques pieds que délimitent des lattes noires sur le*

*parquet, toute une époque surgit!*³⁵⁸ » Trois mois plus tard, un certain Georges Cain décrit pour *Ciné-Journal* la « limitation du champ » par les opérateurs de Capellani: « les régisseurs se multiplient, règlent les mouvements, préparent les accessoires. Les photographes tracent à la craie bleue le champ de vision sur le pavé gris³⁵⁹. » Plus loin, relatant le tournage d'une vue en extérieur prise dans la Roseraie de l'Hay, aux environs de Paris, il ajoute: « Cependant, le sourcil crispé, les régisseurs "tirent leur plan", mesurent et délimitent le champ de vue, les opérateurs font des essais de mise au point, préparent les bandes à tourner³⁶⁰. »

Cette description, par Trimbach et les autres, du processus de mise en scène et de découpage à l'époque, est intéressante à plusieurs égards. En particulier, on apprend que le champ d'évolution était limité par un mince filin et une latte clouée au sol. Dans les nombreuses descriptions de cette (dé)limitation du champ que j'ai pu trouver depuis, les fils, cordes ou lattes de bois reviennent constamment, ainsi que les marques faites au sol à la craie. On peut aussi ajouter certaines scènes surélevées ou un tapis (dont l'emplacement circonscrit la scène) qui permettent d'indiquer aux acteurs les limites du champ.

³⁵⁷ Pierre Trimbach, *Quand on tournait la manivelle... il y a 60 ans... ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Epoque*, Paris : Éditions Cefag, 1970, p. 31-33. C'est moi qui souligne.

³⁵⁸ Edouard Lepage, « Interview de M. Pierre Decourcelle sur le cinématographe », in *Ciné-Journal*, n° 88, 30 avril 1910, p. 9.

³⁵⁹ Georges Cain, « Impressions cinématographiques », in *Ciné-Journal*, n° 101, 30 juillet 1910, p. 6.

Il convient à ce point de faire une distinction entre le *champ cinématographique* (c'est-à-dire historiquement, la partie de la diégèse qui est visible dans le cadre, le champ étant l'espace diégétique visible) et ce *champ scénique* (« le *champ d'évolution des artistes* ») qui se trouve être un espace au sol où peuvent évoluer les acteurs sans être fracturés par le cadre. Ces deux champs se recouvrent en partie. La distinction est difficile, car être dans le champ scénique pour un comédien de 1905, c'est être totalement dans le champ cinématographique tel qu'on l'entend aujourd'hui, alors que l'inverse n'est pas toujours vrai (un acteur peut être devant ou derrière le champ scénique tout en étant en tout ou en partie dans le champ cinématographique). Au sol, le champ scénique est un hexagone irrégulier ou un triangle tronqué (cf. illustration 5) suivant la forme du décor ; le champ cinématographique, une pyramide carrée en trois dimensions dont le sommet est l'objectif, la base se situant à l'horizon. Ce dernier champ s'oppose à un hors-champ (parties non vues de la diégèse) alors que c'est le *hors-scène* qui est le dehors du champ scénique (sans oublier que l'espace du spectateur fait aussi partie du hors-scène dans le trompe-l'œil scénique à la Méliès).

Ces lattes, cordes et autres traces à la craie — et en particulier celles marquant la limite devant la caméra — on peut les regrouper sous le terme générique de *barre*, au sens où la barre serait cette latte de bois qui marque la limite mais

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

également, au sens figuré, l'interdiction, le passage barré, défendu aux acteurs ou à la caméra. En effet, cette barre représente un interdit fort dans ce que j'ai nommé le dispositif de représentation scénique, à savoir, les vues théâtrales à la Méliès. Si le cinéma ne s'est pas encore institutionnalisé à ce moment, ce n'est pas pour autant qu'il n'y a pas de règles normatives et conventionnelles extrêmement contraignantes. Cette barre, on l'aura deviné, n'est rien d'autre que le *proscenium* au théâtre, la rampe qui sépare le public des comédiens.

Selon mon hypothèse, le passage vers le cinéma institutionnel s'est produit, justement, lorsque l'on a passé cette *barre* qui assurait la grandeur naturelle pour s'approcher des acteurs (lors d'un raccord dans l'axe, entre autres) et créer ainsi un regard autre, médiatisant autrement la mise en scène. Le regard autre étant l'identification du spectateur à la caméra, au découpage proprement dit, ce qui deviendra le dispositif de réception du cinéma institutionnel. Donc, ce « passage de la barre » renvoie non seulement au passage physique de la barre, soit par les acteurs, soit par la caméra, mais suggère également que c'est par ce passage même, entre autres, que s'est engouffré le cinéma pour aboutir au regard autre et au mode de représentation identificatoire, bref, au cinéma institutionnel. Pour le dire autrement : du cinématographe au cinéma, il faut passer (par) cette barre.

La description de Trimbach nous apprend également que si on limitait le champ, c'était pour qu'il n'y ait, d'aucune façon, de hors-champ, c'est-à-dire, selon les spectateurs de l'époque, des acteurs en amorce, à la tête ou aux pieds coupés. Pour réussir un trompe-l'œil — c'est l'une des conditions principales —, il ne doit pas y avoir d'objets de la représentation en amorce, fracturant les bords haut et bas du cadre³⁶¹. Cette condition est particulièrement importante dans le cas qui m'occupe, puisque les acteurs, de par leurs mouvements cinématographiés, fracturent violemment le cadre au cinéma.

Rien n'est plus désagréable...

Le principal effet de cette barre sur les acteurs est de contraindre leurs mouvements : pratiquement aucun déplacement n'est permis dans l'axe de la caméra, seulement dans l'axe latéral, avec sortie côté cour ou jardin (puisque ce hors-champ est logique selon la spatiotemporalité illusoire du trompe-l'œil scénique — il s'agit plutôt d'un *hors-scène*). Dans *la Technique cinématographique*, publiée en 1912, Léopold Löbel, alors directeur de l'usine Lux, décrit en ces termes la contrainte du champ sur les acteurs :

³⁶¹ Cf. Miriam Milman, *op. cit.*, p. 36.

Le champ. — La détermination exacte du champ a une grande importance dans les vues scéniques, qu'elles soient prises au-dehors ou dans un théâtre. En effet, rien n'est plus désagréable [que] de voir un personnage au cours de son jeu sortir partiellement ou même disparaître du champ, parce que ses mouvements ont trop d'ampleur. Pour éviter cela, on délimite avant la prise de vue et après répétition le champ de l'appareil. Pendant que l'opérateur détermine dans son appareil ou viseur les points extrêmes de son champ, un aide les marque par terre à l'aide de points de repère. On détermine d'abord le bord droit et gauche de l'avant du champ et ensuite les mêmes points sur l'arrière-plan. À l'aide de ces quatre points, on marque par terre, en se servant d'une corde ou de lattes, un trapèze dont la petite base se trouve à l'avant du champ. En ayant devant eux les trois côtés du trapèze, les artistes n'auront plus la tendance de sortir du champ³⁶².

À la même date, de l'autre côté de la Manche, Frederick A. Talbot donne pratiquement le même conseil dans ses *Moving Pictures: How They Are Made and Worked*:

³⁶² Léopold Löbel, *la Technique cinématographique*, Paris : H. Dunod et E. Pinat, Éditeurs, 1912, p. 148. Rappelons que pour Löbel, comme pour Trimbach, le « champ » n'est pas, à l'instar d'aujourd'hui, cet espace diégétique et visible délimité par le cadre, mais ce « champ d'évolution des artistes » au sol, à l'intérieur duquel ceux-ci sont représentés en pied, en grandeur naturelle. Le *distinguo* est d'autant plus subtil et important à faire que sortir de ce champ-ci (scénique), c'est sortir de ce champ-là (cinématographique) en tout ou en partie.

The scene [of the studio] itself occupies but a small space, generally about 12 or 16 feet in width. As a rule the camera is brought within a few feet of the picture, in order that the actors may be photographed as large as possible. On the floor on either side battens are laid to indicate the limits within which actors and actresses must move. Beyond these confines is the vanish from the scene, and the stage manager may be heard over the whirr of the camera shouting peremptorily to one or other of the company to keep in the picture³⁶³.

Comme l'affirme Talbot, le champ limité du plan-tableau est « une règle » (*a rule*) qui ne peut être transgressée et qui assure sa contrainte, principalement sur les acteurs, mais également sur les cinématographistes, les opérateurs et autres techniciens. L'interdit s'accompagne bien sûr de sanctions à l'endroit des acteurs qui transgresseraient la barre, en la personne du « *stage manager* » qui leur crie « *peremptorily* » de rester dans le champ. Cette règle est apparue particulièrement contraignante lorsque ces cinématographistes ont voulu *passer la barre* et s'approcher des acteurs, figure de découpage qu'on appelait à l'époque « faire des premiers plans ». De fait, le dispositif méliésien ne tolérait, en règle générale, qu'un seul échelon de plan, celle qui montre le cadre proscénique en entier, quelque part entre le plan de demi-ensemble et le plan moyen (en pied). La distance moyenne entre la caméra et les sujets était de 12 pieds. Lorsque les cinématographistes ont

³⁶³ Frederick A. Talbot, *Moving Pictures : How They Are Made and Worked*, Philadelphia/London : J. B. Lippincott Compagny/William Heinemann, 1912, p. 114. On peut trouver des considérations semblables in Eustache Hale Ball, *The Art of the Photoplay*, New York : Veritas Publishing Compagny,

passé la barre, ils ont fait des « premiers plans », c'est-à-dire, tous les plans plus rapprochés que ce plan méliésien : plan en pied ou cheville d'abord, puis plan genou et américain, plan rapproché (poitrine), gros plan finalement. D'ailleurs, Trimbach décrit le moment où il a passé la barre, pour avancer en premiers plans :

Plus tard, l'idée nous vint de faire des premiers plans, c'est-à-dire jusqu'à la ceinture; longtemps nous nous sommes heurtés à de violentes critiques à ce sujet: « Vous faites des hommes troncs, c'est disgracieux... » Puis un jour de 1912, je me suis risqué dans la « Fille du Braconnier » à faire un premier plan d'Hervé jusqu'à la ceinture. Le public prit très bien la chose et ceci nous encouragea à continuer. [...]

Comme je le dis plus haut c'est seulement vers 1912 que naquit, très timidement, l'idée de gros plan. Après mon essai dans « La fille du braconnier », je me risquais une seconde fois dans les « Misérables ». Capellani m'en laissa l'entière responsabilité *avec toutes les menaces d'usage si le public « rouspétait »*. [...] Mais nos peines furent récompensées car ce *passage* fut parfaitement réussi et je dois dire eut un gros succès³⁶⁴.

Malgré ces succès, il semble que l'interdit de passer la barre demeurait omniprésent en France, même en 1912. Trimbach se souvient qu'au cours du tournage d'une scène :

1913, p. 22-27 ; et jusqu'en 1917 in Colin N. Bennett, *The Guide to Kinematography*, London : E. T. Heron & Co., 1917, p. 54-56.

³⁶⁴ Pierre Trimbach, *op. cit.*, p. 33-34. C'est moi qui souligne.

J'eus l'idée de faire un gros plan de la tête et, au montage, j'intercalais, dans la scène, quelques images de ce gros plan. À la représentation du film devant l'auteur et les artistes, j'en pris pour mon « grade » comme l'on dit. Malgré les précédents « succès » déjà obtenus, Daniel Riche, auteur du film [cest-à-dire à l'époque, le scénariste], qui pourtant m'estimait beaucoup fit arrêter la projection me demandant si j'étais un employé de Deibler pour oser présenter une tête de guillotinée, etc. Devant ce succès, vous pensez si je m'empressais de supprimer ces images³⁶⁵.

Les commentaires ou souvenirs de cette époque, pour autant que l'on y fasse attention un tant soit peu, sont remplis de ce genre d'anecdotes apparemment sans importance. Mitry raconte qu'en 1912, Gaumont aurait demandé à un metteur en scène de recommencer les plans trop rapprochés (les premiers plans, en somme) en disant: « *Sachez, monsieur, que les têtes ne marchent pas toutes seules!*³⁶⁶ » Pierre Péguy, un metteur en scène français, eut la même réponse de son directeur de production lorsqu'il s'aventura à faire des gros plans : « *Vous êtes fou? déclara cet homme. Qu'est-ce que c'est que ces gens dont on ne voit que la moitié? Vous allez faire croire que nous employons des culs-de-jatte*³⁶⁷. »

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

³⁶⁶ Jean Mitry, « Les comparés incomparables », in *Positif*, numéros 305-306, juillet-août 1986, p. 127.

³⁶⁷ M. Bardèche et R. Brasillach, *Histoire du cinéma. Tome I: le muet*, Paris : Les Sept couleurs, 1964, p. 20.

Ces commentaires de producteurs, bien sûr, sont le reflet de la perception du public. Ces sanctions verbales et symboliques viennent entériner les choix du public, basés sur des habitudes de réception, celui-ci venant « sanctionner » (au sens, cette fois, de confirmer) économiquement les vues qui satisfont ces habitudes ou plus rarement, à l'inverse, son goût de la nouveauté. De nombreuses sources racontent l'horreur du public d'alors devant ce que les spectateurs appelaient des « têtes géantes et coupées », des acteurs ou des chevaux « culs-de-jatte ». J'ai essayé de montrer que les spectateurs de l'époque, avec leur regard propre, ne pouvaient comprendre ces « premiers plans » — en fait, il serait plus juste de dire qu'ils comprenaient peut-être ce qui était représenté mais non *pourquoi ceci* était représenté de cette façon — échelle de plans qui détruisent le trompe-l'œil scénique, créent du hors-champ et construisent logiquement un regard autre. Aussi, il est probable que les choses commencèrent à évoluer, lentement, aux alentours de 1908-1912. Eileen Bowser nous apprend que les rédacteurs du *Moving Pictures World* se plaignent constamment des premiers plans (*closer views*) durant cette période, par exemple ici à cause d'un plan cadré à la limite des pieds :

These figures were so large that they occupied the entire perpendicular dimension of the sheet, that is, the figures that were nearest to the camera. The consequence

was that the people in the theater had the idea that the film showed a story that was being enacted... by a race of giants and giantesses³⁶⁸.

Les périodiques de cinéma sont remplies de commentaires de *freinage* face aux premiers plans, censés détruire le trompe-l'œil pour diverses raisons :

This practice of stationing the camera almost within reaching distance of the performers is like putting everything under the magnifying glass. All the crass details obtrude with hard angularity. We see the make-up of the actors, the lip paint and darkened eyebrows and the falsity of their wigs. Owing to the absence of retouching wrinkles are augmented and the flesh takes on a pockmarked appearance that is vastly unbecoming. Every detail of the *tout ensemble* in like manner. Wherever there is anything false or flimsy we spot it at once, because things are viewed at such closer range. It is like watching a dramatic performance from a stage box. Under such circumstances there is no chance for illusion. Nowhere does the well-known adage, « Distance lends enchantment to the view, » apply with such force as to dramatic performances. Distance is an absolute requisite to any kind of idealistic illusion³⁶⁹.

³⁶⁸ Anonyme, « The Factor of Uniformity », in *Moving Pictures World*, 24 juillet 1909, p. 115, cité par Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915. History of the American Cinema, Volume 2*, New York : Charles Scribner's Sons, 1990, p. 94.

³⁶⁹ Anonyme, « On Filming a Classic », in *The Nickelodeon*, vol. 5, n° 1, 7 janvier 1911, p. 4, cité par Jan Holmberg, « Ideals of Immersion in Early Cinema », in *Cinemas*, Montréal, automne 2003, p. 136.

Bowser remarque que dans les commentaires de cette époque, le terme « *close views* » ne veut pas dire « gros plans » mais bien des plans plus rapprochés que la distance normale (12 pieds). Vers 1909-1910, selon elle, on a commencé timidement à s'approcher à la fameuse ligne des « *nine foot* », avec une caméra à la hauteur de la poitrine plutôt qu'à hauteur des yeux, ce qui donnait des acteurs précisément en pied ou cadrés à la cheville, la tête touchant presque au cadre. Les Européens auraient pris plus de temps à se convertir aux premiers plans et l'on a commencé à parler de « *French foreground* » (12 pieds) et d'« *American foreground* » (9 pieds). Ce n'est qu'après 1910 que les plans encore plus rapprochés ont fait leur apparition.

Le jeu de physionomie dans les premiers plans

On en conclut qu'aucune analyse du développement du langage cinématographique ne peut faire l'économie de la réception spectatorielle. On pourrait aussi se demander, si la barre est un tel interdit, pourquoi certains cinématographistes, au risque de se le faire reprocher par leur patron, ont décidé de faire des premiers plans. Il semble que ce soit lié à la dramatisation du jeu des acteurs. Dans *la Technique cinématographique*, toujours en 1912, après nous avoir affirmé que « *rien n'est plus désagréable que de voir un personnage au cours de son*

jeu sortir partiellement ou même disparaître du champ » — il parle bien sûr du champ scénique et non du champ cinématographique —, Löbel se contredit aussitôt en affirmant l'intérêt des premiers plans pour capter les « *jeux de physionomie* » de l'acteur et « *mieux comprendre certains détails* » de son jeu (comme si Löbel était pris entre deux contraintes radicalement opposées, ce qui s'explique certainement par le fait que 1912 est une année de transition et que les règles changent rapidement) :

Distance du sujet. Premiers plans. — La cinématographie n'étant intéressante que parce qu'elle enregistre les mouvements, il ne faudra jamais oublier ce principe. C'est pourquoi il faudra toujours s'approcher le plus possible de son sujet de façon que les jeux de physionomie d'un artiste, lorsqu'ils sont intéressants, soient suffisamment visibles. [...] Si pour mieux comprendre certains détails, il est nécessaire de les montrer de près, on interrompt la prise de vue lorsqu'on a montré le sujet en entier, et on s'approche du sujet, de façon à ne prendre à grosse échelle que la partie qu'il s'agit de montrer spécialement. On appelle ça, en cinématographie, faire des premiers plans. On peut dire que les projections ont gagné beaucoup d'intérêt depuis qu'on a commencé à faire des premiers plans. Cette interruption nécessaire pour prendre un détail à grande échelle *cause au spectateur un certain désagrément*. Il vaut mieux, chaque fois qu'on peut le faire, approcher soit l'artiste de l'appareil ou bien approcher l'appareil, installé sur un support à roulettes, du sujet. [...] Cette sensation de rapprochement du sujet est

très agréable pour le spectateur, surtout lorsqu'on a bien déterminé d'avance son champ, de façon que le sujet se présente favorablement³⁷⁰.

Löbel souligne ici un point important : à savoir que le passage de la barre, historiquement, a pu se faire de trois façons différentes, toujours en relation dynamique avec la réception : 1) soit que l'acteur franchit la barre en s'approchant de la caméra (changement d'échelle du cadrage); 2) soit que la caméra s'avance en travelling avant; 3) soit finalement par le montage (*cut-in*). On peut ajouter aussi : 4) le *cut-out* dans la mesure où le plan d'ensemble (une bataille de *The Birth of a Nation*, exemplairement) détruit la grandeur naturelle propre au trompe-l'œil scénique.

Quelle que soit la façon choisie, il s'agit finalement d'un choix de découpage. Si certains optent effectivement pour le travelling, comme Pastrone dans *Cabiria*, il semble que la solution qui s'est imposée fut le raccord dans l'axe (*cut-in*), notamment chez Griffith. Il faudrait se demander — et ceci est d'une extrême importance quant à notre projet de comprendre comment s'est effectué le passage du découpage des débuts à celui de l'Institution — pourquoi alors les cinéastes (et les spectateurs en réaction) ont opté pour le montage au lieu des mouvements de caméra. Pour ce faire,

³⁷⁰ Léopold Löbel, *op. cit.*, p. 149. C'est moi qui souligne.

une analyse des manuels cinématographiques, des mémoires d'opérateur et du discours corporatif de l'époque sera d'un grand secours.

Paradoxalement, selon les dires d'un technicien comme Löbel, le montage (*cut-in*) à l'époque « *cause au spectateur un certain désagrément* » alors qu'un travelling avant (ou le mouvement de l'acteur qui s'approche) « *est très agréable pour le spectateur* » au contraire. On peut essayer de comprendre pourquoi, dans ces conditions, le cinéma a emprunté la voie du montage plutôt que celle des mouvements de caméra. Gardons-nous d'y apporter une réponse toute faite. Une première hypothèse permettant de répondre à cette question complexe serait de dire qu'il est plus facile, à cette époque, de faire un *cut-in* qu'un travelling à cause des objectifs et leur faible profondeur de champ, comme semble ajouter Löbel :

Bien entendu qu'il faudra, en même temps qu'on s'approchera du sujet, manœuvrer graduellement la mise au point et quelquefois même le diaphragme lorsque la différence d'éclairage devient trop grande. [...] Lorsqu'on a fini de montrer les détails, on s'éloigne pour revenir à son emplacement primitif en faisant manœuvrer en sens inverse la mise au point et le diaphragme. Quelquefois on peut, en se servant des ressources de la profondeur de champ, éviter de manœuvrer la mise au point³⁷¹.

³⁷¹ *Idem.*

Vu que la profondeur de champ se réduit proportionnellement à la diminution de la distance de mise au point, la difficulté de la manœuvre — assurer la mise au point graduelle en manœuvrant le diaphragme lors du mouvement de travelling avant — semble donc une raison suffisante de privilégier le montage en *cut-in* (il ne suffit plus alors que de changer la mise au point entre chaque prise, ce qui est infiniment plus simple). Cependant, il faudrait voir si, en considérant la réception de cette époque charnière, les spectateurs, dans le passage du regard propre au regard autre, ne préféreraient pas le montage au travelling avant — autrement dit : est-ce que l'identification à la caméra n'a pas été rendue plus facile par le montage ?

Quoi qu'il en soit, si vers 1912 en France, l'indécision semble encore grande entre s'approcher des acteurs ou rester en plan-tableau théâtral, franchir la barre ou la respecter, il semble qu'aux États-Unis le passage se soit fait beaucoup plus tôt (probablement parce que le prestige de l'esthétique du Film d'Art y fut moins contraignant). Dans son célèbre article de 1911, Victorin Jasset rappelle l'influence des vues de la Vitagraph quant à la réception française :

Vers 1909-1910, apparurent les premières comédies de la Vitagraph. Jusque-là toute la production avait été mauvaise, puis banale. Et tout d'un coup, des chefs-d'œuvre sortirent. Une nouvelle école était née, s'imposait au marché tout entier,

non seulement aux artistes mais au gros public, qui l'accueillit avec enthousiasme. L'École américaine différait de la nôtre sur trois points principaux : 1° Le champ de l'appareil; 2° Le jeu des artistes; 3° La construction des scénarios. C'était une méthode absolument nouvelle, se scindant nettement de l'École européenne. Les Américains avaient remarqué *l'intérêt que pourrait donner le jeu de physionomie dans les premiers plans*, et ils s'en étaient servis, sacrifiant le décor, l'ensemble de la scène quand il le fallait pour présenter au public les figures des personnages qui restent à peu près immobiles. Le jeu rapide les avait effrayés et le jeu était absolument calme, d'un calme exagéré³⁷².

Tous les témoignages de l'époque semblent concorder : le passage de la barre pour produire des premiers plans³⁷³, puis des gros plans, eut pour effet de rendre le jeu plus calme, plus intériorisé. Notamment parce que les premiers plans permettent une physionomie plus subtile, plus rentrée, puisque étant agrandie sur l'écran, celle-ci est affranchie de l'accentuation obligatoire du jeu de scène extériorisé. Reprenant l'ordre des points principaux qui selon Jasset distinguent l'École américaine, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un enchaînement diachronique : une nouvelle façon d'envisager « *le champ de l'appareil* » a modifié le « *jeu des artistes* », ce qui a fini, grâce à une possibilité de dramatisation plus grande, par transformer « *la construction des scénarios* ».

³⁷² Victorin Jasset, « Le cinéma contemporain », in *Ciné-Journal*, du 21 octobre au 25 décembre 1911. C'est moi qui souligne.

³⁷³ Qu'il faut distinguer de l'« avant-plan » institutionnel, même si un personnage cadré en premiers plans et souvent à l'avant-plan.

À la lumière de ce qui précède, on doit en arriver à une conclusion de nature heuristique : lorsque l'on veut réfléchir sur la transformation du langage cinématographique, il faudrait considérer le tout comme un système dont la cohérence est assurée, entre autres, par une série de contraintes. Les spectateurs, de par leurs attitudes de réception, exercent une contrainte économique sur les producteurs comme Pathé et Gaumont; ces producteurs exercent en retour une pression sur leur équipe de réalisation, metteurs en scène et opérateurs; et ces derniers, finalement, contraignent et limitent le jeu des acteurs; tout écart aux règles normatives pouvant être accepté — ce qui modifie verticalement le système — ou rejeté par les spectateurs. On voit donc que l'acteur et le spectateur, trop souvent cantonnés aux extrémités du processus, alors que le cinéma n'est rien d'autre finalement que leur rencontre, leur mise en présence par un cinéaste, devraient être remis au centre de l'analyse, sur le devant de la scène.

Critique de ce modèle du passage par François Jost

Dans deux articles bilan sur l'historiographie du cinéma des débuts³⁷⁴, François Jost revient sur le chemin parcouru depuis quelque vingt ans dans le domaine et pointe les erreurs épistémologiques qu'il faut éviter si l'on veut continuer d'avancer. Pour lui, on a accumulé un nombre important de données sur le cinéma des débuts, mais l'archéologie de cette période ne s'est pas assortie « *des grands modèles explicatifs susceptibles de construire la causalité* »³⁷⁵. Jost s'en prend particulièrement à trois obstacles qui nous empêchent d'accéder aux grands modèles :

L'un des buts de cet article était de lister les obstacles épistémologiques qui nous bouchent l'accès à de telles questions — le démon de l'analogie, qui voit des ressemblances partout, le hasard des calendriers, qui fait de la concomitance une explication, et la lutte contre la téléologie, combat donquichottesque voué à l'échec, qu'il vaut mieux retourner contre elle. Les recherches sur le cinéma des débuts nous ont apporté quantité d'informations sur le *comment*, il est temps de faire des hypothèses sur le *pourquoi*³⁷⁶.

³⁷⁴ Je cite les deux articles de front car il s'agit de textes jumeaux qui brassent les mêmes questions en partant des mêmes prémisses.

³⁷⁵ François Jost, « Pourquoi le cinéma des débuts? », *Cinema & Cie*, n° 1 (Where next?/Par où continuer?), automne 2001, p. 22.

Le démon de l'analogie renvoie précisément à cette propension à comparer le cinéma et les autres arts, analogie que Jost trouve peu heureuse. On veut bien le croire dans les cas où le cinéma est comparé aux arts nobles dans le dessein, évident, de donner une légitimité à cet objet. Ceci entendu, le cinéma de cette époque est pris dans un ensemble complexe d'arts populaires et attractionnelles (burlesque, magie, féerie, lanterne, musées de cire, ombres, cirque) dont il est impossible de ne pas voir les accointances et l'intermédialité multiple. Les arts nobles (littérature et peinture surtout) quant à eux s'accoquineront à l'occasion avec cet ensemble (chez les dadaïstes et les surréalistes entre autres). Construire des analogies entre le cinéma des débuts et les dispositifs attractionnels, comme je l'ai fait pour l'automate, permet d'analyser le *comment* de l'inscription du cinéma dans l'ensemble du paysage intermédiatique, donnant accès ainsi à une série d'hypothèses sur le *pourquoi* (on l'a vu dans les premiers chapitres sur la Mort vaincue et l'*automaticité*). Dans sa lutte avec la téléologie, amalgamée avec la phobie des premières fois, Jost prend d'ailleurs comme contre-exemple notre article sur le passage de la barre :

Prenons le gros plan. Il est sans doute dérisoire d'affirmer que tel film est le premier à l'utiliser. Laissant de côté cette question, Jean-Pierre Sirois-Trahan a montré dans une communication antérieure tout à fait passionnante comment les comédiens, lors des tournages, n'avaient pas le droit de franchir une barre, qui les

³⁷⁶ *Idem.*

maintenait à distance. Et il conclut qu'« une nouvelle façon d'envisager 'le champ de l'appareil' a modifié le 'jeu des artistes', *ce qui a fini*, grâce à une possibilité de dramatisation plus grande, *par transformer la construction des scénarios* ». Une telle conclusion, pour intéressante qu'elle soit, n'en va pas moins dans le sens d'un déterminisme technique, dont je parlais à l'instant. L'interdiction du gros plan, matérialisée par une frontière au sol infranchissable, aurait entraîné à terme des modifications narratives... Au commencement, nous dit-il au fond, était la technique... Ce raisonnement revient évidemment à considérer le gros plan comme une figure ou un procédé en soi, qui serait toujours le même, quelle que soit son utilisation. Or dans l'optique pragmatique dans laquelle je me situe, un tel postulat n'est pas possible³⁷⁷.

En premier lieu, rappelons que l'enchaînement des causes n'est pas une conclusion de ma part mais bien une hypothèse de travail énoncée par un sujet indéfini (« *on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un enchaînement diachronique* ») qui cite une affirmation de Victorin Jasset (voir ci-haut). Hypothèse qui devra être vérifiée. Aucune conclusion hative de ma part. En second lieu, je ne crois pas avoir jamais affirmé que l'interdiction du gros plan aurait entraînée à terme des modifications narratives ; c'est même plutôt le contraire : c'est lorsque l'interdit de la barre est devenu moins important que le découpage de premiers plans a résulté, *on en fait l'hypothèse*, en scénarii davantage basés sur la psychologie, tout simplement parce que le visage

³⁷⁷ François Jost, « Le pourquoi du comment : deux hypothèses sur l'évolution technique et narrative du cinéma des débuts », in André Gaudreault, Catherine Russell et Pierre Véronneau (sous la dir. de),

étant le support des affects humains, l'agrandir sur l'écran ouvrait un champ nouveau aux scénaristes (celui de l'image-affection). Thomas Belding, éditeur du *Moving Pictures World*, note qu'un cameraman « *puts his camera near the subjects... and you see what is passing in the minds of the actors and actresses* »³⁷⁸. Si l'on suit bien mon point de vue, on ne peut inférer de la barre réelle aucun déterminisme technique : n'existant que pour interdire le passage aux acteurs, elle n'est que le signe d'un interdit symbolique et psychologique qui dépend d'une conception du champ (scénique) par les producteurs, conception qui sera éventuellement modifiée (selon une détermination qui passe par une boucle de rétroaction production/réception). Le fait de parler d'une « *nouvelle façon d'envisager le champ de l'appareil* » comme facteur de changement montre bien que le déterminisme s'origine des conceptions du découpage et non de la technique.

Enfin, il est évident que le gros plan n'est pas « *une figure ou un procédé en soi, qui serait toujours le même, quelle que soit son utilisation* » mais qu'il dépend essentiellement de la fonction qu'il remplit. Les premiers plans existaient déjà depuis le tout début du cinéma (chez Edison depuis le phonographe optique) en tant qu'échelle de plans, mais sauf exception ils étaient toujours à la fois autonomes (comme plan emblématique dans *Great Train Robbery* de Porter, par exemple),

le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle/The Cinema, A New Technology for the 20th Century, Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 2004, p. 266. C'est l'auteur qui souligne.

³⁷⁸ Thomas Belding, article in *Moving Pictures World*, juillet 1909, cité in Eileen Bowser, *op. cit.*, p. 94.

détachés de leur espace environnant et le plus souvent attractionnels (toutes ces têtes géantes grimaçantes). Rappelons que ces premiers plans sont minoritaires et souvent des réminiscences d'autres séries culturelles comme la lanterne magique (particulièrement chez les tenants de l'école de Brighton). Il faudra attendre vers 1906 pour trouver les premiers exemples de découpage où l'on passe du plan-tableau aux premiers plans (le gros plan viendra plus tard) et il faudra attendre jusqu'en 1913 pour que le raccord dans l'axe (*cut-in*) se généralise. Que G. A. Smith utilise le *cut-in* dès 1903 dans *Mary Jane's Mishap* n'empêche pas qu'en 1910, les producteurs aient encore des réticences face à cette figure de montage. Que l'on trouve des premiers plans et même des gros plans avant 1908 n'infirme pas l'interdit de la barre, au contraire. Il confirme plutôt que cet interdit, mis en place pour assurer la grandeur naturelle du trompe-l'œil immersif, devait être particulièrement puissant si les possibilités techniques de faire autrement et de nombreux exemples de premiers plans n'en sapèrent pas davantage le caractère restrictif.

Jost continue :

Deux points semblent indubitables : le premier est que, pendant plus de dix ans, le cinéma limite les avancées de l'acteur vers la caméra par une barre, pour lui conserver une « grandeur naturelle ». L'autre que la généralisation du gros plan est liée à la modification du jeu du comédien qui exprime plus par son visage. Que le passage d'un modèle à l'autre accompagne celui « du cinématographe au cinéma »

est probable. Ce n'est qu'une façon parmi d'autres, cependant, de décrire cette mutation, qui touche bien d'autres secteurs du film³⁷⁹.

Que ce passage touche bien d'autres secteurs, on ne le nie pas. Le passage du cinématographe au cinéma peut se comprendre selon des modalités institutionnelles (intégration verticale de l'industrie, nouveau parc de salles, starification des acteurs, etc.), techniques (longueur augmentée des films, etc.) ou discursives (passage de l'attraction à la narration comme discours dominant), il n'en demeure pas moins que le découpage (et donc le montage, forme privilégiée du découpage dans l'Institution) est au centre du passage d'un langage à un autre. Ce qui différencie *le Voyage dans la Lune* de Méliès (1903) de *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941), deux films basés sur de longs blocs d'espace-temps, c'est essentiellement le découpage ; ce n'est même pas la narration (les deux sont des discours narratifs) ni le montage (les deux en comportent). Cette transformation accompagne le passage de l'immersion à l'absorption comme mode privilégié de réception.

La critique se déplace ensuite sur le terrain de l'épistémologie :

³⁷⁹ François Jost, *Cinema & Cie*, p. 19-20.

Reste à savoir pourquoi, à tel moment de l'histoire, il devient *possible* de toucher à ce paramètre qu'est la grosseur du plan. Récapitulons: l'analyse s'est fondée sur *une première fois* (le moment inaugural où l'on se permet le franchissement de la barre) et on a répondu par une finalité qu'assignait [sic] les producteurs à cette infraction à la règle antérieure (faire voir la physionomie). Un tel raisonnement n'a rien de répréhensible du point de vue de la méthode... même si elle va partiellement à l'encontre des préceptes exposés plus haut. Seulement, nous ne pouvons contenir une question rentrée sur la raison profonde de ce changement. Or, force est de constater que la réponse n'est pas dans les sources concernant la mise en place du gros plan, mais dans les hypothèses théoriques que nous pouvons formuler, *étant donné ce que nous savons par ailleurs* de ce cinéma des débuts³⁸⁰.

Cette histoire de *première fois* est particulièrement problématique, dans la mesure où la méthode heuristique de ne plus chercher qui a produit le « premier » gros plan — d'une part, parce que l'état des archives ne peut donner aucune certitude quant à cette *primauté* et, d'autre part, parce que ce soi-disant premier gros plan ne nous renseignerait pas sur sa *fonction* à ce moment précis de la transformation du langage ni ne garantirait sur sa *généralisation* à partir de là — nous évite de se poser la question de la transformation du langage et de la charge d'*inauguralité* de certaines nouvelles figures. Une figure de montage (*cut-in*) peut s'avérer être un faux départ une « première fois » (*The Little Doctor*, 1901, entre autres) et se généraliser ensuite

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 20. C'est l'auteur qui souligne.

à partir d'une année subséquente (1909 ?), ce qui prouve bien qu'il n'y a pas d'inévitabilité ontologique au développement du cinéma. Mais à partir du moment où la figure se généralise, il faut bien analyser les premières avancées pour comprendre le processus de transformation du langage. Dans le cas de figure qui m'occupe, il n'est pas dit du passage de la barre qu'il s'agit d'une *première fois* (comme lorsqu'on cite cette légende de Griffith faisant un *cut-in* sur le visage de son actrice) ; au contraire, il s'agirait d'un passage long (sur plusieurs années, de 1906-09 à 1915) et étendu (plusieurs cinéastes y ont participé selon une intertextualité complexe et difficilement reconstituable).

Passant ensuite du comment au pourquoi, Jost avance une hypothèse sur l'opposition entre ce qu'il nomme l'identification anthropologique et l'identification imaginaire :

Le dogme de la grandeur naturelle coïncide avec l'ère de la naturalisation du cinématographe. Pour que l'illusion fonctionne, il faut que le spectateur s'identifie anthropologiquement (j'allais dire: anthropométriquement) à cet autre qui s'agite sur l'écran, ce qui implique, moins de retrouver le point de vue du spectateur de l'orchestre, que de pouvoir *se mesurer* à lui. Dans le cinéma de l'identification anthropologique, le gros plan existe, mais pour exalter l'invention cinématographique. Ainsi, Méliès, qui sait bien, lui aussi, qu'il doit respecter cette conformité des échelles pour que la magie fonctionne, utilisera celui-ci pour réaliser

tel ou tel trucage proprement cinématographique (*L'Homme à la tête en caoutchouc*, 1901). Quelques décennies plus tard, la télévision retrouvera plus ou moins intuitivement cette règle et privilégiera, à l'inverse du cinéma, le gros plan de visage qui, à sa manière, retrouvera cette mise en proportion avec le spectateur, compte tenu de la taille du « petit écran »³⁸¹.

Hypothèse pour hypothèse, l'idée d'une réception basée sur le trompe-l'œil (immersif) me paraît mieux à même d'expliquer cette fameuse grandeur naturelle (condition première de tout trompe-l'œil, comme on sait) que cette « *identification anthropologique* » à la signification labile, même si les deux explications ne s'excluent pas forcément. L'effet de *hic et nunc* de l'immersion permet *de facto* au spectateur de « *se mesurer* » à la diégèse, comme on le verra figuré dans *Sherlock Jr.* (chapitre 10)³⁸².

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² Jost cite ensuite le Bergson des *Deux sources de la morale et de la religion* (1932) en expliquant les deux identifications par l'opposition entre l'activité fabulatrice de la magie et de la religion et celle de la fiction, plus évoluée, ce qui me semble retomber dans le travers de la *primitivité* décrié dans mon introduction.

Chapitre 8 :

Historiographie d'un passage :

découpage ou montage?

Après avoir discuté quelques pistes de réflexion pour permettre de comprendre la transformation et l'évolution du découpage jusqu'en 1915, il est intéressant de comparer ces pistes avec ce que les premiers théoriciens, à partir des années 20, ont pu avancer comme solution à ce problème. Dans son ouvrage *Film Technique*, Poudovkine résume rapidement le développement du cinéma. Pour lui, les premières vues, autant celles des Lumières que de Méliès, n'étaient que de la « photographie vivante », puisque le cinéma ne faisait qu'enregistrer des scènes, réelles et fictives, sans ajout artistique de la part du cinéaste, fut-il Méliès :

Bref, à peu de chose près, le travail du réalisateur de film était très semblable à celui d'un metteur en scène de théâtre. Une pièce, fidèlement reproduite sur la pellicule et projetée sur un écran, avec des acteurs muets, tel était le film à ses débuts.

Les *Américains* furent les premiers à découvrir dans le film la présence de possibilités particulières à sa nature. On s'aperçut que le film pouvait non seulement enregistrer des scènes qui se passaient devant l'objectif mais qu'il lui était possible de les reproduire sur l'écran par des méthodes spéciales, propres à lui seul. Prenons comme exemple un défilé qui passe dans la rue. Imaginons un observateur de ce défilé, l'observateur doit accomplir plusieurs actions. Il doit, tout d'abord, monter sur le toit d'une maison, pour avoir une vue d'ensemble de la manifestation et pouvoir juger de ses dimensions; il doit ensuite, descendre jusqu'à

la fenêtre du premier étage pour pouvoir lire les écriteaux portés par les manifestants; enfin il doit se mêler à la foule, pour se faire une idée de l'apparence physique de ces manifestants. À trois reprises, l'observateur a changé de place, afin d'acquérir une impression aussi complète et précise que possible du phénomène en question. Les Américains furent les premiers à chercher à remplacer un observateur actif de ce genre par une *caméra*³⁸³.

L'exemple donné par Poudovkine est intéressant à plus d'un titre. Premièrement, il permet de comprendre la spécificité du cinéma en comparaison avec le théâtre. Deuxièmement, cette spécificité est pour Poudovkine la mobilisation du point de vue sur la scène enregistrée. On remarque que cet exemple n'est pas tant narratif que purement descriptif (on se déplace pour cueillir des informations). Troisièmement, ce point de vue mobile de la caméra est comparé à un « *observateur* » mobile qui prendrait plusieurs positions successives dans l'espace sous plusieurs angles différents : il y a donc une forme de mobilisation d'un regard qui découperait la scène selon une stratégie d'optimisation de la fonction informative (avoir une vue d'ensemble, lire les écriteaux, se faire une idée des apparences physiques).

Poudovkine continue :

³⁸³ Vsevolod Poudovkine, « Vsevolod Poudovkine » [extraits de l'auteur], in Pierre Lherminier, *l'Art du cinéma*, Paris: Éditions Seghers, 1960, p. 192. C'est l'auteur qui souligne. Ce passage est une traduction française à partir de la traduction anglaise de *Film Technique* (Pudovkin), probablement celle de 1929. Il n'y a jamais eu d'édition française de cet ouvrage qui eut, dans d'autres langues, une

Ils démontrèrent qu'il était non seulement possible d'enregistrer la scène filmée, mais en manœuvrant avec la caméra elle-même — de telle sorte que sa position par rapport à l'objet filmé change plusieurs fois — il était possible de reproduire la même scène d'une manière bien plus claire et bien plus expressive qu'avec l'objectif jouant le rôle d'un spectateur de théâtre assis à l'orchestre³⁸⁴.

Comme il est l'un des principaux théoriciens du « montage-roi », il est étonnant de constater à quel point pour Poudovkine l'évolution du langage fut fondée sur le découpage (variation de cadrages et de points de vue) et non pas strictement sur le montage : il ne fait pas référence explicitement à un quelconque montage d'une position à l'autre (avec hiatus); il parle d'un observateur en mouvement qui *monte* sur le toit, puis *redescend* à la fenêtre et se *mêle* finalement à la foule. Il faut que la caméra soit *manœuvrée* et qu'elle *change* plusieurs fois de positions. Si cette mobilisation était produite, dans l'esprit du théoricien-cinéaste russe, par le montage, rien n'empêche de penser qu'un mouvement de caméra produirait le même effet : l'exemple de Poudovkine est pratiquement une description du plan d'ouverture de *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), où une grue filme une bombe à retardement en *insert*, puis poursuit le poseur de la bombe, *monte* pour montrer que celle-ci est placée dans une Cadillac qui s'engage sur un boulevard, ensuite *redescend* pour filmer un couple et finalement se *mêle* à une foule bigarrée, cependant que la voiture

diffusion large et rapide. Édition originale en russe: *Kinoregisseur i kinomaterial*, Moscou, 1926. Traduction allemande: Pudowkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin, 1928.

passé la douane et explose finalement au Mexique. Poudovkine explique bien que cet observateur est lié à l'apparition d'une échelle de plans :

La caméra jusqu'alors spectateur mobile [sic : immobile, bien entendu] reçut quelque chose comme une charge de *vie*. Elle acquit la faculté de se mouvoir et se transforma de *spectateur* qu'elle était en un *observateur* actif. Désormais la caméra, contrôlée par le réalisateur, pouvait non seulement permettre au spectateur de voir l'objet filmé, mais lui donner l'impression qu'il pouvait le saisir. Ce fut à ce moment que les concepts de *gros plan*, *plan moyen* et *plan général*, firent leur apparition dans le cinéma, concepts qui plus tard devaient jouer un rôle important dans l'œuvre créatrice du montage, base du travail de réalisation d'un film. Pour la première fois, la différence entre un metteur en scène de théâtre et celui de cinéma devint évidente³⁸⁵.

S'il le privilégie, donc, comme tous les cinéastes soviétiques, on ne peut dire que le montage soit, pour Poudovkine, à la base, le principe même du langage cinématographique. Ce n'est que la manière la plus simple, probablement la plus efficace, la plus enthousiasmante pour eux, de convoquer cette mobilisation du regard inhérente au découpage. Pour lui, comme pour ceux qui privilégient l'esthétique du « montage-roi », le « concept de montage » subsume le découpage

³⁸⁴ C'est, à peu de chose près, l'expression de Sadoul, selon laquelle la caméra prenait « le point de vue du monsieur de l'orchestre ». Vsevolod Poudovkine, *ibid.*, p. 192.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 192-193.

parce qu'il ne voit pas d'autres façons (meilleures) de découper (alors que l'utilisation des mouvements de caméra en tant que découpage explicite commençait à peine en Allemagne — cf. *le Dernier des hommes* de Murnau (1924) et ses mouvements non transparents).

Béla Balazs et la caméra productive

Pour Béla Balazs, qui a lu Poudovkine et reprend plusieurs de ses idées pour les développer ou les incurver à sa manière, la « *caméra productive* » n'est pas qu'une simple reproduction de la réalité; elle ajoute quelque chose en plus à ce que « *nous pourrions voir en studio* »:

Qu'est-ce donc que la caméra ne reproduit pas, mais crée elle-même? Quels sont les moyens qui transforment le cinéma en un langage particulier, spécifique?

Ce sont : le gros plan, le cadrage, le montage. [...]

Tout cela se produit grâce à la mobilité de la caméra, à son mouvement continu. Non seulement elle montre toujours de nouvelles choses, mais elle

montre également des distances et des points de vue toujours nouveaux. Et c'est cela qui, historiquement, est absolument neuf dans cet art. [...] ³⁸⁶

Là encore, la mobilisation de la caméra est au principe même du langage. Comment celle-ci modifie-t-elle la réception spectatorielle ?

Mais au cours de son développement, le cinéma n'a pas fait que d'apporter une matière nouvelle. *Il a aboli la distance fixe du spectateur; cette distance qui, jusqu'alors, faisait partie de l'essence des arts visuels. [...]*

La caméra emmène mon œil. En plein milieu de l'image. Je vois les choses à partir de l'espace du film. Je suis cerné par les personnages du film, je suis impliqué dans son action que je vois de tous les côtés.

Qu'importe que je sois assis deux heures durant à la même place, exactement comme au théâtre? Pourtant, je ne vois pas Roméo et Juliette d'un fauteuil d'orchestre. Car mon regard s'élève vers le balcon à travers les yeux de Roméo, puis redescend à travers les yeux de Juliette. Mon regard, et ma conscience avec lui, *s'identifient* aux personnages du film. Je vois ce qu'ils voient de leur point de vue. Moi-même, je n'en ai aucun. Je marche dans la foule, je vole, je plonge, je suis à cheval avec eux. Et lorsque l'un d'eux en regarde un autre dans les yeux, c'est

³⁸⁶ Béla Balazs, *l'Esprit du cinéma*, Paris : Payot, 1977, p. 127-128. C'est l'auteur qui souligne. Il existe une traduction française de ce passage, un peu différente et condensée dans : Pierre Lherminier, *op. cit.*, p. 128-129.

moi qu'il fixe de l'écran. Car la caméra a mes yeux et elle les identifie aux yeux des protagonistes. Ils voient avec mon regard³⁸⁷.

Ce découpage nouveau modifie, comme chez Poudovkine, la réception spectatorielle en passant de la « *distance fixe du spectateur* » (= regard propre) à l'identification à la caméra « *qui emmène mon œil* » (= regard autre) et crée une intégration à la diégèse.

Pour Balazs, cette « identification » ne s'est produite dans aucun art avant le cinéma et constitue la « *différence décisive entre le cinéma et le théâtre* ». Il laisse également supposer que l'identification à la caméra crée insensiblement l'identification aux personnages (lors de plans subjectifs?). Pour lui, la différence radicale, pour ne pas dire la spécificité absolue du cinéma, est donc cette « *abolition de la distance intime du spectateur*³⁸⁸. » Cette identification, ajouterais-je, n'est pas impossible sans montage, et la série de mobilisations du regard (qui s'élève, redescend, marche, vole et plonge) laisse supposer que le découpage est parfaitement praticable par des mouvements de caméra. Si le montage fut la voie royale pour mobiliser ce regard, probablement pour des raisons techniques, au moment même où Balazs théorisait sur le sujet, les cinéastes allemands,

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 128-129.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 129 (de la traduction Payot).

principalement Friedrich W. Murnau dans *le Dernier des hommes* (1924) et Ewald André Dupont dans *Variété* (1925), aidés du caméraman Karl Freund, tentèrent de libérer la caméra sans passer par le montage. Aujourd'hui, grâce entre autres à la *Steadicam*, les mouvements de caméra sont une solution aussi naturelle et usitée que le montage pour la mobilisation du regard.

Malraux et l'invention du découpage

Précisant ces réflexions théoriques de Poudovkine et Balazs par une synthèse remarquable, Malraux discute le problème du développement du langage dans sa célèbre *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Pour lui, le problème en est un d'« *indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée* ». Ce n'est pas une invention technique mais bien esthétique : « *l'invention du découpage* ». Selon l'auteur :

Tant que le cinéma n'était que le moyen de reproduction de personnages en mouvement, il n'était pas plus un art que la phonographie ou la photographie de reproduction. Dans un espace circonscrit, généralement une scène de théâtre réelle ou imaginaire, des acteurs évoluaient, représentaient une pièce ou une farce

que l'appareil se bornait à enregistrer. La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression (et non de reproduction) date de la destruction de cet *espace circonscrit*, de l'époque où le découpeur imagina la division de son récit en plans, envisagea, au lieu de photographier une pièce de théâtre, d'enregistrer une succession d'instantanés, d'approcher son appareil (donc de faire grandir les personnages dans l'écran quand c'était nécessaire), de le reculer; surtout de substituer au plateau d'un théâtre le « champ », l'espace qui sera limité par l'écran — le champ où l'acteur entre, d'où il sort, et que le metteur en scène *choisit*, au lieu d'en être prisonnier. Le moyen de reproduction du cinéma était la photo qui bougeait, mais son moyen d'expression, c'est la succession des plans³⁸⁹.

Cette « *succession de plans* », à la base des moyens expressifs du cinéma, ne fut possible selon Malraux qu'à la condition préalable d'un nouveau découpage, et notamment, d'un nouveau cadrage (« *approcher son appareil* »), c'est-à-dire la substitution de l'espace circonscrit (champ scénique) au champ cinématographique.

Paraphrasant les réflexions de Malraux, Albert Laffay enfonce le clou en affirmant que le « *découpage* » est le vrai changement puisqu'il substitue à l'espace circonscrit (le champ scénique ou « l'enclos » selon Laffay) le champ cinématographique. Le cadre classique du castelet, ouvert sur la Réalité du trompe-l'œil, cède la place à un cadre ouvert sur le Tout (du monde ou de la diégèse),

³⁸⁹ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris : Gallimard, 1939. Citée in Pierre

mettant le mouvement dans le mouvement selon les réflexions de Deleuze. Pour Laffay :

La révolution date du jour où Griffith (à ce qu'on dit) s'est avisé de rendre la caméra indépendante de la scène photographiée, de substituer à l'enclos fixé une fois pour toutes devant l'objectif, une série de *champs* discontinus que l'appareil allait cerner ici ou là dans la variété du monde. C'est le découpage qui a marqué la véritable naissance de l'art du cinéma. Il ne faut donc pas dire que celui-ci est l'art, ou un art, du mouvement, mais qu'il est en quelque sorte l'art du mouvement à la puissance deux³⁹⁰.

On connaît cette anecdote, colportée par Malraux et Godard, entre autres, selon laquelle Griffith inventa le gros plan par amour pour une actrice. Selon la version de Malraux :

La légende veut que Griffith ait été si ému par la beauté d'une actrice en train de tourner un de ses films, qu'il ait fait tourner à nouveau, de tout près, l'instant qui venait de le bouleverser, et que tentant de l'intercaler en son lieu, et y parvenant, il ait inventé le gros plan. L'anecdote montre bien en quel sens s'exerçait le talent d'un des grands metteurs en scène du cinéma primitif, comment il cherchait moins

Lherminier, *l'Art du cinéma*, Paris : Éditions Seghers, p. 213. C'est l'auteur qui souligne.

³⁹⁰ Albert Laffay, *op. cit.*, p. 11.

à agir sur l'acteur (en modifiant son jeu par exemple) qu'à modifier la relation de celui-ci avec le spectateur (en augmentant la dimension de son visage). Et elle contrainst à prendre conscience de ceci : des dizaines d'années après que les photographes les plus médiocres, abandonnant l'habitude de photographier leurs modèles « en pied », eurent pris celle de les photographier à mi-corps, ou d'en isoler le visage, oser couper un personnage à mi-corps au cinéma transforma celui-ci. Parce que, quand l'appareil et le champ étaient fixes, tourner deux personnages à mi-corps eût contrainst à tourner ainsi tout le film. Jusqu'à l'instant où, précisément, on découvrit plans et découpages. C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène à l'égard de la scène même, que naquit la possibilité d'expression du cinéma — que le cinéma naquit en tant qu'art. À partir de là, il *put* chercher la succession d'images significatives, suppléer par ce choix à son mutisme³⁹¹.

Il semble bien que l'anecdote soit apocryphe, mais davantage que d'en discuter la véracité, ce qui me semble important dans l'analyse malrucienne est la description du processus par lequel les cinéastes sont passé des plans « en pied » (= grandeur naturelle) à un découpage offrant une « *succession d'images significatives* » grâce auquel le cinéma naquit en tant qu'art (bref, le cinéma institutionnel). Processus qui n'est autre que le passage de la barre.

³⁹¹ André Malraux, *art. cit.*, in Lherminier, *op. cit.*, p. 213-214.

L'anecdote de Griffith amoureux de son actrice...

*On sait la jolie légende qui veut que Griffith,
ému par la beauté d'une actrice, inventa le
gros plan en voulant mieux fixer les détails.*

Jean-Luc Godard³⁹²

Ce passage qui se résumerait à *un moment précis*, moment bravant non seulement un interdit formel (la barre) mais aussi un interdit érotique (le désir adultère du gros plan), a tout à voir avec un *mythème* que l'histoire et la mémoire des protagonistes colporteraient. Dans les faits, il s'agit d'un passage plus large (plusieurs cinéastes sur plusieurs années) dans la mesure où aucun moment privilégié a transformé le cinéma d'un coup de baguette magique, puisque ce passage résume plutôt une lente évolution au terme de laquelle le champ scénique et la barre ont perdu leur charge de contrainte ou d'interdit. Mais voyons un peu comment le mythème s'est développé jusqu'à ce que Malraux le reprenne. Mariée au cinéaste d'*Intolérance*, Linda Arvidson (Mrs. Griffith) raconta en 1925 le passage de la barre chez Griffith dans le film *For Love of Gold* (1908) :

³⁹² Jean-Luc Godard, « Défense et illustration du découpage classique », in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris : Les Éditions de l'Étoile/Les Cahiers du Cinéma, 1985, p. 82.

The big scenes which were at the table when the men become distrustful of each other could be told only through facial expression. "Ah," puzzled Mr. Director, "how can I show what these two men are thinking? I must have the camera closer to the actors — that's what I must do — and having only two actors in these scenes, I can."

Up to this time, every scene had been a long shot — that is, the floor — the carpet — the greensward — showed yards in front of the actors' feet. But Mr. Griffith knew he couldn't show nine feet of floor and at the same time register expression. So to his camera man he said: "Now don't get excited, but listen. I'm going to move the camera up, I'm going to show very little floor, but I'm going to show large, full-length figure; just get in the actors' feet — get the toes — one foot of foreground will do.

"Well, we've never done anything like that — how do you think that's going to look? — a table with a man on each side filling up the whole screen, nearly."

"We'll do it — we'll never get anywhere if we don't begin to try new things."

The burglars were screened so big that every wicked thought each entertained was plainly revealed. Everybody came to like the idea afterwards, especially the actors³⁹³.

³⁹³ Linda Arvidson Griffith [Mrs. D. W. Griffith], *When the Movies Were Young*, New York : E. P. Dutton & Compagny, 1925, p. 60-61.

Pour Gunning, les descriptions de Arvidson comportent beaucoup d'inexactitudes, en particulier sur *For the Love of Gold*³⁹⁴. On sait en fait que le premier *cut-in* de Griffith pour s'approcher en premiers plans eut lieu dans *The Greaser's Gauntlet* (1908), dans la scène où Mildred et Jose sont sous l'arbre. Le raccord dans l'axe est passé de la distance normale de 12 pieds à celle de 9 pieds, ce que Arvidson confond avec l'espace devant les acteurs. À part le nom du film, la description et les motifs semblent véridiques. Dans son autobiographie, Lillian Gish raconte la même scène en détail où Griffith aurait sacrifié timidement la grandeur naturelle pour des personnages, non plus cadrés à la limite du « en pied » comme l'affirme Arvidson, mais carrément coupés aux chevilles (il semble que des personnages cadrés de cette façon soit un moyen terme entre une grandeur naturelle, en plan plus large, et un cadrage plus serré). Pour faire comprendre que les bandits se méfient l'un de l'autre, le cameraman Billy Bitzer aurait suggéré de mettre une « bulle » (?) dans « *un coin de l'écran pour exprimer les pensées des personnages* » (il s'agit probablement d'un écran second). Griffith décide alors de ne signifier que par le visage de l'acteur :

Comme à chaque innovation de Griffith, Billy Bitzer se fit tirer l'oreille:

— Mais il est trop loin de la caméra, personne ne verra son visage!

— Rapprochons-nous, alors, déplaçons la caméra.

³⁹⁴ Cf. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana et Chicago: University of Illinois Press, 1991, p. 32.

— Mais, Mr. Griffith, c'est impossible! Croyez-moi, on ne peut pas déplacer comme ça la caméra, on va couper les pieds du personnage, et le fond de l'image sera flou.

— C'est un ordre, Billie.

Le moment venu, Billie commença par tourner la scène à une distance normale. Puis il installa l'énorme caméra tout près des acteurs; les pieds des acteurs n'étaient plus visibles à la seconde prise de vue, mais il était clair que les deux bandits étaient au bord de la dispute.

Après la projection des rushes, Griffith fut convoqué par la direction. Henry Marvin était hors de lui:

— Mr. Griffith, le prix que nous payons doit nous permettre de voir l'acteur tout entier, et non un homme-tronc³⁹⁵!

Donc, Griffith, comme d'autres cinéastes à la même époque, notamment chez Vitagraph, aurait commencé par avancer la caméra le moins possible, en coupant seulement les pieds (dans *The Greaser's Gauntlet* par exemple), ce que le producteur lui aurait reproché puisqu'il a passé de ce fait la barre pour aller en premiers plans, même légèrement. Lilian Gish synthétise ensuite l'évolution progressive de Griffith vers le « véritable gros plan » :

Et Griffith continua à tourner en rapprochant de plus en plus la caméra du visage des acteurs, jusqu'au véritable gros plan. L'emploi des gros plans entraîna une modification du jeu des acteurs, car le public pouvait deviner leurs sentiments selon leurs expressions, sans avoir besoin de longues démonstrations. Griffith aimait aussi faire des gros plans sur des objets importants pour le scénario.

Puis il tenta quelque chose de nouveau : il se mit à filmer la même scène en la découpant en plans séparés, le visage d'un acteur par exemple, puis l'expression d'un autre, puis un objet, ce procédé permettant d'amplifier l'intensité du moment. Il assemblait ensuite les différents plans dans la salle de montage, donnant ainsi à l'action sa cohérence³⁹⁶.

Peu importe si cela s'est vraiment passé comme ça chez Griffith ; il semble néanmoins qu'il s'agisse, à peu de choses près, du mouvement général de la transformation du découpage durant cette période, recoupements faits avec les autres sources disponibles. Cette anecdote de Griffith, écrite des années après la scène, est difficile à juger du point de vue de la véracité. Considérer qu'il s'agit de la *première fois* ferait retomber dans le piège fustigé à bon droit par François Jost (cf. plus haut). Quoi qu'il en soit, au regard des autres sources sur le passage de la barre, elle nous donne un bon indice du comment de ce passage, même s'il est impossible d'affirmer que Griffith en soit le seul responsable.

³⁹⁵ Lillian Gish et Ann Pinchot, *le Cinéma, Mr. Griffith et moi*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1987, p. 72. Cette édition est la traduction française de *The Movies, Mr Griffith and Me*, éditeur non précisé, 1969.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 73.

Chapitre 9 :

***Sherlock Jr.* comme machine performative**

Réalisé près d'une décennie après l'institutionnalisation du cinéma, *Sherlock Jr.* de Buster Keaton (1924) me semble particulièrement important, dans la mesure où ce film figure le *passage* entre l'avant et l'après en présentant — c'est hypothèse que je voudrais défendre — certaines caractéristiques de la réception d'avant l'institution, de même que la transformation, inscrite dans son découpage, d'une pratique spectatorielle à l'autre. Machine performative, ce burlesque est non seulement l'un des principaux chefs-d'œuvre de son auteur mais également l'un des plus célèbres exemples de mise en abyme au cinéma. Sorte de pirandellisme³⁹⁷ appliqué au discours filmique, le film est souvent considéré comme la meilleure illustration de ce qui constitue l'activité de specta(c)teur, de la même façon que *Huit et demi* de Fellini (1963) l'est sur le plan de la *poiësis* (l'activité créatrice) du réalisateur. Dédoublée, la construction emploie le motif du « film dans le film » dans une réflexivité, toute spéculaire, du spectateur sur lui-même.

Pour cette analyse, l'on verra, dans un premier temps, la réflexivité à l'œuvre dans *Sherlock Jr.* et l'on analysera comment l'énoncé réfléchit, dans les deux sens du terme, (sur) sa propre énonciation. S'il est une machine théorisante bien huilée, le film n'étaie jamais sa volonté réflexive de manière explicite (contrairement aux

³⁹⁷ Un an plus tard, Pirandello publia le roman (sur la vie d'un caméraman) *On tourne...*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1925, 329 p.

frontales *Histoire(s) du cinéma* de Godard, pour donner un exemple récent) et peut très bien être compris du spectateur selon une lecture exclusivement fictionnalisante sans aucune lecture performative. C'est pourquoi je vais analyser d'abord l'implicite de ce discours sur l'énonciation et sa réception.

Dans un deuxième temps, au chapitre 10, on verra comment le film de Keaton, et en particulier la scène centrale dans la salle de cinéma, est un résumé du développement du langage du cinéma. Certains analystes ont remarqué que cette scène était une métaphore de « l'absorption diégétique » à la base du langage institutionnel. Je voudrais en grande partie infirmer cette hypothèse et en partie la pousser encore plus loin en démontrant, plan par plan, combien ce segment illustre parfaitement le développement du découpage et l'évolution de la réception au passage du cinéma des premiers temps au cinéma institutionnel ou, si l'on veut, entre le cinéma d'avant et celui d'après 1915.

L'argument du film est fort simple : un jeune homme anonyme, dénommé « *the boy* » — on le prénommera « Buster » par la suite, par pure commodité, — est projectionniste dans le cinéma d'une petite ville. Rêveur et visiblement insatisfait de son sort, il a quelques velléités de devenir détective. Pauvre, il souhaite offrir un cadeau à celle qu'il pressent comme sa fiancée et lui offre une boîte à bonbons de laquelle il a changé le prix (de 1 à 4\$) pour impressionner la jeune fille. Un autre

prétendant, surnommé « *the local sheik* », voyant le succès de Buster, décide de voler la montre du père de celle-ci pour acheter un plus gros cadeau. Profitant de la naïveté de Buster, il fait accuser ce dernier qui est répudié par sa fiancée et son beau-père. Mais Buster, suspectant le « Sheik » d'être le voleur, décide de le suivre à la trace; cependant, sa « science » de détective ne lui rapportera que des déboires. Bredouille, il retourne à son travail de projectionniste de films.

On voit que Keaton fait, dans cette première partie du film, la satire des bluettes sentimentales, genre populaire à l'époque du muet, très loin de son style personnel, d'une ironie froide. Ce n'est qu'après que l'histoire se complique et que l'auteur donne toute la mesure de son génie. Revenu au cinéma où il travaille, « Buster » projette le film *Hearts & Pearls*, l'une de ces bluettes mêlant amour et vol dans le milieu de la haute bourgeoisie. S'endormant en début de séance, il rêve que les personnages du film se transforment en personnes de son entourage. Voulant s'interposer entre sa fiancée et le « Sheik », qui ont pris la place du couple dans le film projeté, il décide de traverser l'écran et d'entrer dans le film, dans sa diégèse. Mais le « Sheik » le projette hors du film, dans la salle, et lorsqu'il essaiera d'y revenir, une série de montages rapides le mettront à mal jusqu'à le dissoudre dans un fondu (*dissolve*, en anglais). Il se transforme alors, à son tour, en l'un des personnages du film projeté, le célèbre détective Sherlock Junior. Ce dernier résout l'énigme du vol des perles, déjoue un complot visant à l'abattre et retrouve, à travers une série de poursuites rocambolesques, les perles et la jeune fille enlevée par les

malfrats. Pour finir, ces derniers poursuivent Sherlock en voiture. Il se débarrasse de ses poursuivants mais sa voiture sombre dans un lac. Buster, le projectionniste, se réveille au moment où son double, Sherlock, regagnait la rive. Il est déçu que tout ceci n'était qu'un rêve. Sur l'entrefaite, la jeune fille vient lui dire qu'elle a appris son innocence. Gêné, il imite les protagonistes du film *Hearts & Pearls*, toujours en cours et sur le point de se terminer, et embrasse mécaniquement sa fiancée. Générique.

Un discours métafilmmique

Comme on l'a dit, malgré l'aspect purement spectaculaire du film, qui ne se présente jamais explicitement comme un discours sur l'art cinématographique, on ne peut, par déformation professionnelle sans doute, s'empêcher de regarder et de lire *Sherlock Jr.* comme un discours métafilmmique. Dans *De la fiction*, à travers l'analyse du court métrage *le Tempestaire* de Jean Epstein (1947), Roger Odin définit ce genre particulier de lecture comme étant une lecture performative : lorsque je lis un film comme étant, en lui-même, un discours sur le cinéma; lorsque l'énoncé est un discours, en acte, sur sa propre énonciation³⁹⁸. S'il y a des films, comme celui d'Epstein, qui relèvent implicitement de ce genre de lecture (si l'on veut continuer de

³⁹⁸ Roger Odin, *op. cit.*, p. 123.

le considérer comme un « bon objet »), Odin conclue en affirmant que « *pour qui est formé à ce mode de lecture, la lecture performative peut être mobilisée sur tout texte : tout film me parle du cinéma, toute peinture de la peinture, etc.*³⁹⁹ ». À plus forte raison, ajouterai-je, lorsqu'un film, comme *Sherlock Jr.*, me montre le dispositif du cinéma. Car si le récepteur a toujours le loisir de mobiliser cette lecture peu importe le film, certains textes nous y invitent en amont, la rendant plus impérieuse (mais pas inévitable) en aval.

Dans son dernier livre, *l'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Christian Metz a traqué les marques d'énonciation où justement un film s'énonce en tant que discours⁴⁰⁰. Prenant pour acquis qu'il n'existe pas dans le langage cinématographique, sauf par analogie vague, d'équivalent aux déictiques du langage verbal articulé — pronoms personnels, possessifs et démonstratifs, adverbes de lieu, temps des verbes, etc., qui révèlent l'énonciation — Metz traque les « marques » d'énonciation au cinéma et arrive à la conclusion que celles-ci ne sont pas des déictiques au sens propre mais des figures métafilmmiques (qu'il divise en onze catégories) :

- 1) voix d'adresse à l'image — regards à la caméra;

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 125.

- 2) voix d'adresse hors l'image — sons apparentés;
- 3) adresses écrites et cartons d'adresse;
- 4) les écrans seconds, ou le rectangle au carré;
- 5) miroirs;
- 6) « montrer le dispositif »;
- 7) film(s) dans le film;
- 8) images subjectives, sons subjectifs et « point de vue »;
- 9) voix-Je et sons apparentés;
- 10) le régime objectif orienté — énonciation et style;
- 11) images et sons « neutres » ?

De toutes ces figures d'énonciation, *Sherlock Jr.* est riche de quatre particulièrement, que l'on va analyser en regard du film.

⁴⁰⁰ Christian Metz, *l'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p.

« Montrer le dispositif » et le film dans le film

Pour Metz, l'expression « montrer le dispositif » recouvre toutes les occurrences où un film montre l'« appareillage » technique ou imaginaire qui a pour fonction la production (et donc l'énonciation) cinématographique⁴⁰¹. Par exemple, toutes les fois où l'on peut voir, dans une scène de tournage entre autres, les caméras, micros, rails de travelling, grues, acteurs et studio; ou encore la vie dans le monde du cinéma (*le Mépris* de Godard et *la Nuit Américaine* de Truffaut en sont des exemples connus). À cet égard, *The Cameraman* d'Edward Sedgwick (1928)⁴⁰², avec Keaton, participe de ce genre d'énonciation réflexive.

Comme dispositif imaginaire, Metz donne l'exemple de certains plans de *l'Homme à la caméra* (1929), lorsque Vertov joue sur l'indécision, sur la double lecture entre la profondeur et la surface d'une image, lecture au centre du dispositif de représentation au cinéma comme de toute image perspective. Trois scènes du film de Keaton viennent rappeler cette double lecture. La première, lorsque Buster poursuit le Sheik pas à pas dans la première partie du film : alors qu'il semble être directement derrière, au moment où le Sheik monte un escalier perpendiculaire au point de vue de la caméra, Buster vient s'écraser sur le mur à la droite de l'escalier.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 85-92 pour le chapitre sur le dispositif.

Si ce gag n'a aucune raison d'être ni aucune logique dans le monde diégétique, il vient rappeler au spectateur qu'il ne faut pas croire que ce qui est sur le même *plan* est équivalent dans la troisième dimension : l'énonciation nous dit essentiellement que la tridimensionnalité du cinéma est un leurre. La deuxième, plus évidente, montre Sherlock se mirant dans un miroir (deux dimensions), puis passant au travers : en fait, il n'y avait pas de miroir, c'était une pièce symétrique (en trois dimensions). Ces deux scènes ne sont que des exemples du motif qui se joue dans la scène centrale lorsque Buster saute dans un écran bidimensionnel et aboutit dans la diégèse tridimensionnelle.

Par ailleurs, ces « appareillages » (d)énoncés par le film, s'ils montrent effectivement le dispositif, n'en montrent qu'une partie, c'est-à-dire celle qui a trait à la production (à la réalisation). Il semble bien que l'on peut ajouter le dispositif de réception et, en l'occurrence, « l'appareillage » de projection : le projecteur et son faisceau, la salle et les spectateurs, l'écran blanc sur lequel est projeté le film. Metz ne parle pas de cette partie du dispositif qu'il confond avec « le film dans le film ». Cependant, dans la mesure où l'on peut voir un projecteur sans voir un film sur écran et avoir un « film dans le film » sans nécessairement voir l'écran et la salle — par exemple, *le Retour à la terre* (Pierre Perrault, 1976) dans lequel s'insèrent des

⁴⁰² En fait, mise en scène par Keaton lui-même, obligé de mettre un ami à la réalisation pour tromper les studios qui ne lui faisaient plus confiance comme réalisateur.

extraits d'*En pays neufs* (Maurice Proulx, 1937) en vue d'une comparaison des discours, — on peut et l'on doit séparer les deux notions.

Ce dispositif de réception, *Sherlock Jr.* en fait le centre de son histoire : le « boy » est projectionniste de cinéma; le film nous montre l'extérieur du cinéma, la salle, l'écran et la cabine avec ses projecteurs. D'autre part, le film ne fait pas que représenter ces appareillages techniques : il prend en charge de présenter également le dispositif imaginaire, puisque tout dispositif est non seulement physique mais également mental — par lequel le sujet social qui entre dans la salle devient un sujet spectatorial.

Le début de *Sherlock Jr.* est d'ailleurs une vraie leçon à cet égard. Le film commence par un plan très large de la salle, de l'avant vers l'arrière, et dans le fond, assis au dernier rang, Buster lit un bouquin : d'entrée de jeu, on s'en doute bien, Keaton nous intime que le vrai sujet du film sera la salle et son spectateur, le fonctionnement de cette machine imaginaire. Si l'on y réfléchit, la caméra est située sur (et littéralement à la place de) l'écran : le point de vue est directement au-devant de la salle, légèrement en plongée, plus précisément sur le *proscénium*. Donc, de l'écran hors-champ, le point de vue — ou la caméra, suivant que l'on se place dans l'espace imaginaire (du film) ou physique (du tournage) — est le sommet d'une pyramide à base rectangulaire qui englobe une partie de la salle (au fond de laquelle

est assis Buster). Or, si l'on se replace dans notre situation de spectateurs, l'écran sur lequel je regarde *Sherlock Jr.* est aussi la base rectangulaire d'une pyramide qui a pour sommet notre œil (et parallèlement le projecteur). On le voit, ce plan est l'équivalent cinématographique des *Ménines* de Vélasquez par sa spécularité qui met à nu l'essence même de la réception.

Dans ce premier plan, le dispositif est non seulement figuré mais les écrans (le nôtre et celui, diégétique et hors-champ, dans le film) se recourent parfaitement, adossés l'un à l'autre en quelque sorte, renvoyant les espaces en miroir inversé. Dès ce premier plan, donc, le film révèle, secrètement, sa nature autoréflexive. Comme si Keaton voulait signifier, d'entrée de jeu mais imperceptiblement, que si le spectateur regarde le film, le film également *le regarde* en tant que spectateur, selon la formule de Baudelaire reprise par Serge Daney. Cette révélation de l'autoréflexivité ne se mettra en branle explicitement que dans la deuxième partie, lors de la mise en abyme.

D'une façon générale, Metz dégage trois catégories de « film(s) dans le film »⁴⁰³ suivant le degré d'interrelation :

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 93-111 pour le chapitre sur le « film(s) dans le film ».

- 1) lorsque le film second n'a aucun lien d'hybridation avec le film premier (par exemple, un personnage entre dans une salle pour se sauver de poursuivants, et un western passe sur l'écran);

- 2) lorsque le film second entretient des liens avec le film second — par exemple, *L'amour en fuite* (Truffaut, 1978), cinquième film du cycle Doinel, présente des extraits des quatre premiers;

- 3) lorsque le film second est en parfaite symbiose avec le film premier : c'est le *même* film.

C'est d'ailleurs en le plaçant dans cette dernière catégorie que Metz cite — c'est la seule fois qu'il en parle — *Sherlock Jr.* :

Autre construction, bien différente, qui diffracte le film second sur l'ensemble du film premier: c'est le type *interactif*, et il a deux classiques incontestés, *Sherlock Junior* (1924) et *La Rose pourpre du Caire* (1985). Chez Woody Allen comme chez Buster Keaton, plus de « mélange » ni de superposition subreptice entre film inclus et film-film. Ils restent bien séparés, mais la grande nouveauté, et qui les « brasse » d'une autre façon (ou plutôt qui les tresse), c'est qu'ils sont susceptibles d'action causale

l'un sur l'autre. [...] le rapport entre les deux [films enchâssés] pourrait se définir, comme dans la célèbre formule politique, par l'indépendance dans l'interdépendance⁴⁰⁴.

Pour Metz, seule la troisième catégorie mérite la dénomination de « mise en abyme » proprement dite dont, rappelle-t-il, *Paludes* est le parangon :

Redoublement silencieux, redoublement en acte, redoublement par inclusion spatiale: l'écran secondaire (et *a fortiori* le film dans le film) évoquent avec insistance la « mise en abyme » de l'héraldique et les commentaires célèbres que cette construction a inspirés à Gide : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve, ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre » (*Journal*, 1899-1939) : faut-il rappeler que *Paludes* est l'histoire d'un romancier en train d'écrire *Paludes*⁴⁰⁵?

Pour ma part, je ne crois pas qu'il faille absolument que le film second soit le même que le film premier pour avoir « mise en abyme », mais qu'entre ces deux films, il y ait des rapports formels de ressemblance qui s'établissent, des échos qui se répondent, comme si le film inclus était un commentaire sur le film inclusif (et vice-versa). Donc, non pas un rapport d'identité, mais d'interdépendance formelle — ce qui explique que

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 102.

la mise en abyme puisse fonctionner entre le film et une pièce de théâtre (*le Carrosse d'or* de Renoir) ou une autre forme de représentation. Ces rapports structurels, *Sherlock Jr.* les entremêle jusqu'au vertige : *Sherlock Jr.* (film premier) contient un film second projeté (*Hearts & Pearls or The Lounge Lizard's Lost Love*); le héros (*the boy*) du film premier essaie d'entrer dans le film second mais ne réussira qu'en laissant sa place à un double (Sherlock Junior), son *alter ego*, héros du film second; pourtant, ce héros, Sherlock Jr., donne son titre au film premier, ce qui achève de mêler la donne.

D'une façon générale, tous les personnages du film second (*Hearts & Pearls*) sont les doubles, souvent inversés, de ceux du film premier : le Sheik devient le chef des malfaiteurs; la fiancée et le beau-père se transforment en riches bourgeois; l'homme de main du beau-père est le majordome, l'un des malfaiteurs; le patron irascible de Buster, propriétaire du cinéma, se transforme en Gillette, l'assistant de Sherlock Junior. Ce motif du double inversé rappelle par analogie celui du miroir, puisqu'une image spéculaire est un double (répétition) symétriquement inversé (contraste). Le film dans le film est d'une certaine façon la figure de l'Idéal du moi, le double cathartique de la réalité, dans laquelle un spectateur (le moi) sentimental, naïf et inexpérimenté, fait place à son double, grand détective, intelligent, doué en tout, séducteur aguerri et flegmatique, à la fois le Ça (par son énergie pulsionnelle et

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 73.

anarchique), le *moi-idéal* (à la fois toute-puissance et narcissisme de l'enfant) et surtout l'*idéal du moi* (modèle social que Buster veut imiter), comme un miroir qui renverrait une image idéale. Il s'agit de ce que Metz nomme l'identification secondaire au personnage. Buster Keaton pointe ici l'ambivalence politique du système hollywoodien, système tout à la fois opiacé pour les masses qui peuvent compenser leurs désirs empêchés en les vivant par procuration-identification et ligne de fuite (Deleuze) par laquelle les spectateurs peuvent s'inventer un *devenir autre*, permettant ainsi le désir singulier de transformer la vie — Buster veut ainsi quitter sa condition de prolétaire pour accéder à une vie d'aventures. Le cinéma est, *dans un même mouvement*, vie par procuration et insatisfaction face à la vie.

Si les personnages forment une série de rimes, la structure narrative épouse la même « construction en abyme » en double inversé. On peut découper le film en sept parties :

0- 0:00/1:25 (1:25):⁴⁰⁶ Générique et cartons.

1- 1:25/6:20 (4:55): Buster est au cinéma; il cherche à acheter une boîte pour sa fiancée.

⁴⁰⁶ La premier chiffre (0:00) correspond au début du segment, le second (1:25), à sa fin, et celui entre parenthèses (1:25), à la durée du segment de film.

- 2- 6:20/13:36 (7:16): Buster rend visite à sa fiancée. Il se fait accuser faussement d'avoir volé la montre de son beau-père. Il sort de la maison.
- 3- 13:36/15:38 (2:02): Poursuite. Répudié, Buster suit son ennemi, le « Sheik », l'autre prétendant de la belle. Sans succès.
- 4- 15:38/21:31 (5:53): De retour au cinéma, Buster projette *Hearts & Pearls*. Il s'endort, rêve qu'il traverse l'écran et entre dans le film, mais le film le répudie.
- 5- 21:31/29:21 (7:50): Buster est transformé en Sherlock Jr. Il est appelé pour résoudre un vol de perles dans une maison de la grande bourgeoisie. Ayant résolu l'énigme et déjoué les plans des voleurs pour l'éliminer, il part de la maison.
- 6- 29:21/41:18 (11:57): Poursuite. Poursuivant le chef des malfaiteurs, Sherlock découvre le repaire de celui-ci. Il réussit à lui soutirer les perles et à se sauver. Poursuivi, il sème les malfaiteurs et, par hasard, trouve l'endroit où était retenue prisonnière la jeune fille et la sauve. Il s'enfuit et se débarrasse de ses poursuivants.
- 7- 41:18/43:50 (2:32): Dénouement. Buster est reconnu innocent par la jeune fille. Il l'embrasse en imitant le film qu'il projette.

Les trois premières parties (1, 2, 3) du film premier sont répétées dans les trois premières parties (4, 5, 6) du film second, selon un principe quantitatif et qualitatif, extensif et intensif : les actions sont pratiquement les mêmes, mais les protagonistes sont plus riches, plus doués et plus intelligents dans le film second que dans la « réalité »; les cascades, plus spectaculaires dans le film second; etc. On a, dans les deux films, une première partie au cinéma, une seconde dans la maison de la jeune fille et une troisième qui consiste en une poursuite en plein air, mais les trois parties du film second sont plus longues en durée que celles correspondantes dans le film premier, surtout la première poursuite qui tourne court (2:02 contre 11:57), redoublant ainsi le principe quantitatif s'appliquant aux personnages.

De l'un à l'autre film, une série d'échos et de correspondances se répondent, comme par exemple, dans sa poursuite, Buster finit mouillé par une citerne de train, alors que Sherlock Junior finit dans le fond d'un lac. Cette répétition thématique et formelle est déjà évoquée dans les cartons du générique :

- 1) « There is an old proverb which says: Don't try to do two things at once and expect to do justice to both. »;
- 2) « This is the story of a boy who tried it. While employed as a moving picture operator in a small town theater, he also studying to be a detective. »

Lorsque Buster est mouillé par la citerne, un autre carton ajoute: « *As a detective he was all wet, so he went back to see what he could do to his other job.* » Là encore, le double, la répétition, au principe même du film, redoublée au carré dans l'énonciation même : Buster Keaton fait « *two things at once* » en étant à la fois acteur et cinéaste... Le spectateur, clivé, peut s'identifier à l'instance actorielle ou productrice.

Sur l'affiche du film second, devant le cinéma, on peut lire: *Hearts & Pearls or The Lounge Lizard's Lost Love in Five Parts*. Si on prend cette construction (« *in Five Parts* ») au sérieux, la structure par emboîtement de *Sherlock Jr.* devient plus lisible:

Sherlock Jr.:

1— Buster au cinéma

2— Buster à la maison de la jeune fille

3— Poursuite de Buster

4— Buster rêve: *Hearts & Pearls:*

1'— Au cinéma

2'— Sherlock à la maison de la jeune fille

3'— Poursuite de Sherlock

5— Dénouement

Mais cette mise en abyme devient plus complexe si l'on fait le *distinguo* entre le *Hearts & Pearls* dont rêve Buster et celui qui est réellement projeté — si tant est que l'on peut qualifier de *réel* un univers *diégétique* — dans le cinéma pendant la séance (et que l'on voit en son début, avant la métamorphose des personnages, et à la fin, lorsque le couple s'embrasse et berce ses jumeaux, en montage alterné avec l'embrassade timide de Buster). Cette triple structure complexifie encore le schéma en abyme :

Sherlock Jr. :

1— Buster au cinéma

2— Buster à la maison de la jeune fille

3— Poursuite de Buster

4— Buster rêve pendant *Hearts & Pearls* :

1'— Buster au cinéma

1''— Début de *Hearts & Pearls*

2'— Sherlock à la maison de la jeune fille

2"— Partie absente du film projeté

3'— Poursuite de Sherlock

5- Dénouement de *Sherlock Jr.*

3"— Dénouement de *Hearts & Pearls*

Certains analystes ont remarqué que Buster, lorsqu'il s'endort, pose sa tête sur le projecteur, afin de signifier que son rêve se transmet directement à la projection, dans une sorte de flux mental projeté sur l'écran. Mais il serait plus juste de remarquer que Buster s'endort sur le deuxième projecteur — c'est le premier, à côté, qui projette le *Hearts & Pearls* réel — comme si son rêve était un film parallèle, en surimpression sur l'autre (d'ailleurs des fondus des personnages enchaînent le film sur le rêve). Ce deuxième projecteur sert à l'enchaînement entre les bobines impaires et les bobines paires : on peut aussi se dire que Buster enchaîne son rêve sur le film existant, y substituant sa propre bobine (son rêve), même si la fin du film nous montre que le premier projecteur est celui qui projette encore. Si l'on prend en compte les rétroactions entre le film premier (*Sherlock Jr.*), le film second projeté (*Hearts & Pearls*) et le film second rêvé (par Buster), les effets de diffractions et d'interactions des uns sur les autres deviennent pratiquement infinis dans ces miroitements —

véritable abyme pour le coup, semblable au Palais des glaces volant en éclats dans *la Dame de Shanghai* (1963).

Même si ce n'est pas directement le propos, on peut apprécier à leur juste valeur tous les liens suggérés par Keaton entre le cinéma, le fantasme et le rêve, et la vision proprement psychanalytique du rêve chez Keaton — alors qu'à cette époque, la théorie la plus commune sur les rêves relevait de la « clé des songes »⁴⁰⁷ — construisant le rêve à partir du film second projeté, du désir fantasmé de Buster (devenir détective) et des événements de la journée de Buster — restes diurnes condensés et déplacés par le travail du rêve en contenu manifeste.

***Les écrans seconds et les miroirs* :**⁴⁰⁸

Il n'y a qu'un seul vrai miroir dans *Sherlock Jr.*, mais il est d'une extrême importance : c'est par le miroir, suspendu en surplomb au-dessus de la table de billard, que Sherlock s'aperçoit du complot du majordome pour l'assassiner. Il y a

⁴⁰⁷ Pour une étude sur ce sujet, voir François Jost, *le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec/Paris : Nuit blanche éditeur/Méridiens Klincksieck, 1998, p. 55-97.

⁴⁰⁸ Christian Metz, *op. cit.*, 1991, p. 79-83 pour le chapitre sur les miroirs.

également un faux miroir, trompe-l'œil au carré, lorsque le détective fait semblant de s'y mirer, et qu'un peu à la manière de Jean Marais dans *Orphée*, il passe au travers. Ces deux miroirs et leur effet de dévoilement d'une tromperie (ou d'un trompe-l'œil) deviennent l'emblème de la structure narrative en miroir (voir plus haut) et la redoublent en dévoilant la tromperie fondamentale qu'est l'illusion cinématographique.

Plus importants encore comme figures d'énonciation, les écrans seconds parsèment littéralement le film. Pour Metz, les « écrans seconds » sont tous ces rectangles au carré qui surcadrent l'image en redoublant le cadrage cinématographique : les portes et leur encadrement, les fenêtres et les volets, les rideaux et les tableaux du décor (et d'une certaine façon, les miroirs)⁴⁰⁹. Cette pratique, très vivace au cinéma, est l'héritière putative de la *veduta* en peinture. Par ailleurs, lors du premier plan du film pris à partir de l'écran du cinéma, la cabine de projection, dans le fond de la salle derrière Buster, forme une espèce d'écran blanc (la peinture tranche avec le reste du mur); le rectangle au carré est donc présent dès la première image du film; et même le rectangle à la puissance trois si l'on considère l'écran invisible de la salle où est placée la caméra.

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 71-78.

De plus, il serait fastidieux d'énumérer toutes les fenêtres et portes du film, tant elles sont nombreuses et importantes narrativement parlant (par exemple, la toute première apparition du détective se produit par l'ouverture de la porte du manoir). Notons surtout les deux portes de la maison de la jeune fille : celle du vestibule par laquelle le Sheik espionne nos tourtereaux et celle, redoublée par des rideaux, de la pièce attenante au salon (répétée dans le rêve par la porte avec rideaux de la salle de billard, qui protège les deux mafiosi de l'explosion éventuelle de la boule 13). Lorsque le Sheik voudra s'isoler avec la belle, il changera de pièce en refermant les rideaux derrière lui (que Buster ira rouvrir), signifiant à ce dernier qu'il ne *cadre* plus dans les *plans* de la belle. Il faut remarquer que les écrans de cinéma, durant le muet, étant fixés la plupart du temps sur une scène (où passaient avant 1915 des numéros de variété, entre les films, pendant les séances), étaient le plus souvent circonscrits par des rideaux théâtraux. D'ailleurs, de ces rideaux s'ouvrent avant que ne commence *Hearts & Pearls* (film enchâssé dans le film premier), venant reproduire le geste de Buster qui rouvre les rideaux (chez la jeune fille et dans l'entrée extérieure de la salle de cinéma).

Il faut également rappeler le mur du repaire des bandits qui disparaît pour laisser voir l'action intérieure, procédé particulièrement original (il préfigure le plancher transparent dans *The Lodger* de Hitchcock, deux ans plus tard) et figure métafilmmique subtile dans la mesure où la transparence du mur n'existe que pour nous spectateurs et non pour les personnages : l'énonciation s'y dévoile car elle nous

rappelle que l'image de cinéma est un espace auquel manque le quatrième mur de côté (l'écran), par lequel s'engouffre le regard ubiquitaire de la caméra (en cela, le cinéma est tributaire de la scène à l'italienne avec son mur absent ouvert sur le public, surtout durant ses premières années avec le cadre scénique chez Méliès). La règle de 180° au cinéma est dérivée de ce quatrième mur.

En plus de la figure de la *veduta*, le motif plus général du quadrilatère a une telle importance dans les décors et accessoires, par son insistance, que l'interprétation de ceux-ci comme figure d'énonciation ne peut être tenue pour une lecture délirante. On citera pêle-mêle les objets et une figure (les volets) qui ont un rôle narratif prépondérant : le livre « *How to be a detective* »; le panneau publicitaire du film *Hearts & Pearls*, véritable écran blanc; les billets de cinéma qui s'échappent du manteau du projectionniste; les boîtes à bonbons offertes en cadeau; les dollars qu'une jeune femme décrit avec ses doigts comme des rectangles; la facture du prêteur sur gages (*pawn broker*); les trois trains, motif si important pour le cinéaste, et leurs wagons; les volets verticaux (pour recadrer l'enseigne rectangulaire du *pawn broker*) lorsque le Sheik, puis la jeune fille vont chez le prêteur sur gages, et ceux qui viennent recadrer les règles du livre de détective; la boîte de perles vide; la table de billard et les coffres-forts; le panneau « *street-closed* » que Sherlock fracasse en moto; les deux camions en forme de parallépipède rectangle qui viennent boucher le trou du pont sur lequel roule la moto; le pont lui-même qui se transforme de rectangle en parallélogramme, puis en ligne (de trois à une dimension); le véhicule de

transport cubique à travers duquel passe la moto; la fenêtre du projectionniste; — ce motif, bien sûr, vient rappeler ces quadrilatères que sont l'écran et la pellicule filmique, pellicule elle-même divisée en photogrammes (selon le rapport edisonien de 1:1.33). Lorsqu'il marche, le jeune Buster tourne à 90 degrés, automate psychologique (Deleuze), quadrillant l'espace par des quadrilatères (lorsqu'il rend visite à sa future fiancée et lorsqu'il file le Sheik dans la rue). Le rêve de Buster se termine d'ailleurs sur un quadrilatère-écran : après que le cabriolet se soit enfoncé dans le lac, *Damfino* sur quatre roues, Sherlock en déplie verticalement la capote pour en faire une voile et transformer ainsi, de façon dadaïste, sa voiture en moyen de navigation (avant son naufrage-réveil précipitant la sortie du rêve-écran), la voile ayant le format et la taille d'un écran cinématographique. On ne saurait être plus clair.

Ce rêve s'enchaînant avec la *coda* éveillée de *Sherlock Jr.* où le cinéaste opère un montage en alternance, dans la salle, entre l'écran et son contrechamp (Buster qui regarde l'écran par le trou de la cabine de projection). Le trou de la cabine forme une *veduta* idéale en redoublant le cadre du film. On remarquera d'ailleurs que ce trou est plus grand vu de la salle que vu de l'intérieur de la cabine (par exemple, lors du plan où le spectre de Buster se lève), permettant d'en faire une fenêtre métaphilmique.

L'autre motif important du film, plus narratif et tout autant réflexif, est la traversabilité de ces écrans seconds. En miroir parfait l'un de l'autre, Buster n'arrive jamais à traverser ces écrans durablement alors que Sherlock y arrive sans peine. Lorsque Buster veut rejoindre la jeune femme et le Sheik dans la pièce attenante, ce dernier le chasse en lui donnant une banane (fétiche-godemiché); lorsqu'il voudra ensuite repasser le cadre de la porte, il dérapera sur la banane qu'il avait entre-temps déposée sur le plancher. De même, pendant la poursuite, un wagon rectangulaire vient à deux cheveux de lui rentrer dedans. Enfermé ensuite dans un autre wagon, Buster réussit à s'en sortir mais la chute de l'eau du réservoir le plaque sur les rails. Finalement, comme projectionniste, sa tentative de traverser l'écran ne réussira pas davantage puisque le Sheik le jette en bas de la scène et, à la deuxième tentative, le montage le bouscule jusqu'à le faire disparaître (j'y reviendrai sous peu). De même, lorsqu'il vient cogner à la porte de la demeure bourgeoise, personne ne lui ouvre. Le film commence d'ailleurs, narrativement parlant, par la scène où Buster regarde la boîte de bonbons à travers la vitrine du magasin : l'objet du désir est mis hors de portée de notre héros par une vitre qui fait écran.

Pour sa part, le grand détective Sherlock Junior réussit à tout coup à traverser les écrans qui se (re)présentent à lui (même s'il commence par se cogner sur la porte du repaire du passage à niveau). Dès qu'on le voit, la première fois, il se fait ouvrir cette même porte du manoir qui ne s'était pas ouverte précédemment pour Buster. Les écrans qu'il pénètre sont nombreux : le faux miroir, chez lui, qu'il semble

traverser (voir plus haut); le mur de sa maison à travers le coffre-fort en trompe-l'œil; la fenêtre du repaire à travers un cercle blanc — qui ressemble par sa couleur à un écran de cinéma — lorsqu'il se transforme en vieille dame; l'étalage de la vendeuse — il s'agit en fait de son assistant Gillette — lorsque les truands le poursuivent; le mur de la cour, peu après; le véhicule cubique qu'il traverse en moto; la fenêtre du deuxième repaire, après la course en moto, quand il expulse le majordome avec ses pieds; une autre fenêtre de ce repaire, lorsqu'arrivent les voleurs, pour s'enfuir.

« *Nostalgie matricielle* »

Cette traversabilité des écrans est l'un des exemples d'un motif plus large, celui de la « nostalgie matricielle » : à la fois éjection d'un lieu clos et nostalgie d'y retourner, ou l'inverse, l'entrée dans ce lieu suivi *in fine* de son éjection. Il s'agit de l'un des motifs les plus prégnants dans l'œuvre du cinéaste, que l'on retrouve de film en film, générateur d'une angoisse diffuse, de telle façon que Coursodon a pu en faire le symptôme possible d'une structure névrotique :

La très haute fréquence des images d'*éjection* dans l'œuvre de Keaton nous incite à voir dans ces images non l'effet d'un hasard mais l'expression obsessionnelle

d'une névrose. Les *lieux* dont le héros (car la victime est toujours le héros, donc Keaton lui-même) est éjecté sont variés, mais le plus fréquent, de loin, est la *maison*. Il n'est pas impossible que ce thème soit lié à un traumatisme de la petite enfance : Buster avait un peu moins de trois ans lorsqu'un jour un cyclone l'arracha littéralement d'une fenêtre de premier étage pour le déposer (sain et sauf) dans la rue à plusieurs blocs de distance. Mais devant ces images récurrentes, il est difficile de ne pas penser aussi, et plus généralement, au *traumatisme de la naissance*, dont le cyclone, d'ailleurs, pourrait avoir été une sorte de reprise et de rappel. La maison est le symbole féminin et matriciel par excellence. Or le thème de l'*éjection hors de la maison* chez Keaton est le plus souvent accompagné (fait qui encourage l'interprétation psychanalytique) de celui, complémentaire, du *désir de retour à l'intérieur*. Film après film, le personnage keatonien est *mis au monde* contre son gré et s'efforce ensuite de regagner le paradis perdu de la matrice⁴¹⁰.

Il ne s'agit ici de faire une interprétation psychanalytique sauvage ni de confondre une œuvre artistique avec la psyché de l'artiste, même si Coursodon se défend de l'arbitraire d'une telle interprétation en affirmant que seule la « nostalgie matricielle » peut expliquer la récurrence d'un tel motif thématique. Mais qu'il s'agisse d'un « symptôme » névrotique ou d'un simple thème propre à l'auteur (mais reconnaît-on un auteur par autre chose que la présence d'une névrose ou d'une perversion dont les symptômes seraient les thèmes et le style, comme l'affirme d'ailleurs Baudry⁴¹¹), on ne peut certes pas douter de sa pertinence au vu de sa récurrence; pertinence

⁴¹⁰ Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, Paris : Éditions Atlas/Lherminier, 1986, p. 275. C'est l'auteur qui souligne.

que l'auteur prouve par des exemples nombreux. Que notre mime soit toujours confronté à des objets (locomotive, bateau, Nature) trop immenses pour lui, n'est-ce pas la résurgence de la situation du nouveau-né face au monde ? Par le travail de la métaphore, il y a une poésie singulière à l'œuvre qui fait d'une figure de *l'irreprésentable* (la matrice, le sexe féminin, *l'origine du monde*) l'enjeu de toute représentation.

Coursodon ajoute, argument supplémentaire, que ces éjections de la matrice sont très souvent accompagnées symboliquement par la perte des eaux, du liquide amniotique. Il en donne plusieurs exemples, dont ceux de l'aquarium qui éclate dans *the Playhouse* (un aquarium-écran éclate et emporte Buster hors de la scène théâtrale et de la salle) et de la cataracte des *Lois de l'hospitalité* (lorsque Buster est suspendu par une *corde ombilicale*). On pourrait ajouter la scène du *Navigator* que Deleuze juge être, sans sourciller, « *la plus belle métaphore de l'histoire du cinéma* »⁴¹² : Buster est en train de mourir noyé dans son scaphandre empli d'eau de mer, quand d'un couteau il pratique une césarienne à travers l'étoffe par laquelle s'écoule le liquide amiotique. Aidé de la jeune femme, il est viré à l'envers et sa tête sort du scaphandre au moment où les dernières eaux s'écoulent, les bras en caoutchouc figurant les jambes d'une femme accouchant — métaphore superbe qui montre au demeurant la complexité de la structure névrotique (ou thématique, c'est

⁴¹¹ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, chap. 3 (Auteur et sujet analysable).

selon) dans la mesure où Buster *enceint* se donne lui-même la vie par les soins d'une sage-femme, objet de son désir!

Rappelons que *Sherlock Jr.* recèle aussi une métaphore de l'enfantement mais à rebours, lorsque le détective plonge dans le ventre de son assistant déguisé en vendeuse⁴¹³. Par ailleurs, deux éjections de la matrice sont accompagnées de la perte des eaux, pour souligner la fin de chacune des deux parties du film (avant un fondu au noir dans chaque cas). Premièrement, lorsque le jeune Buster est enfermé dans le wagon, il s'en libère en grimpant sur le toit, se pend après la chaîne *ombilicale* du réservoir d'eau et se fait plaquer sur la voie ferrée par la violence de l'eau éjectée⁴¹⁴. Deuxièmement, cette fin de première partie est répétée symboliquement à la fin du film lorsque Sherlock Junior se fait éjecter du film rêvé en s'enfonçant dans le lac avec sa voiture (il tombe de sa chaise de projectionniste en se réveillant).

⁴¹² Deleuze, *op. cit.*, 1985, p. 209.

⁴¹³ Ajoutons également cette fin de scène lorsque, après sa course de moto, folle et *inconsciente*, il passe à travers la fenêtre du repaire des bandits, comme un accouchement à rebours, envoie le truand (figure paternelle?) dans le décor et retrouve la jeune fille (objet de son désir) : n'est-ce pas là une illustration parfaite de cette nostalgie de la matrice (ici, le repaire) et du désir inconscient d'Œdipe?

⁴¹⁴ Des années plus tard, l'acteur-cinéaste passa un examen de routine qui révéla que son cou était légèrement cassé depuis longtemps. Après réflexion, il arriva à la conclusion qu'il se l'était cassé lors de cette scène du réservoir. À mon avis, le fait qu'il n'ait jamais remarqué qu'il s'était cassé le cou lors de cette scène peut s'expliquer par la profondeur du refoulement ici mis en œuvre.

À la décharge de l'hypothèse de Coursodon, on pourrait arguer que les éjections de la matrice sont souvent le fait de la Nature divine et vengeresse (ce que les Américains appellent « *Acts of God* », les actes de Notre Père qui est aux Cieux...) mais également du père ou d'un rival amoureux — ce qui laisse présumer, par le travail de condensation des trois instances en Père rival, la nature œdipienne de ce thème. Pour s'en tenir à *Sherlock Jr.*, Buster est éjecté (à travers le cadre de porte) de la pièce attenante au salon par son rival (The Sheik), puis tenu loin de l'objet du désir (sa fiancée) par ce dernier. Après le vol, il est banni de la maison de sa fiancée par le père de celle-ci, grâce aux manigances de son rival. Dans la scène de la salle de cinéma, lorsqu'il veut entrer dans le film projeté, c'est pour (r)entrer dans la maison du père, et il se fait carrément interdire l'entrée par le Sheik qui l'éjecte à la fois de la maison, mais également du film projeté. Voulant réintégrer le film, il se fait éjecter ou plutôt régurgiter comme un *corps étranger* par l'instance du montage ou, si l'on veut, par le Grand Imagier (qu'il n'est pas interdit, de par sa nature anthropomorphique et quasi divine, d'imaginer comme une instance paternelle, de nature œdipienne).

Détour par Baudry

Si le film/maison est la matrice que Buster veut réintégrer, il ne faut pas oublier ce que Baudry disait, en faisant un détour par la caverne de Platon et l'inconscient freudien, de la salle de cinéma comme milieu intra-utérin. Le développement de son fameux deuxième article (« Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité ») portait surtout sur le mythe de la caverne comme origine du cinéma. Non pas en affirmant que Platon aurait inventé le cinéma, comme on l'a dit bêtement, mais plutôt en se demandant comment ce texte (Livre VII de *la République*), qui décrit un spectacle d'ombres chinoises pour mettre en place son analogie, nous permet de questionner le fondement idéologique du cinéma. Dans son analyse pointue, Baudry oppose (mais pas terme à terme, ce n'est pas si simple, car il y a des déplacements) le dispositif platonicien à l'*autre scène*, celle de l'inconscient freudien, deux topiques qui métaphorisent, nous dit-il, le lien du sujet avec la vérité (Platon parle plus précisément de l'instruction et de l'ignorance, c'est-à-dire de la connaissance). Il suggère comment le « monde intelligible » du Bien, du Vrai et du Beau chez Platon pourrait n'être que refoulement et sublimation du conscient, et donc la caverne, ce que l'on refoule (l'inconscient). Platon comme image renversée de Freud, ajouterais-je en paraphrasant Marx. Baudry rappelle que les spectateurs de la caverne sont trompés, selon le philosophe, victimes d'*une impression de réalité*, comme dans le rêve, l'hallucination et au cinéma. Que Buster Keaton oppose le naïf Buster à l'omniscient Sherlock vient nous rappeler le rapport du sujet spectatoriel

avec la vérité (mais, Freud nous l'indique, si le spectateur institutionnel voit dans le spectateur des premiers temps un naïf, un primitif, c'est donc qu'il est victime d'une illusion plus grande; c'est qu'il est la naïveté même).

Les spectateurs platoniciens sont dans une sorte de « *demeure souterraine* » (*katageiph oikèsei*, chez Platon), salle obscure où ils demeurent immobilisés. Cette « *demeure* » est une métaphore de la matrice et de l'inconscient :

La caverne, la grotte, « sorte de demeure souterraine », on n'a pas manqué d'y voir une représentation du ventre maternel, de la matrice dans laquelle nous aspirerions à retourner⁴¹⁵. [...]

« Si l'inconscient, en tant qu'élément de la pensée de veille, doit être représenté dans le rêve, il l'est par des lieux souterrains. » Freud ajoute ceci qui, en raison du rapprochement, est tout à fait intéressant: « En dehors de la cure analytique, ces représentations auraient symbolisé le corps de la femme ou la matrice. »⁴¹⁶

Par ailleurs, l'immobilité des prisonniers de la caverne rejoint celle du fœtus, de l'enfant naissant, du dormeur et du spectateur de cinéma, et rend « *impraticable*

⁴¹⁵ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 35.

l'épreuve de réalité. »⁴¹⁷. Dans le film, Buster, justement immobile durant son rêve-film, se réveille au moment où il se met à nager, imitant son double Sherlock qui doit rejoindre la rive du lac. Cette réaction phatique rend impossible la poursuite du rêve-film, en rendant impraticable l'impression de réalité.

Platon a besoin non du réel pour créer ses ombres mais déjà indirectement d'*images*, de simulacres (animaux en bois, en pierre, etc.) et de la voix en écho sur la paroi, afin de créer l'illusion de réalité. Baudry remarque fort justement que ce n'est donc pas l'imitation parfaite du réel qui fait illusion (battant en brèche le *credo* bazinien) mais le dispositif même puisque les prisonniers sont « *enchaînés depuis leur enfance* »⁴¹⁸ et ne peuvent comparer avec le réel, détail qui rappelle ce que Baudry dira plus loin sur l'état de régression au cinéma et dans le rêve. Autre remarque judicieuse : si comme on le sait Platon utilise son allégorie comme image pour faire concevoir que le monde des Idées est au réel ce que le réel dans son mythe est à la caverne, il est remarquable que plusieurs siècles plus tard, un dispositif semblable à la caverne créera également une impression de réalité très forte à *la place du réel*. On sait que le récent film *The Matrix* (Wachowski brothers, 1999) joue justement avec cette allégorie platonicienne, l'informaticien joué par Keanu Reeves découvrant que le réel dans lequel il vit n'est qu'une réalité virtuelle,

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 37. Baudry cite *l'Interprétation des rêves*.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 32. C'est l'auteur qui souligne.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

une illusion aliénante créée par des machines. Le réel comme matrice maternelle dont on ne peut se réveiller. Selon l'hypothèse baudryenne, le mythe platonicien serait le « *texte d'un signifiant du désir qui hante l'invention du cinéma, l'histoire de l'invention du cinéma* », une satisfaction perdue que le cinéma aurait pour but de retrouver et dont « *l'impression de réalité serait la clé* »⁴¹⁹. Buster Keaton reprend la même démarche allégorique que Platon : le film second est au film premier ce que le film premier est au réel (ce qui explique que pragmatiquement la diégèse du film premier nous semble *plus réelle* que celle du film second).

Par toute une série de traits, Baudry montre ensuite les analogies entre la caverne, l'inconscient freudien et le cinéma. Pour creuser l'analogie avec l'inconscient, il faut se tourner vers sa « voie royale », le rêve. D'ailleurs, nous rappelle Baudry, la parenté du cinéma et du rêve est enregistrée depuis longtemps par le sens commun. Il opte pour un examen métapsychologique du rêve pour voir s'il y n'a pas de similitudes éclairantes. Pour Freud, le rêve est une reviviscence du séjour dans la matrice, une double régression temporelle jusqu'au stade de la satisfaction hallucinatoire des désirs et jusqu'au narcissisme primitif (le rêveur est toujours le sujet principal de ses rêves égoïstes). Rappelant la cohésion entre le sujet cinématographique et la représentation, l'auteur suggère que la régression jusqu'à la phase orale puisse être la cause de l'intégration du sujet dans le rêve et le film :

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

Le caractère hallucinatoire, l'indistinction représentation/perception — représentation donnée comme perception qui conditionne la croyance en la réalité du rêve — serait en correspondance avec l'indistinction actif/passif, agir/subir, non-distinction des limites du corps (corps/sein), manger/être mangé, etc., caractéristiques de la phase orale et que l'enveloppement du sujet dans l'écran vérifierait⁴²⁰.

L'effet cinéma, comme l'effet rêve, serait donc une forme de satisfaction archaïque, « *une survivance du passé phylogénétique du sujet et l'expression du désir de retrouver la forme même d'existence attachée à ce passé* »⁴²¹. Bien sûr, les images filmiques et mentales seraient de nature différente mais viendraient de ce même désir. Le cinéma est un dispositif comprenant le sujet (et d'abord, le sujet de l'inconscient nous dit Baudry). Il s'agit d'un appareil substitutif parce que le sujet même, selon Lacan, après Freud, est un appareil⁴²². Qui plus est, selon Freud, le sujet se compare à un appareil optique. Plusieurs auteurs ont vu dans le cinéma un équivalent ou un valant-pour du flux mental, de la conscience, de la mémoire, du rêve, etc., notamment par le montage et son effet de suture. Chaque grand cinéaste n'a-t-il pas comme visée de créer un nouveau sujet, un sujet expérimental ? Baudry

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴²² Baudry cite Jacques Lacan, *les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1973 : « *Cet appareil est quelque chose de lacunaire, et c'est dans la lacune que le sujet instaure la fonction d'un certain objet, en tant qu'objet perdu* » (p. 44).

suppose que la longue histoire de l'invention du cinéma serait travaillée par le désir de « *fabriquer une machine à simulation capable de proposer au sujet des perceptions ayant le caractère de représentations prises pour des perceptions.* »⁴²³ Il s'agit, pour revenir à sa critique du sujet transcendantal chez Husserl, de démasquer le « caractère artificiel du ciné-sujet » né d'une simulation. Pour ce qui est de la fameuse impression de réalité, « *il s'agit bien d'une simulation d'un état du sujet, d'une position du sujet, d'un effet-sujet et non de la réalité* »⁴²⁴

⁴²³ Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 47.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 48.

Chapitre 10 :

***Sherlock Jr.* et le spectateur spéculaire**

L'entrée dans le film : illustration du développement de la réception au cinéma

Si la salle est une matrice, on peut interpréter la scène de l'entrée dans le film comme une tentative de quitter la matrice-salle pour intégrer la matrice-film, en délimitant par le fait même ces deux spatiotemporalités comme radicalement différentes. Par ce processus de traversabilité de l'écran, d'une matrice à l'autre, et de son empêchement, le film accouchera d'un spectateur nouveau, rite d'initiation voulu par l'Institution cinématographique. Ce rite n'est pas sans danger, car la matrice n'est pas un milieu sécuritaire pour notre spectateur naïf (de la même façon, pour filer la métaphore, que les biologistes sont surpris que le fœtus ne soit pas pris pour un *corps étranger* par le système immunitaire de la mère). C'est justement cette scène que l'on va analyser maintenant. Ce motif narratif de la traversabilité des écrans seconds, dont on a vu qu'il était disséminé à travers tout le film, est bien sûr rendu explicite dans la scène où Buster traverse l'écran pour faire son entrée dans le film second. L'hypothèse défendue ici est que ce segment, complexe techniquement, est une illustration du développement et de l'évolution du langage cinématographique et expliquerait le passage entre le cinéma des premiers temps (avant 1915) et le cinéma institutionnel (après 1915). Le partage, bien sûr, n'est pas aussi strict et l'on peut dire que la transformation d'un cinéma à l'autre s'est produit en gros entre 1908 et 1915 sans solution de continuité. C'est d'ailleurs ce « passage » (cf. chapitre 7) dans la

diachronie que ce segment figure, outre son aspect proprement spectaculaire. Donc, la question que l'on pose est celle-ci : en quoi ce segment de *Sherlock Jr.* est-il une illustration du passage d'un mode des premiers temps à l'autre ? Il y a plusieurs sous-segments que l'on analysera chronologiquement.

Les plans de 1 à 11, aussi bien du film premier que ceux enboîtés du film second, relèvent du mode de représentation identificatoire : il y a une variation dans l'échelle des plans; on alterne les espaces de la salle et de la cabine; la caméra est mobile. Il n'y a aucune différence entre ces plans et ceux du reste du film (afin de les analyser de manière plus fine, les voici découpés, traditionnellement, par plans) :⁴²⁵

- 1) Plan moyen. Buster est dans la cabine de projection. Il met une bobine.
- 2) Plan d'ensemble. La salle de cinéma est remplie de spectateurs. On voit environ sept rangées, à partir du fond. Sur la scène, des rideaux de théâtre

⁴²⁵ Pour découper cette scène complexe, j'ai choisi l'ordre numérique pour chaque plan du film premier. Le début d'un plan correspond à chaque coupe de montage. Souvent, la coupe est invisible, puisqu'il n'y a aucun hiatus spatial ou temporel (changement de point de vue ou ellipse). On a convenu d'appeler « *jump cut* invisible » ce genre de coupe : on voit très légèrement bouger les musiciens, même si Keaton leur avait demandé de ne pas bouger lors de la coupe pour assurer la continuité visuelle. L'ordre alphabétique sert à numéroter les plans du film second sur l'écran. J'ai maintenu l'ordre en continuité, même si on change de plan dans le film premier. Cependant, j'ai recommencé à A lorsqu'un plan de la cabine nous empêche de voir le film second (il y a peut-être des plans non vus et donc, en recommençant, on s'assure de ne pas suggérer une fausse continuité). On m'excusera cette longue description, mais l'importance de ce segment pour mon analyse rend obligatoire la précision de son découpage.

s'ouvrent sur un écran blanc. Devant le *proscenium*, il y a un pianiste, surélevé, et une fosse d'orchestre avec des musiciens⁴²⁶.

3) Plan taille. Dans la cabine, Buster part la projection.

4) Plan d'ensemble (*idem* à 2). Sur l'écran, le film second commence:

A) Carton-titre: « Veronal Film Co. presents Hearts & Pearls ». Fondu enchaîné avec l'image suivante:

B) Plan d'exposition: l'extérieur d'une demeure luxueuse en plan d'ensemble.

5) Plan taille (*idem* à 3). Buster s'endort, la tête sur le deuxième projecteur.

6) Plan d'ensemble (moins large que 2 et 4). On voit l'écran mais peu la salle (le cadre s'arrête à la barrière de la fosse d'orchestre). On ne voit plus le public.

A) Plan taille. Un homme (le père?) sort des perles d'un coffre-fort⁴²⁷.

B) Plan rapproché. Un couple de bourgeois se parle, face caméra, de dos à un escalier.

⁴²⁶ Entre le plan 2 et 3, il y a une autre scène insérée : la jeune fille va chez le *pawn broker* (prêteur sur gages) et découvre que le Sheik est le voleur; elle part alors avertir son père.

⁴²⁷ Il semble qu'il y ait, entre 6A et 6B, une coupe invisible du film premier, au milieu du plan 6, mais je n'en suis pas certain (ce qui, bien sûr, rajouterait un plan au film premier et décalerait tous les autres d'une position).

7) Plan moyen (cheville). Buster est endormi sur le projecteur. Par surimpression, un second Buster se lève, ectoplasme fantomatique: il rêve.

8) Plan moins large que 6. On voit l'écran au complet mais à peine la scène et des colonnes (on ne voit plus les musiciens).

A) Plan rapproché (*idem* à 6B). Le couple, toujours face caméra, se dispute. La femme se détourne, de dos à la caméra, puis l'homme. Fondu enchaîné avec le plan suivant:

B) Même plan mais le couple se transforme, dans le fondu, par l'apparence: la femme devient la jeune fille, l'ex-fiancée de Buster, et l'homme devient le Sheik.

9) Plan taille. Contrechamp: on voit la fenêtre du projectionniste et, à travers, le second Buster, éberlué de ce qu'il vient de voir (*reaction shot*), qui donne un coup au Buster endormi pour le réveiller.

10) Plan *idem* à 8. Sur l'écran:

A) Plan rapproché (*idem* à 6B et 8B). La jeune fille part, artificiellement furieuse, et monte l'escalier à droite. Le Sheik reste, semble manigancer un coup, puis monte l'escalier à son tour.

B) Plan moyen (cheville). Une chambre. Le père bourgeois s'habille, se retourne, puis se transforme par l'apparence en père de la jeune fille, l'ex-beau-père de Buster. Il sort en diagonale à droite.

11) Plan moyen (cheville) *idem* à 7. Le Buster-ectoplasme prend son chapeau et sort de la cabine.

En autres par sa variation d'échelle, ce sous-segment n'est donc en rien différent des autres séquences du film. Cependant, le sous-segment suivant (du plan 12/12A au plan 23L) est radicalement différent de ce que l'on est en droit de s'attendre d'un film (institutionnel) de 1924 : il s'agit, à tous points de vue, de la réminiscence formelle d'une séance d'un film d'avant 1915 :

12) Plan d'ensemble (*idem* à 2 et 4). On voit la salle au complet comme au début.

A) Plan théâtral. Une chambre où entre la jeune fille.

13) Plan d'ensemble (*idem* à 2,4 et 12). En continuité avec le plan 12, mais il y a un *jump cut* très visible. Le second Buster (qui n'est plus fantomatique) apparaît, immobile, dans le fond de la salle, dans la rangée

du milieu. Puis il s'approche de la scène à mesure que le Sheik s'approche de la jeune fille sur l'écran.

B) Plan théâtral (*idem* 12A). Même chambre. La jeune fille qui marchait, dans le plan précédent, est soudainement, par un *jump cut*, immobile au centre de la pièce, et le Sheik est apparu soudainement devant elle. Le Sheik va fermer la porte de la chambre et agrippe la jeune fille dans ses bras. Buster, dans la salle, saute dans l'écran pour les séparer mais le Sheik le pousse en bas de l'écran, dans la salle.

14) Plan américain. Dans la cabine de projection, le premier Buster, endormi, sursaute.

15) Plan d'ensemble (*idem* à 2,4,12 et 13). Le second Buster se relève de sa chute et remonte sur le *proscenium*. Il se place à la droite de l'écran et montre l'écran aux spectateurs dans la salle en les regardant.

A) Plan théâtral (*idem* à 12A et 13B). Le Sheik a toujours la jeune fille dans ses bras.

16) Plan d'ensemble (*idem* à 2,4,12, 13 et 15). Même plan mais un *jump cut* invisible. Buster, qui n'a pas vu que le plan du film second a changé, saute dans l'écran et atterrit dans un décor extérieur:

B) Plan théâtral. L'escalier et la porte principale de la demeure bourgeoise. Buster, en traversant l'écran, arrive devant l'escalier. Un homme (le père bourgeois?) sort de la demeure.

17) Plan d'ensemble (moins large que 16; semblable à 4, légèrement plus rapproché). Raccord dans l'axe (*cut-in*) par rapport à 16. On ne voit plus les spectateurs, seulement la scène avec l'écran et la fosse d'orchestre (le cadre s'arrête à la barrière de la fosse).

C) Plan théâtral (*idem* à 16A). L'homme cherche sa montre; il l'a oubliée, se fâche et rentre dans la demeure. Buster monte l'escalier, cogne à la porte, mais personne ne lui répond. Il regarde le public, lève les épaules, désolé, et descend l'escalier.

18) Plan d'ensemble (*idem* à 17). *Jump cut* invisible (les musiciens ne bougent pratiquement pas).

D) Plan théâtral. *Jump cut* visible: le décor change et devient un parc la nuit. Buster, qui descendait l'escalier, tombe en bas d'un banc de parc. Se relève et s'assoit sur le banc.

19) Plan d'ensemble (*idem* à 17 et 18). *Jump cut* invisible.

E) Plan moyen extérieur. *Jump cut* visible: le parc disparaît et fait place à une rue où passent des voitures. Dans son mouvement pour s'asseoir, Buster tombe par terre sur le sol de la rue. Il se relève et se

tasse pour éviter de se faire frapper par les automobiles. Il marche vers la gauche.

F) Plan moyen extérieur. *Jump cut* visible: la rue disparaît et un paysage de montagne apparaît. Dans sa marche vers la gauche, Buster aboutit sur le bord d'un précipice et doit rétablir son équilibre pour ne pas tomber. Il y a un léger recadrage vers le bas, en panoramique, qui accentue le déséquilibre. Buster vient se mettre en position pour regarder le précipice.

G) Plan moyen extérieur. *Jump cut* visible: le paysage disparaît et nous voilà instantanément dans une jungle. Buster, immobile, se retrouve au milieu de deux lions. Il marche vers l'arrière-plan et les félins font mine de le suivre.

H) Plan de demi-ensemble extérieur. *Jump cut* visible: la jungle fait place à un paysage désertique du *Midwest* américain. Dans sa marche vers l'arrière, notre héros tombe dans un trou. Il en sort mais manque de se faire écraser par un train qui défile de droite à gauche. Il court vers l'avant et se retrouve dans le trou.

20) Plan d'ensemble, imperceptiblement recadré vers le bas par rapport à 19. *Jump cut* invisible: les musiciens ne bougent pratiquement pas.

I) Plan moyen extérieur (*idem* à 19G, mais avec un léger recadrage vers la droite). *Jump cut* visible: Buster, qui était dans le trou, se retrouve instantanément à l'extérieur, à plat ventre. Il se relève et va s'asseoir sur un monticule de terre au centre du plan. Il se met dans la position du « Penseur » de Rodin.

21) Plan d'ensemble (*idem* à 20). *Jump cut* invisible.

J) Plan moyen extérieur. *Jump cut* visible: Le paysage désertique devient instantanément un bord de mer. Buster, qui était assis sur le monticule, immobile, est maintenant assis sur un rocher, de dos à l'océan. Une vague vient l'arroser. Il se lève, marche vers la droite et s'apprête à plonger dans l'océan.

22) Plan d'ensemble (*idem* à 19), imperceptiblement recadré vers le haut par rapport à 21. *Jump cut* invisible des musiciens.

K) Plan de demi-ensemble extérieur. *Jump cut* visible: le paysage de mer devient un paysage de neige. S'apprêtant à sauter dans l'eau, Buster — légèrement plus éloigné de la caméra que dans le plan précédent — saute dans la neige jusqu'à la taille, les pieds en l'air. Il se déprend de sa position fâcheuse et vient s'appuyer sur un arbre, au centre.

23) Plan d'ensemble (*idem* à 22). *Jump cut* invisible.

L) Plan théâtral (*idem* à 18D). *Jump cut* visible: le paysage dans la neige fait place au parc la nuit que l'on avait vu précédemment. L'arbre disparaît et Buster retombe en bas du banc de parc. Par terre, il se gratte la tête et regarde le public. Un fondu au noir fait disparaître le décor et Buster (en fait, c'est l'éclairage de la scène qui faiblit peu à peu).

Dans ce sous-segment, le film premier mobilise toujours un regard autre (c'est-à-dire, mobilisation de la caméra et changements dans l'échelle des plans). Or le film second, sur l'écran, est purement du cinéma des premiers temps : c'est un plan théâtral, en grandeur naturelle, et le cadre de l'image disparaît puisqu'il est redoublé par le cadre théâtral de la salle — c'est exactement le même genre de plan que chez Méliès ou dans le Film d'Art. C'est purement un trompe-l'œil que les spectateurs dans le film premier doivent voir avec leur regard propre. Bien sûr, pour que Buster puisse entrer dans l'écran, il s'agit d'un trucage ingénieux : c'est un vrai décor de théâtre sur la scène. Le *jump cut* du film second (plan 13B) est laissé là pour rendre encore plus crédible l'illusion. Ce trucage prouve bien que le cinéma de Méliès et de ses épigones est bel et bien un trompe-l'œil : si un décor de théâtre donne l'illusion⁴²⁸ qu'il s'agit d'un film du cinéma des premiers temps, le cinéma des premiers temps est donc

⁴²⁸ Certains de mes étudiants d'Introduction au langage, auxquels j'ai demandé d'analyser cet extrait, ne comprenaient pas qu'il s'agissait d'un décor de théâtre : ils ne comprenaient pas comment Keaton a fait pour sauter dans l'écran; il y a bien un truc mais lequel? — le trompe-l'œil fonctionne parfaitement pour eux.

forcément un trompe-l'œil d'une représentation scénique — ce qu'il fallait démontrer. Trompe-l'œil d'ailleurs bien présent dans le film comme motif : on n'a qu'à penser à la scène du faux miroir et du faux coffre-fort de Sherlock.

Seulement voilà, Buster saute dans cet écran. Plusieurs chercheurs ont suggéré que ce geste était une allégorie du spectateur institutionnel et de son « absorption diégétique ». Il faut se méfier des évidences. À mon avis, c'est l'inverse : c'est un spectateur primitif qui regarde avec son regard propre et croit à *l'ici* et *maintenant* de l'image, du trompe-l'œil. Encore là, ce motif a son origine au début du cinéma. Il y a un intertexte présumé au sein de cette séquence. Un film de Porter, *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902), montre une séance de vues animées au cours de laquelle un néo-spectateur de la campagne, le fameux Uncle Josh, personnage-type du vieux paysan naïf que l'on retrouve dans de nombreux sketches et vues de l'époque, est effrayé par le train-qui-fonce à l'écran⁴²⁹. Puis, dans un deuxième plan du film second, une jeune femme est agressée par un autre paysan, et notre homme Josh enjambe alors la balustrade de sa loge et saute dans l'écran qui se brise, révélant l'illusion.

⁴²⁹ Ce film est un *remake* de *The Countryman's First Sight of the Animated Pictures* (Robert Paul, 1901).

Puisque le diable se cache dans les détails, analysons cette vue de plus près. Le découpage gardera, tout du long, le même cadrage : on voit une scène à l'italienne sur laquelle est fixé un écran cinématographique serti d'un rideau, sans jamais qu'on ne voit la foule du parterre. Le point de vue, inhabituel, est légèrement décadré, non frontal, et coupe la droite de l'écran second (le cadre est coupé d'environ un cinquième), laissant voir à gauche une loge, où se tient le fameux Josh, attenante à l'écran. Pour autant, ce cadrage particulier est bien un plan scénique à la Méliès puisque la loge est sur la scène (Porter aurait pu reproduire sa vue telle quelle au théâtre). Voyant une *Parisian Dance* (1897), Josh saute de sa loge pour atterrir sur le proscénium et s'agiter avec la danseuse. Il n'y a pas ici de voyeurisme puisque le néo-spectateur, illusionné, se croit en interaction avec l'objet de son désir; point ici de scène primitive.

Deuxième plan sur l'écran second, la locomotive du *Black Diamond Express* (1896) arrive en perpendiculaire, de l'horizon. Notre homme, intrigué par la *réalité* du trompe-l'œil (un train qui semble s'avancer), commence par s'approcher de l'écran, et ce jusqu'à entrer dans la spatiotemporalité du film (ou plutôt dans l'espace illusionniste) : le film second est incrusté par double exposition sur un écran noir (et non projeté à l'arrière de l'écran comme le laisse supposer la fin de la vue), truc inventé on le sait par Méliès, ce qui explique que l'acteur semble en surimpression sur/dans le film à ce moment-là. Cependant que le train arrive, à vive allure, Josh est pris de panique et se réfugie dans sa loge, apeuré par ce train-qui-fonce (comme les premiers spectateurs, voir chapitre 4).

Après que le train a disparu, il revient sur scène en voyant (sur l'écran) une jeune femme embrassée par un autre paysan — cette vue est intitulée *The Country couple*, probablement tournée par Porter pour les besoins du film premier. Hors de lui, Josh saute dans l'écran pour sauver l'honneur de la dame. Ce faisant, il détruit la toile de l'écran; le projectionniste qui se tenait derrière l'empoigne alors. On remarque que la grandeur naturelle n'est pas tout à fait respectée car le couple paysan est légèrement plus grand que Josh, ce qui ne semble pas nuire outre mesure au trompe-l'œil. En autant, semble-t-il, que le cadrage en pied soit respecté. Il est également intéressant de remarquer que le paysan sur l'écran second et Uncle Josh se ressemblent comme deux gouttes d'eau (même habillement, etc.) et l'on ne serait pas surpris qu'il s'agisse du même acteur, figure du double menaçant qui viendrait renforcer la nature spéculaire de cet énoncé métafilmmique, comme chez Keaton⁴³⁰.

Cette vue évoque la traversabilité de l'écran dans les deux sens et la spatiotemporalité unique : le train qui pourrait emboutir la salle et le spectateur qui veut entrer dans le film. Selon Hansen, ce serait parce qu'il est exclu de cette image absente que Josh décide, par frustration, de détruire l'écran :

⁴³⁰ Pour Miriam Hansen, il s'agit d'un rival paternel. Cf. note suivante.

Not accidentally, it is the final film, a larger-than-life depiction of a 'country couple,' which agitates him beyond control. As he watches the rube's unmistakable advances toward the woman, Uncle Josh most acutely feels the structural exclusion of the cinematic spectator from the space observed — a primal scene par excellence. Now altogether infantilized, he assaults and tears down the screen. Aiming at the paternal rival, he gets embroiled instead with the projectionist *behind* the screen, the hidden author of the illusion. By transgressing the boundaries between theater space and the space of illusion, Uncle Josh ends up destroying the latter⁴³¹.

Contrairement à Hansen, je crois que ce n'est pas la conscience de la séparation des deux espaces qui fait que Josh, frustré, transgresse les frontières, mais l'illusion d'une identité spatiotemporelle, causée par le trompe-l'œil immersif, qui lui fait croire qu'il peut intervenir dans l'image, interagir avec la diégèse. Selon moi, la croyance à l'illusion — Josh, abusé par le simulacre, détruit accidentellement l'écran en voulant sauter sur l'autre paysan —, explique bien mieux le film de Porter. Voici ce qu'en dit l'*Edison film catalog* :

Here we present a side-splitter. Uncle Josh occupies a box at a vaudeville theatre, and a moving picture show is going on. First there appears upon the screen a dancer. Uncle Josh jumps to the stage and endeavours to make love to her, but she

⁴³¹ Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge/London :

flits away, and immediately there appears upon the screen the picture of an express train running at sixty miles an hour. Uncle Josh here becomes panic stricken and fearing to be struck by the train, makes a dash for his box. He is no sooner seated than a country couple appear upon the screen at a well. Before they pump the pail full of water they indulge in a love-making scene. Uncle Josh evidently thinks he recognizes his own daughter, and jumping again upon the stage he removes his coat and prepares to chastise the lover, and grabbing the moving picture screen he hauls it down, and to his great surprise finds a kinetoscope operator in the rear. The operator is made furious by Uncle Josh interrupting his show, and grappling with him they roll over and over upon the stage in an exciting encounter. Class A 125 ft. 18.75.

Comme on le voit, le conflit oedipien serait plutôt renversé, le père Josh n'appréciant pas qu'un prétendant (lui ressemblant !) fasse la cour à sa fille. Que Josh « *evidently thinks he recognizes his own daughter* » n'est pas une évidence de l'image et ce n'est que le bonimenteur qui peut produire ce raisonnement chez le spectateur ; le rival spéculaire est plus facilement déduit à mon avis. Le motif de l'identité spatiotemporelle se retrouve quelque vingt ans plus tard dans un monologue québécois, un *remake* écrit intitulé *l'Oncle Barnabé aux vues animées* :

[...] Après, su la toile, j'ai vu un individu qui massacrait la plus belle p'tite criature que j'ai jamais vue d'ma vie. J'me lève pis j'y crie: « Cout' donc, toé, vas-tu la

lâcher c't'fille-là? » Mais c'est pareil comme si j'avais pas parlé. Alors je grimpe su l'stage, pis à grands coups d'mon parapluie... je crève l'écran. Le lend'main Polion est venu me sortir de la station. Y m'avaient fourré au poste [de police]. Allez donc rendre service au monde! Ah, je suis pas prêt de r'tourner à Marial [Montréal], ni aux vues envlimées [vues animées, à la fois les films et le cinéma] non plus⁴³².

Le film de Porter est d'ailleurs lui-même un *remake* d'un film de Robert Paul, intitulé *The Countryman's First Sight of the Animated Pictures* (1901) dont voici la description du catalogue :

This amusing novelty is a representation of an animated photograph exhibition and shows the stage, proscenium and screen.

The first picture thrown on the screen is that of a dancer, and a yokel in the audience becomes so excited over this that he climbs upon the stage and expresses his delight in pantomime as the picture proceeds.

The next picture (within the picture) is that of an express train, which rushes towards the yokel at full speed, so that he becomes frightened, and runs off at the wings.

⁴³² Paul Coutlée, « L'oncle Barnabé aux vues animées » in *Que nous dis-tu ?*, Montréal : éditeur inconnu, 1922, p. 83, cité par Germain Lacasse, in *le Bonimenteur et le Cinéma oral. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, thèse de doctorat, Département de littérature comparée, Université de Montréal, septembre 1996, p. 174.

The last scene produced is that of the yokel himself, making love to a dairy made, and he becomes so enraged that he tears down the screen, disclosing the machine and operator, whom he severely handles.

Ici, la nature spéculaire est énoncée dans la description même du catalogue, et ce n'est plus le désir de sauver la jeune fille ou de châtier le prétendant qui est le moteur de l'action, mais la rage de se voir lui-même. L'identité spatiotemporelle du trompe-l'oeil fonctionne pour la danse et le train-qui-fonce, mais ne serait plus opérante à la fin (c'est ambigu, à tout le moins).

Ce motif, dans les trois cas, met en scène un « country man », un « yokel », spectateur naïf au ridicule exagéré, n'ayant pas encore compris que le trompe-l'oeil n'est qu'illusoire. De la même façon que nous tendons les doigts devant un trompe-l'oeil pictural pour vérifier son existence, Josh — comme Buster, présenté comme la naïveté même — croit à une interaction possible, ici et maintenant. Pour lui, l'écran et la rampe n'existent pas. Ce motif de l'identité spatiotemporelle et de l'interactivité sera repris différemment dans *Hellzapoppin'* (H. C. Potter, 1940), dans *les Carabiniers* (Godard, 1963) presque à l'identique, dans *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985) et dans *Sherlock Jr.* bien entendu⁴³³.

Par ailleurs, la scène au cinéma de *Sherlock Jr.* rappelle d'autant le cinéma des premiers temps que Buster, lorsqu'il est dans l'écran, regarde plusieurs fois le public en s'adressant à lui, comme pouvaient le faire Méliès et les comédiens de son époque (pratique normalement interdite dans le cinéma institutionnel). On note aussi qu'il se place (plan 15) à la droite de l'écran, sur le *proscenium*, et qu'il pointe aux spectateurs quelque chose dans l'image, comportement et position typiques d'un bonimenteur-conférencier de la première époque.

À partir du plan 19E, on quitte les intérieurs en plan théâtral pour des extérieurs. Mais ces plans respectent encore la grandeur naturelle, en pied. En fiction, les extérieurs sont une pratique répandue à partir de 1905 environ. Les cinématographistes ont tout simplement troqué les décors extérieurs en toile peinte pour de vrais décors en plein air, tout en continuant à respecter le plan théâtral (entre le demi-ensemble et le plan moyen), comme s'ils avaient mélangé l'esthétique théâtrale de Méliès et celle des vues Lumière. On peut remarquer aussi que l'on varie les espaces, comme au théâtre, et non des points de vue dans ces espaces.

Par ailleurs, le montage est un peu trop brusque pour le CPT. Certains commentateurs ont suggéré que la narration (du film second) cherche à se débarrasser de ce spectateur (Buster) du film premier, comme un corps étranger à

⁴³³ On peut aussi voir *My First Visit to a Motion Picture Show* (Kineto, 1911) sur le même thème.

rejeter. L'instance discursive du film second, qui a commencé un récit et qui bientôt le continuera, arrête un instant d'opérer sous le mode narratif lors de ce sous-segment pour fonctionner sur un mode purement attractionnel (comme le cinéma des premiers temps). Ce sous-segment ressemble également à un film d'apparition/disparition (truc à transformations) de Méliès, à ceci près que ce n'est plus la personne qui apparaît dans un décor en continuité mais le contraire : c'est Buster qui assure la continuité (= raccords dans le mouvement ou fixité), et l'espace est escamoté d'un plan à l'autre. D'une certaine façon, ce sous-segment ne sert à rien dans l'économie du film second, duquel il ne semble qu'une pièce rapportée, sinon en supposant que le Grand Imagier, celui de l'Institution, fasse passer une sorte de rite d'initiation au spectateur des premiers temps qu'est Buster pour le transformer en spectateur institutionnel. Le cinéma est ainsi *figuré* dans le plan (19H) du Midwest par le train (souvent utilisé, on le sait, comme métaphore du cinéma et du montage, chez Truffaut exemplairement dans *la Nuit américaine*) qui passe à vive allure et dont les multiples fenêtres des wagons (photogrammes) donnent l'illusion d'une pellicule qui défile (on a la reprise de cette figure géniale dans les scènes futuristes de *2046* de Wong Kar-wai).

Mais le narrateur second ne vient pas à bout de transformer le naïf Buster, et il faut que ce dernier soit dissout (fondu au noir) pour qu'il intègre le Mode de représentation institutionnel. C'est là, et seulement là, que se produit la véritable « absorption diégétique » : le corps propre du spectateur empirique, Buster en

l'occurrence, se dissout pour laisser place à l'identification (secondaire selon Metz) au corps autre, celui de l'acteur-personnage (Buster fait place à Sherlock Junior, son double idéal diégétique). D'une certaine façon, le personnage est digéré par le film et par l'Institution, dissout comme corps étranger, afin d'alimenter la machine-cinéma, ce que rappellera la scène où Sherlock plonge dans le ventre de Gillette déguisé en vendeuse (ce dernier se frotte le ventre comme s'il l'avait ingéré). Pour Freud, l'identification a comme prototype l'incorporation de l'autre basée sur le modèle cannibalique (je le mange, donc je suis l'autre).

Si le naïf Buster se transforme en Sherlock, il ne faut pas oublier que le Grand Imagier du film-rêve est encore Buster, ou plutôt son inconscient. C'est lui le naïf Buster qui fait en sorte que Sherlock soit omniscient (ce dernier a toujours une longueur d'avance sur les criminels). Le projectionniste est donc un automate psychologique (son fantôme est somnambule...), par lequel nous devenons nous-mêmes, spectateurs de *Sherlock Jr.*, automates psychologiques (nous rêvons son rêve). Lorsqu'il se trouve avec sa fiancée, le maladroit Buster agit comme un automate, copiant automatiquement les personnages de l'écran. Cyborg, il fait littéralement corps avec son projecteur durant le rêve. Les spectateurs du film : des marionnettes psychologiques (nous) manipulées par une autre marionnette (Buster) manipulée par un grand automate spirituel : Buster Keaton cinéaste, ou plutôt l'instance qui énonce et met en place ce rêve de cinéma. On pourrait filer la métaphore en disant que l'analyste (moi) est le seul qui n'a pas de fil, faisant de

Buster Keaton le personnage conceptuel de sa théorie, mais ce serait oublier que ce film fut probablement choisi pour la force d'attraction identificatoire qu'il met en place...

Cela entendu, comment alors l'identification secondaire au regard autre se produit-elle? C'est ce que nous montre le sous-segment suivant :

24) Plan d'ensemble. Même plan que 23, mais léger recadrage. *Jump cut* invisible.

M) Plan théâtral (*idem* à 12A, 13B et 15A). Ouverture à l'iris sur le décor de la chambre vu précédemment. Le Sheik a toujours la jeune fille dans ses bras (comme s'ils n'avaient pas bougé depuis 15A).

25) Plan d'ensemble (*idem* à 24). *Jump cut* invisible: les musiciens ont à peine bougé. Le plan cadre toujours la fosse d'orchestre, jusqu'à la barre. Un mouvement de grue avant très perceptible vient recadrer pour que le cadre du film premier redouble parfaitement le cadre théâtral du film second. À partir de ce moment, nous sommes, spectateurs, dans le film second jusqu'au dénouement du film premier (après que le premier Buster se réveille dans la cabine).

N) Plan théâtral (*idem* à 12A, 13B, 15A et 24M). *Jump cut* invisible: le couple n'a pas bougé. La jeune femme se décolle des bras du Sheik, un peu contrariée. Le Sheik va à la porte, à gauche, l'ouvre et l'indique à la jeune fille qui sort de la chambre.

O) Plan moyen (cheville). Le père bourgeois découvre que le coffre-fort est vide: les perles ont disparu.

P) Plan américain (genou).⁴³⁴ Dans le cadre d'une porte, le père montre à sa fille et à son majordome que les perles ont été volées. Le Sheik descend l'escalier en arrière-plan.

Q) Plan taille. Le père téléphone à Sherlock Junior, sa fille à ses côtés. Le Sheik et le majordome sont dans le cadre de porte, en arrière-plan.

R) Plan rapproché (poitrine). Les voleurs, dans le cadre de porte, écoutent. Le Sheik donne les perles au majordome. Le Sheik, effrayé, dit au majordome qu'ils sont perdus. (Un carton donne le dialogue.) Le majordome le rassure et lui dit de le suivre. Ils quittent la pièce.

S) Plan taille. Une salle avec une table de billard. Le majordome sort quelque chose de ses poches.

⁴³⁴ Ce plan est une répétition du plan du film premier lorsque le beau-père de Buster se fait voler sa montre.

T) Insert en gros plan. On voit le triangle avec les boules de billard sur la table. Le doigt du majordome désigne la boule treize et celui-ci vient en montrer deux autres qu'il a sorties de ses poches.

On a vu au chapitre précédent que lors du passage de la barre (qui assure la grandeur naturelle), celle-ci a pu être franchie de deux façons : soit par un mouvement de caméra, soit par un raccord dans l'axe au montage. Keaton nous montre les deux à la suite. Premièrement, après l'ouverture à l'iris (plan 24M), un ample mouvement de grue avant vient recadrer l'écran. Ce travelling a l'avantage de faire disparaître les spectateurs du film second, première étape dans cet état de solitude spectatorielle, narcissique, qu'impose l'absorption diégétique — on nous invite donc à entrer dans le film second, redoublement de notre entrée quelque temps avant dans le film premier (le plan, avant le travelling, étant le contrechamp exacte du premier plan du film premier) ! On reconnaît là les stratégies pour l'entrée du spectateur institutionnel dans la fiction, telles qu'analysées à partir de *Partie de campagne* (Jean Renoir, 1936-1946) par Roger Odin⁴³⁵. Mais ce mouvement ne fait qu'éliminer le film premier (la « réalité » par rapport au film second) car le cadre de celui-ci vient redoubler le cadre du film second. Du coup, le dispositif met les spectateurs empiriques du film premier (nous, analystes qui visionnons *Sherlock Jr.* aujourd'hui, et les spectateurs qui le regardaient en 1924) dans la position de

⁴³⁵ Cf. Roger Odin, *op. cit.*, chapitre 8 et 9.

réception d'un spectateur du CPT : le film second est pour notre regard propre un trompe-l'œil de théâtre. Nous sommes dans la même position spectatorielle que le naïf Keaton et à la limite, on pourrait se lever et tenter d'entrer dans l'écran à sa suite.

Mais ce ne sera que de courte durée, puisque le film second « passe la barre » : dans les six plans suivants, systématiquement, le découpage passe de la grandeur naturelle, à un plan moyen cheville (25O), à un plan américain (25P), à un plan taille (25Q), à un plan rapproché (25R) et à un insert en gros plan (25T). Ce passage progressif des « premiers plans » (= plans plus rapprochés que le plan en pied) épouse l'évolution du découpage à partir de 1908. D'une certaine façon, pour Keaton, le découpage et la mobilisation de la caméra se sont produits par le montage (en *cut-in*) plutôt que par les mouvements de caméra (passage qu'aurait exploré le cinéma institutionnel à ses débuts, notamment dans *Cabiria* de Pastrone). Peut-être parce que cette progression du montage a permis plus facilement d'absorber le spectateur du début.

Dans *l'Image-mouvement*, Deleuze analyse comment le personnage de Buster fait des machines immenses (des trains, le plus souvent) ses alliés, en plus d'en faire partie intégrante. Le philosophe parle de machines « sans mère » (les guillemets sont de lui) dont l'une des finalités est d'être des structures géométriques à fonction « *minorante* » :

Dans « La croisière du Navigator », la machine, ce n'est pas seulement le grand paquebot par lui-même : c'est le paquebot pris dans une fonction minorante où chacun de ses éléments, destiné à des centaines de personnes, va être adapté à un couple tout seul et démuné. La limite, l'image-limite, est donc l'objet d'une série qui se propose non pas de la franchir ou même de l'atteindre, mais de l'attirer, de la polariser. Par quel système faire cuire un petit œuf dans la marmite énorme? Chez Keaton, la machine ne se définit pas par l'immense, elle implique l'immense, mais en inventant la fonction minorante qui le transforme, grâce à un système ingénieux lui-même machinique prélevé sur la masse des poulies, des fils et des leviers. De même, dans « *Le mécano de la Général* », on ne croira pas seulement que la jeune fille, alimentant la chaudière du train avec de tout petits morceaux de bois, se conduit de manière maladroite et inadaptée. C'est pourtant vrai, mais elle réalise aussi le rêve de Keaton, prendre la plus grande machine du monde pour la faire marcher avec de tout petits éléments, la convertir ainsi à l'usage de chacun, en faire la chose de tout le monde⁴³⁶.

On peut se demander si le rêve du cinéaste Keaton avec *Sherlock Jr.* n'est pas précisément de faire de la machine-cinéma (l'Institution et son histoire) un objet de désir à son usage minorant — sa chose en somme. Machine « sans mère » peut-être bien, mais seulement parce qu'elle serait pour Keaton la métaphore même de la Mère, matrice originelle qui pourrait le (re)mettre au monde, s'enfantant lui-même et

⁴³⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1983, p. 240-241.

devenant ainsi sa propre mère, et de laquelle machine le cinéaste essaie de figurer la généalogie (le passage de la barre comme naissance d'un nouvel art).

On peut se demander pourquoi un cinéaste de l'Institution nous montre un segment du cinéma d'avant 1915. On ne doit pas oublier que Joseph-Francis Keaton, dit Buster, a grandi avec le cinéma — il est né à Pickway (Canada) en 1896. Pratiquement depuis sa naissance, le petit Buster était l'une des grandes vedettes du burlesque américain; avec ses parents acrobates, il exécutait gags et cascades sous le nom des « The Three Keaton ». Ces numéros largement attractionnels (le numéro de *Sherlock Jr.*, lorsqu'il passe à travers de la valise de la vendeuse, est un numéro qu'il faisait sur scène) devaient certainement passer en alternance avec des vues animées également attractionnelles. Spectateur privilégié, voyant depuis l'enfance des milliers de ces vues des premiers temps ainsi que leur transformation graduelle avec les années, était-il mieux placé en quelque sorte pour en faire, consciemment ou inconsciemment, une sorte de synthèse diachronique, lui dont la jeune vie s'était confondue avec le nouvel art ? Dans un autre film, *The Playhouse* (1921), Keaton campe l'action dans un théâtre de vaudeville américain. Il alterne souvent des plans-tableaux, notamment quand il cite littéralement *l'Homme-orchestre* de Méliès (1900), avec des plans rapprochés institutionnels, montrant sa maîtrise des deux modes. Son attention particulière au découpage, une des marques de son génie — au contraire de Chaplin qui se concentra davantage sur la mise en scène scénographique de ses gags —, devait-elle également expliquer sa formidable réflexion sur les problèmes qui

nous occupent ? On a dit souvent que Keaton était un « génie sans réflexion ». Mais peut-être que le cinéma est précisément cet art sur lequel on ne peut réfléchir qu'en n'y réfléchissant pas (le cinéma révélant l'impouvoir de la pensée, selon Deleuze). Non seulement *Sherlock Jr.* est un dispositif génial à réfléchir *le* cinéma mais également un dispositif à réfléchir *sur* le cinéma — et sur le problème fondamental de son développement : réfléchir le découpage et la réception ensemble.

Conclusion :

Le cinématographe : un art moderne ?

Dans son article de 1951, intitulé « Vanité que la peinture » et publié dans *les Cahiers*, Maurice Scherer, alias Éric Rohmer, affirme de façon réactionnaire — il le reconnaîtra lui-même des années plus tard — que le cinéma, à l'inverse des autres arts entrés dans leur phase moderniste, avant-gardiste, est essentiellement un art classique. Selon l'auteur de *Ma nuit chez Maude* :

Rompant avec la nature, l'art moderne abaisse l'homme qu'il se proposait d'élever. Évitions ses chemins, même s'il nous séduit d'un lointain et problématique salut. Le cinéma, d'instinct, répugne à tout périlleux détour et nous dévoile une beauté que nous avons cessé de croire éternelle et à tous immédiatement accessible. [...] Miraculeusement, il scelle l'accord de la forme et de l'idée et baigne nos yeux encore neufs de l'égal et pure lumière du classicisme⁴³⁷.

En somme, le cinéma se devait d'être balzacien, bazinien, transparent, ontologiquement différent des autres arts, trouvant l'être dans l'apparence. Mais pour Rohmer c'est justement en étant classique qu'il est précisément le plus moderne, selon une dialectique frôlant la casuistique⁴³⁸. Pourtant, quelques années après

⁴³⁷ Maurice Scherer, « Vanité que la peinture », in *le Goût de la beauté*, Paris : Éditions de l'Étoile, 1984, p. 60.

⁴³⁸ Cette opinion rejoint celle de Serge Daney, pour qui le cinéma devint précisément moderne avec le néoréalisme italien.

l'article rohmérien, ce sont précisément les cinéastes de la « bande à Momo », les jeunes turcs de la Nouvelle Vague, chiens fous lancés dans le jeu de quille du classicisme cinématographique, qui inventeront le cinéma moderne en poussant plus loin les leçons du maître Rossellini.

Seulement, cette invention de la modernité au cinéma, bizarrement, ne semble pas séparable d'un retour à certaines caractéristiques du cinéma des premiers temps, ce cinéma que l'on a dit primitif. Que ce soit le retour à une esthétique du plan long, figure de découpage proche des vues Lumière, chez Rohmer et Rivette, parfois chez Godard (le travelling géant de *Week-end*) ; ou que ce soit la réapparition, chez le premier Truffaut, chez Resnais et surtout chez Godard, d'une baisse du régime narratif, remplacé souvent par une esthétique de l'attraction (les morceaux de burlesque ou de danse, les digressions spectaculaires, les disjonctions et les fulgurances godardiennes), plusieurs figures du cinéma des débuts sont réactivées et réagencées. Il faut d'ailleurs ajouter à cette panoplie : iris et caches divers, une certaine dysnarrativité, chevauchements et *jump cuts*. Jusqu'à des vues animées de la Belle Époque qui sont citées, tels que *l'Arroseur arrosé* de Lumière (dans *les Mistons* de Truffaut en 1958), plusieurs vues lumiéristes (dans *Jules et Jim* de Truffaut en 1963) ou *Uncle Josh at the Moving Picture Show* de Porter (dans *les Carabiniers* de Godard en 1963). On peut généraliser ce constat au nouveau cinéma à travers le monde, par exemple chez un cinéaste comme Glauber Rocha dont le cinéma tropicaliste fut qualifié de « primitif » (pour d'autres raisons) et qui réactiva le

montage attractif ; ou, pour prendre des exemples plus proches, chez le nouveau cinéma québécois, qui cita allégrement Muybridge et Méliès : Claude Jutra dans *Il était une chaise* (1957, co-réalisé avec Norman McLaren) et dans *À tout prendre* (1964) et Gilles Groulx dans *Entre tu et vous* (1970). Les exemples sont nombreux.

Alors, le cinématographe, une invention moderne ? Question avant tout de définition de la modernité (philosophique, technique, sociologique ou artistique). Suivant la définition que l'on adopte de la modernité, il semble que certains traits définitionnels se retrouvent du côté du cinéma des premiers temps, d'autres du côté du cinéma narratif classique qui suivit, plusieurs se retrouvent des deux côtés. La narration, corollaire au cinéma du développement du découpage classique, ne semble pas un trait de l'art moderne ; elle ne fait pas partie, le plus souvent, du bagage des cinémas expérimentaux dont l'aspect avant-gardiste est explicite. Pour Jacques Rancière, discutant le Deleuze de *Cinéma*, le problème n'est pas là : celui que le cinéma pose à la pensée vient de la « place particulière » qu'il occupe dans la modernité artistique (ce qu'il appelle le régime esthétique de l'art). La modernité s'oppose au classicisme par une idée différente de la pensée :

Dans le régime représentatif [classique], le travail de l'art est pensé sur le modèle de la forme active qui s'impose à la forme inerte pour la soumettre aux fins de la représentation. Dans le régime esthétique [moderne, donc], cette idée de

l'imposition volontaire d'une forme à une matière se trouve récusée. La puissance de l'œuvre désormais s'identifie à une identité des contraires : identité de l'actif et du passif, de la pensée et de la non-pensée, de l'intentionnel et de l'inintentionnel. [...] Cette égalité des contraires était, aux temps de Hegel, la puissance apollinienne de l'idée qui sort d'elle-même pour se faire la lumière du tableau ou le sourire du dieu de pierre. De Nietzsche à Deleuze, elle est devenue à l'inverse la puissance dionysiaque par laquelle la pensée abdique les attributs de la volonté, se perd dans la pierre, la couleur ou la langue et égale sa manifestation active au chaos des choses⁴³⁹.

Le philosophe, pour illustrer ses conceptions, donne l'exemple de Flaubert, dont le projet paradoxal était d'unir les contraires : une œuvre sans sujet, basée sur le seul style, mais dont le style précisément est absence absolue de l'intervention de l'écrivain, « *la passivité absolue des choses sans volonté ni signification* »⁴⁴⁰. Or, le cinéma, selon lui, est le fruit d'un paradoxe qui l'écarte du projet flaubertien :

Le cinéma est, par son dispositif matériel, l'incarnation littérale de cette unité des contraires, l'union de l'œil passif et automatique de la caméra et de l'œil conscient du cinéaste. Les théoriciens des années 20 s'étaient appuyés là-dessus pour en faire un nouvel art, identique à une langue propre, à la fois naturelle et construite, des images. Mais ils avaient méconnu que l'automaticité même de la passivité

⁴³⁹ Jacques Rancière, *la Fable cinématographique*, Paris : Éditions du Seuil, 2001, p. 157.

⁴⁴⁰ *Idem*.

cinématographique brouillait l'équation esthétique. À l'encontre du romancier ou du peintre, qui est lui-même l'agent de son devenir-passif, la caméra ne peut pas ne pas être passive. L'identité des contraires est donnée à l'avance, donc perdue d'avance⁴⁴¹.

Mais n'est-ce pas, aurait dit Deleuze, cette automaticité même qui crée un choc et qui nous force à réfléchir à l'impouvoir de la pensée ? Davantage, il est évident que le travail du cinéaste ne se résume pas au ronron de la caméra enregistreuse et que le devenir-passif a d'autres dimensionnalités pour se définir. Un cinéaste moderne comme Antonioni, particulièrement influent aujourd'hui, ne peut-il se définir par la disparition du sujet, l'évidement des choses?

Le problème du cinéma comme art moderne doit pouvoir s'approcher en se tournant vers les débuts du cinématographe⁴⁴². La réception des premiers temps se met en place au moment même où l'*épistémè* fin de siècle se transforme. Nous avons vu qu'en tant que *technè*, à la fois technologie et nouvel art, le cinématographe créa un premier choc que j'ai appelé le mythe de la Mort vaincue, discours fort présent chez les journalistes comme chez les inventeurs jusque dans les années 1910 :

⁴⁴¹ *Idem.*

Le jour où le phonographe reproduira sans altération les diverses valeurs phoniques, la vie intégrale sera reconstituée. Ce jour-là point ne sera besoin, pour nous, de faire nous-même nos communications : nous pourrons les faire quoique morts. C'est alors que nous serons véritablement immortels⁴⁴³.

Bien entendu, toute *technè* a pour finalité l'immortalité en fixant la vie dans des formes, mais, trompe-l'œil visant au « réalisme absolu », le cinématographe, à la suite de la photographie et des panoramas, donna le sentiment que l'image était la vie elle-même. Ce « rêve de Frankenstein » (Burch) est une formation culturelle complexe : fruit du scientisme triomphant dont la technique industrielle est l'évangile, il trouve aussi son origine dans le romantisme fantastique dont le roman de Mary Shelley est l'un des creusets. Illusion, la Mort vaincue par le cinématographe est comme l'aboutissement d'un vieux rêve dont le vingtième siècle, selon Benjamin, consacrera la consommation courante :

On peut constater, au cours des siècles, combien la pensée de la mort a perdu de son omniscience et de sa force suggestive dans la conscience collective. Le

⁴⁴² Plusieurs auteurs ont questionné le premier cinéma dans la perspective de la modernité. Pour un bon résumé des enjeux, cf. : Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », in *Cinémathèque*, printemps 1994, p. 129-139.

processus s'est accéléré dans ses dernières étapes. Et au XIX^e siècle, la société bourgeoise, avec ses institutions hygiéniques et sociales, privées et publiques, a produit un effet secondaire, qui était peut-être inconsciemment son but principal : permettre aux hommes de ne plus assister à la mort de leurs semblables⁴⁴⁴.

Peut-être que la modernité, en consacrant la mort de Dieu, a rendu ce but plus pressant, faisant du mythe de la Mort vaincue par les images animées un expédient commode, devenu possible par la science, pour suppléer à la vie éternelle défailante.

Pour André Bazin, le cinéma comme « momie du changement » est plutôt l'aboutissement d'un vieux rêve idéaliste, déjà présent chez les Égyptiens, celui de sauver l'être par l'apparence, le soustrayant au temps. Ce ne serait pas le langage du cinéma qui importe, contrairement à ce que penseront les sémiologues, mais son ontologie. Or, le critique français n'a pas vu, semble-t-il, combien ce fantasme technologique de la momie-cinéma, préservée jusque dans un temps qui s'écoule, a partie liée avec le rêve du « réalisme intégral » du trompe-l'oeil dont il remarque ailleurs la prégnance dans les premiers discours sur l'invention cinématographique.

⁴⁴³ Georges Coissac, *Ciné-Journal*, 7 janvier 1911, cité par Isabelle Raynauld, « Le cinématographe comme nouvelle technologie : opacité et transparence », in *Cinémas*, automne 2003, vol. 14, no 1, p. 120.

⁴⁴⁴ Walter Benjamin, « Le conteur », in *op. cit.*, 2000, p. 129.

J'ai proposé d'adjoindre à ces analogies entre le cinéma et la tradition des automates golémiques (momie et créature de Frankenstein), celles entre le cinéma et la tradition des automates mécaniques. Ces deux technologies, qui ont pour but d'animer l'inanimé pour retrouver le mouvement vital, sont au centre du roman *l'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. Nous avons vu que non seulement l'écrivain décrit une séance de cinématographe avant la lettre, mais une autre projection est utilisée par Edison, tel un *screen test* avant la construction définitive de l'Andréide Hadaly, un automate. L'auteur esquisse une sorte d'équivalence entre deux illusions de la vie, l'automate et le cinéma, au principe desquelles se trouve principalement le mouvement. Hadaly est un simulacre de la vie, une « *électro-humaine* »⁴⁴⁵, sorte d'« *Idéal électrique* »⁴⁴⁶ qui fonctionne grâce à l'électricité, considérée comme l'âme de l'univers, et plus mystérieusement, grâce à la suggestion et au spiritisme (liés au fluide nerveux du magnétisme animal). L'électricité et le mouvement, synonymes de vie, viennent conjurer la mort pour donner l'immortalité à l'image du désir.

Le roman décrit en détail ce que Villiers appelle lui-même le « positivisme magique », paradigme culturel qui forme le fond épistémique sur lequel le cinématographe vint s'inscrire à sa naissance. À la croisée de la modernité technique et du fantastique né du romantisme, le cinématographe est une invention qui invente un suspens entre illusion fantaisiste, trompe-l'œil du réel et du sens, et

⁴⁴⁵ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 146.

désenchantement du monde occasionné par la science. La Fée Électricité, énergie fantastique au deux sens du terme, non encore apprivoisée à l'époque, chargée érotiquement selon toute une série de représentations socioculturelles, vient également s'inscrire dans ce paysage, à l'époque où les grandes cités tentaculaires s'électrifient et donnent à la lumière un rôle de premier plan dans l'avènement d'une certaine modernité technique liée au capitalisme de la société industrielle. Sur les marquises des théâtres, des milliers d'ampoules électriques et l'effet *phi* marqueront le mariage de l'électricité et de la société du spectacle.

Le chapitre 3 a permis d'approfondir cette figure de l'automate. Fruit dans sa forme moderne de la révolution cartésienne, révolution métaphysique et scientifique, l'automate est au centre d'une définition possible de la modernité. Les grands automates du 18^e siècle sont les figures paradigmatiques du corps-machine remonté par le Grand Horloger. Repris par les Romantiques, l'automate fut détourné et devint la figure du Mystère et de l'irrationnel. Attraction populaire, il crée une incertitude entre illusion et doute nécessaire. Comme l'image de cinéma, il se situe à la croisée de la science, des arts et des spectacles populaires. Le propre du cinéma et de l'automate est de donner, de manière automatique, l'apparence absolue du mouvement et l'illusion de la vie. Comme la magie et la fantasmagorie, le cinéma et l'automate créent une « perte de certitude » (Gunning) qui n'est pas la révélation

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 227.

religieuse ni la certitude scientifique, et qui définit l'*épistémè* fantastique. Plus largement, ces deux « arts techniques » furent l'un des terrains où s'affrontèrent la Vérité (religieuse), les vérités (scientifiques) et le Mystère (romantique), dans un combat dont l'enjeu fut la définition même de la modernité en marche.

On a pu se rendre compte des affinités de l'automate avec le mythe de la Mort vaincue. L'inquiétante étrangeté (Freud) des automates et du cinématographe est l'effet secondaire d'une indécidabilité entre l'animé et l'inanimé, entre la vie et la mort. Cet entre-deux, entre le mécanique et le vivant, est aussi ce qui définit chez Bergson le rire (du mécanique plaqué sur du vivant, dit-il), démontrant que frayeur et rire sont les deux côtés d'une même médaille. Par ailleurs, le rire empêche la distraction, défaut que la société moderne essaie de prévenir et de châtier par le comique pour garder la fluidité des échanges sociaux. Pour Benjamin, au contraire, la distraction est ce qui nous protège contre le choc qui caractérise les cités modernes et leur violence. Le cinéma est une école de la distraction, faisant des spectateurs des automates qui peuvent, transformés en masse des grandes villes, réagir aux stimuli. Tombant de Charybde en Scylla, le sujet moderne, qui est aussi celui du cinéma, doit donc se garder de deux dangers : du choc, duquel il se protège par la distraction, et de la distraction, dont il doit se garder pour ne pas être corrigé par le rire de la société. Être distrait et comique, ce sujet est en fin de compte le Charlot des *Temps modernes* avalé par les chaînes de montage.

L'automatisme est l'essence même du cinéma selon Jean Epstein et Gilles Deleuze. Pour ce dernier, le cinéma est une psychomécanique qui éveille en nous un automate spirituel, intercesseur de la pensée. L'intuition de Deleuze est juste : lorsque nous *regardons* des images de cinéma, nous pensons ces images au sens où il nous semble que notre point de vue de spectateur est le résultat de notre volonté et de notre attention. Mais que faisons-nous alors sinon nous identifier en regard et en pensée à une caméra et à un projecteur, c'est-à-dire à des automates qui débitent du mouvement automatiquement? Qu'un automate puisse se substituer à notre esprit et que notre pensée puisse être confondue avec une machine automatique, qu'il y ait donc identité et, partant, identification entre les deux, ne peut que nous forcer à penser à l'automaticité au cœur même du sujet. Mon hypothèse est que le sujet spectatorial cinématographique, pour moitié organique (le spectateur empirique dans la salle), pour moitié mécanique (la machine-cinéma dont la pointe, le projecteur, enfonce son regard dans celui du spectateur) n'est rien d'autre qu'un *cyborg* (néologisme désignant un être mi-organique mi-cybernétique). D'ailleurs, les jeux vidéos poussent encore plus loin cette analogie puisque le spectateur bouge en temps réel un personnage *alter ego* sur l'écran, l'humain faisant corps avec la machine. La post-humanité et l'hypermodernité qu'on nous prépare feront de nouveaux agencements le prolongement/dépassement de ce sujet-cyborg du cinéma.

Par ailleurs, cet art qu'est le cinéma crée un choc qui nous fait penser aux conditions mêmes de la pensée, en particulier à l'impouvoir de la pensée dont Artaud fut le penseur. Pour Deleuze, l'automate spirituel du cinéma est un voyant « *qui voit d'autant mieux et plus loin qu'il ne peut réagir* »⁴⁴⁷. Que la situation du Voyant rimbaldien et l'adéquation du cinéma avec l'écriture automatique chez Artaud soient ce qui définit l'automate spirituel du cinéma comme exercice de la pensée, contrôle supérieur « *unissant la pensée critique et consciente à l'inconscient de la pensée* »⁴⁴⁸, ce n'est pas sans contredire les idées de Rancière (voir plus haut) sur le cinéma incapable par essence, du fait de son automaticité même, de rencontrer le projet moderne du devenir-passif et de l'union des contraires.

Au chapitre 4, pratiquer l'archéologie des discours journalistiques a permis de faire l'histoire de la légende du train qui, donnant l'illusion de sortir de l'écran vers la salle, aurait causé une peur irréfragable chez les spectateurs. L'affinité secrète entre cette peur des véhicules-qui-foncent-sur-les-spectateurs et la figure de l'automate ne vient pas seulement de ce que lesdits véhicules (trains, voitures, etc.) soient des automates définissant les cités modernes. L'affinité profonde est surtout dans le fait que les néo-spectateurs eurent peur de ces véhicules dans l'exacte mesure où ils n'étaient toujours pas devenus des automates *absolument modernes*, c'est-à-dire qu'ils n'avaient pas développé encore les mécanismes de défense contre les chocs

⁴⁴⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1985, p. 221.

de la modernité. Cela ne prouve-t-il pas que les règles (constitution d'un hors-champ diégétique, etc.) qui empêchent ces peurs, comme toutes les autres règles cinématographiques, font des spectateurs des automates? C'est d'ailleurs à ce dressage que nous convie la scène de l'entrée dans le film dans *Sherlock, Jr.* de Buster Keaton, réflexion performative si dense sur le cinéma qu'il en est *les Ménéines*.

Les mécanismes de défense devant le choc ne sauraient se produire sans une distraction du badaud, cet automate des foules, devant les dangers urbains. Qui n'a pas entendu l'histoire d'un paysan arrivant pour la première fois en ville et figeant au beau milieu d'une avenue devant une voiture qui vient vers lui, pourtant à plusieurs dizaines de mètres, incapable d'en évaluer la vitesse. Justement, la modernité ne serait-elle pas vitesse et choc, thèmes que le cinéma développera comme sujets dans ses premières années, grâce aux attractions, pour ensuite les intégrer plus en douceur dans la narration. Pour Gunning, choc et attractions se répondent :

Si l'expérience de la modernité trouve son *locus classicus* dans les rues des grandes villes animées par les foules, le stimulus exceptionnel qu'offre ce nouvel environnement trouve sa forme esthétique dans les attractions. Le terme même indique un besoin d'attirer l'attention, dans une société où la contemplation associée aux œuvres d'art traditionnelles est devenue anachronique. Les

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 215.

attractions se détachent sur un fond de distraction, comme une force dans un champ de sensations multiples et rapides⁴⁴⁹.

Le mouvement des villes, définissant l'*épistémè* moderne, est décrit par le poète symboliste Émile Verhaeren dans un article qui est le jeu d'une tension entre la Vérité (chrétienne) immuable et cette modernité qui procède du caractère fluctuant de toute chose :

La cité avec ses rues, ses places, ses bruits, ses gares, ses rails, ses foules, ses tourbillons et ses fièvres a commencé à nous suggérer une nouvelle idée de la vitesse. Nos corps ont senti le rythme des trains entiers en eux; ils s'habituent, à cette heure même, à contenir dans leurs muscles l'ivresse et le danger du vol à travers l'espace. La vapeur et l'électricité ont centuplé nos moyens d'aller, de venir, de quitter et d'aboutir. Nous ne nommons plus « promptitude » ce que nos ancêtres nommaient ainsi. Le départ brusque, l'arrivée preste, en un mot, le changement soudain fait partie de notre existence. Ne point s'attarder devient une habitude, comme jadis s'implanter en était une. Il est des gens qui habitent plusieurs capitales à la fois. Ils sont de partout. Le concept de vitesse a totalement changé depuis cent ans.

De nos mains, de nos yeux, de nos membres, de tout notre corps enfin, cette sensation universelle de hâte a passé dans nos esprits. Eux aussi sont devenus d'une mobilité extrême. Ils se sont penchés sur les idées, comme du haut

⁴⁴⁹ Tom Gunning, *art. cit.*, in *Cinémathèque*, 1994, p. 133.

d'un pont jeté sur une gare, nos torses s'inclinent sur l'arrivée et les départs des convois rouges et trépidants⁴⁵⁰.

Cette vision poétique semble directement tributaire des conceptions de Baudelaire pour qui, dans « Le peintre de la vie moderne », la modernité est le « *transitoire, le fugitif, le contingent* ». La vitesse permet au corps, mais aussi à l'esprit, de ne pas se figer dans l'habitude, ce qui prêterait à rire (selon Bergson). Verhaeren ajoute :

L'instabilité, l'ébranlement, l'angoisse sont nécessaires ici-bas. Dès qu'un ordre s'est fait et s'est durci, grâce à l'habitude qu'on a de l'accepter, la vie sociale en est comme diminuée. Ce n'est pas la cristallisation qui intéresse, c'est la manière dont elle se fait. Toujours, le mouvement est supérieur au repos. Si, depuis un siècle, la terre s'est renouvelée, si, depuis un siècle, la conscience humaine s'est étendue et peut-être affinée, c'est à l'agitation formidable des idées remuées et discutées qu'il le faut attribuer, sans doute. Il ne faut souhaiter ni l'ordre immuable, ni la vérité éternelle. Rien n'est plus dangereux que de les croire nécessaires pour le développement des êtres et des choses⁴⁵¹.

Si le cinéma des premiers temps, par ses attractions, semble rencontrer ce besoin de mouvement et de stimuli qui est le propre de la modernité, qu'arrive-t-il alors lorsque

⁴⁵⁰ Émile Verhaeren, « L'idée de vitesse », in *les Écrits nouveaux*, tome I, n° 3, janvier 1918, p. 43-47.

se constitue le cinéma classique? Le découpage et la narration, s'ils correspondent moins formellement à la modernité que le trompe-l'œil et les attractions, n'en demeurent pas moins des écoles du choc et de la distraction, dans la mesure où ils illustrèrent la vie moderne pour les masses, au moment même où les autres arts ont abandonné leur visée figurative. Le flux du découpage redouble le mouvement du monde et de la conscience.

Dans le cinéma institutionnel, ce flux des images instables et fugitives, produit par le découpage, se rapproche du flux de la conscience, produit d'un sujet conçu comme un dispositif mental. Depuis les années 70 et la théorie du dispositif de Baudry-Metz, le cinéma est conçu comme une « véritable postiche psychique », un appareil substitutif du sujet. Appareil substitutif parce que le sujet même, selon Freud et Lacan, est un appareil, un dispositif. Qui plus est, pour Freud, le sujet se compare à un appareil optique. Le cinéma n'est donc qu'une machine à simuler le sujet. Plusieurs auteurs ont vu dans le cinéma un équivalent ou un valant-pour du flux mental, de la conscience, de la mémoire, du rêve, etc., notamment par le montage et son effet de suture.

⁴⁵¹ *Idem.*

Comme la modernité peut également être définie comme une emprise de plus en plus grande d'une multitude de dispositifs technologiques qui médiatisent notre rapport au réel, dispositifs nous permettant d'ouvrir des « espaces potentiels » (D. W. Winnicott)⁴⁵², fruits d'une *illusion*, entre nos besoins intérieurs et le monde extérieur de la nature et de la société, j'ai essayé au chapitre 5 de faire le tour du concept de dispositif au cinéma (chez Baudry et Metz principalement)⁴⁵³. Phénomène transitionnel, proche du jeu, le cinéma et son institution sont le « réglage » de deux automates : la caméra (comme métonymie de l'appareil de base) et le sujet spectatorial (automate spirituel ou psychologique). Le cinéma d'après 1915 n'est rien d'autre que la mise en phase (le dressage) de ces automates assurée par les règles institutionnelles. Le découpage est le *positionnement du sujet* spectatorial en tant qu'il règle *les regards de deux automates*, la caméra et le spectateur empirique. Le découpage est donc ce comment un automate (la caméra) est formalisé, selon des règles symboliques, pour être identifié *automatiquement* par un spectateur comme étant son propre regard dans l'instauration d'un point de vue sur un imaginaire représenté (la diégèse). Comme on peut le voir, le titre de ma thèse résume cette identité de la réception et du découpage née d'une identification créée par des processus automatiques. En fait, le cinéma institutionnel peut être compris comme une série réglée d'automates (producteur et cinéaste comme automate spirituel ou psychologique, caméra, tireuse, projecteur, sujet spectatorial comme automate

⁴⁵² Pour comprendre le rapport entre espace potentiel et dispositif, lire l'article remarquable d'Emmanuel Bélin : « De la bienveillance dispositif », in Genevieve Jacquinet-Delauney et Laurence Monnoyer (sous la dir. de), *op. cit.*, 1999, p. 245-259.

spirituel ou psychologique). Ces automatismes n'empêchent pas, au contraire, une créativité de la part du cinéaste ou du spectateur, dans la mesure où le sujet ne revendique plus la volonté toute-puissante du sujet classique devant sa création, mais laisse la place au travail de l'inconscient, de l'aléa, de la non-volonté, du fugitif, de la création dans les contraintes.

Le découpage, qui a fait basculer le cinématographe dans le cinéma, s'est constitué par ce que j'ai nommé le passage de la barre. Précédemment, le découpage des premiers temps n'est qu'un cadrage statique qui assure le trompe-l'œil et la grandeur naturelle. Après le passage, le découpage proprement dit s'est constitué, devenant le corollaire du langage du cinéma institutionnel. Comme on l'a vu au chapitre 7, d'une certaine façon, on peut décrire la transformation du découpage entre 1908 et 1915 comme le passage du champ scénique au champ cinématographique : les cinéastes sont passés, d'un modèle de l'espace sans hors-champ basé sur le champ scénique (au sol) comme limites permises, à un modèle dynamique champ/hors-champ qu'instaure le découpage basé sur le champ cinématographique (en profondeur), un champ connecté avec le Tout. En effet, le champ scénique du trompe-l'œil ne pouvait s'agencer qu'avec l'espace de la salle réelle dans une identité spatiotemporelle (par exemple, lorsque Méliès s'adressait aux spectateurs empiriques) ; en revanche, le champ cinématographique peut

⁴⁵³ Pour un apport plus large sur le dispositif au cinéma comme médiation, lire : Charles Perraton (sous

désormais s'agencer avec n'importe quel élément de l'univers ou de l'imaginaire (par exemple, un visage en gros plan peut se raccorder avec un espace aux confins du système solaire, avec un événement du passé ou avec un fantasme) selon un jeu de mécano infini.

La découpe ainsi instituée est une psychomécanique (Deleuze) qui règle notre désir de voir ; l'instance du découpage institutionnel est un automate. À cet égard, nous sommes passés de la caméra enregistreuse à la figure de l'auteur de film pour expliquer cette instance : depuis cent ans, le mouvement fut d'humaniser un dispositif mécanique par les notions d'auteur et de Grand Imagier (Albert Laffay), largement anthropomorphiques, mouvement que Michael Snow fit en sens inverse dans *Wavelength* (1967) et *la Région centrale* (1971). Ces considérations, même succinctes, pourraient aider à reproblématiser en retour notre compréhension de la transformation du langage cinématographique, en un constant mouvement de l'histoire à la théorie, de la théorie à l'histoire, en analysant synchroniquement comment les divers films ont invoqué cette instance du découpage. Cette tâche est proprement interminable.

Filmographie

2001 : a Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968.

2046, Wong Kar-wai, 2004.

Les 400 farces du diable, Georges Méliès, 1906.

L'Affaire Dreyfus, Georges Méliès, 1899.

Alphaville, Jean-Luc Godard, 1965.

L'Amour en fuite, François Truffaut, 1978.

L'Arche russe, Alexandre Sokourov, 2003.

Arrivée d'un train à La Ciotat, Lumière, 1897.

L'Arroseur arrosé, Lumière, 1895.

Big Swallow, James Williamson, 1901.

The Birth of a Nation, David Wark Griffith, 1914.

The Black Diamond Express, James H. White, 1896.

Blade Runner, Ridley Scott, 1982.

Le Bourreau turc, Georges Méliès, 1904.

Bram Stoker's Dracula, Francis Ford Coppola, 1992.

Cabiria, Giovanni Pastrone, 1914.

The Cameraman, Edward Sedgwick, 1928.

Les Carabiniers, Jean-Luc Godard, 1963.

Le Carosse d'or, Jean Renoir, 1952.

Casanova, Federico Fellini, 1977.

Citizen Kane, Orson Welles, 1941.

Le Confessionnal, Robert Lepage, 1995.

The Country couple, Edwin S. Porter, date inconnue.

The Countryman's First Sight of the Animated Pictures, Robert Paul, 1901.

Cuirassé Potemkine, Sergei Eisenstein, 1925.

Cuirassiers : en fourrageurs (charge), Lumière n° 883, 1896.

La Dame de Shanghai, Orson Welles, 1963.

Le Dernier des hommes, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924.

Docteur Folamour, Stanley Kubrick, 1964.

Dream of a Rarebit Fiend, Edwin S. Porter, 1906.

Dr. Mabuse, le joueur, Fritz Lang, 1922.

Elephant, Gus Van Sant, 2003.

The Empire State Express, Edison, 1896.

En pays neufs, Maurice Proulx, 1937.

Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, Georges Méliès, 1896.

L'Esprit de la ruche, Victor Erice, 1973.

Faux, Simon-Pier Bélanger, 1995.

La Fiancée de Frankenstein, James Whale, 1935.

Fiorile, Les frères Taviani, 1993.

Forbidden Planet, Fred M. Wilcox, 1956.

For Love of Gold, David Wark Griffith, 1908

Frankenstein, James Whale, 1931.

Freaks, Tod Browning, 1932.

Funny Games, Michael Haneke, 1997.

Gare du Nord, Jean Rouch, 1965.

Ghost in the Shell, Mamoru Oshii, 1995.

Grandma's Reading Glass, Smith, 1900.

Great Train Robbery, Edwin S. Porter, 1907.

Hellzapoppin', H. C. Potter, 1940.

Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1998.

L'Homme à la tête en caoutchouc, Georges Méliès, 1901-1902.

L'Homme-orchestre, Georges Méliès, 1900.

How it Feels to Be Run Over, Cecil M. Hepworth, 1900.

Huit et demi, Federico Fellini, 1963.

Hulk, Ang Lee, 2003.

The Inquisive Boots, Hepworth, 1905.

Intolerance, David Wark Griffith, 1915.

The Kiss, William Heise, Edison, 1896.

The Little Doctor, G. A. Smith, 1901.

The Lodger, Alfred Hitchcock, 1926.

Les Lois de l'hospitalité, Buster Keaton, 1924.

Mary Jane's Mishap, G. A. Smith, 1903.

The Matrix, Wachowski brothers, 1999.

Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963.

Metropolis, Fritz Lang, 1926.

Les Mistons, François Truffaut, 1958.

My First Visit to a Motion Picture Show, Kineto, 1911.

Navigator, Buster Keaton, 1924.

North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959.

La Nuit américaine, François Truffaut, 1973.

Orphée, Jean Cocteau, 1952.

Parisian Dance, Edison, 1897.

Paris vu par..., collectif, 1965.

Partie de campagne, Jean Renoir, 1936-1946.

Phantom of the Paradise, Brian De Palma, 1974.

The Playhouse, Buster Keaton, 1921.

The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985.

Pygmalion et Galathée, Georges Méliès, 1898.

La Région centrale, Michael Snow, 1971.

Le Retour à la terre, Pierre Perrault, 1976.

The Rocky Horror Picture Show, Jim Sharman, 1975.

Roger and Me, Michael Moore, 1989.

The Rope, Alfred Hitchcock, 1948.

Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924.

La Sortie des Usines Lumière, Lumière, 1895.

Star Wars, George Lucas, 1977.

Le Tempestaire, Jean Epstein, 1947.

Temps modernes, Charlie Chaplin, 1936.

Terminator, James Cameron, 1984.

Time Code, Mike Figgis, 2000.

Top Gun, Tony Scott, 1986.

Touch of Evil, Orson Welles, 1958.

Le Triomphe de la volonté, Leni Riefensthal, 1936.



Uncle Josh at the Moving Picture Show, Edwin S. Porter, 1902.

Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958.

Le Voyage dans la Lune, Georges Méliès, 1903.

Wavelength, Michael Snow, 1967.

Week-End, Jean-Luc Godard, 1967.

Yi yi, Edward Yang, 1999.



Iconographie

Anonyme. *Colonne de Trajan*, 113 après J.-C., Rome.

Anonyme. *Tapisserie de Bayeux*, 1066-1082, Bayeux, Centre Guillaume le Conquérant.

BELLINI, Giovanni. *La Madone avec les saints*, 1505, Venise, retable de Saint-Zacharie.

BRUNELLESCHI, Filippo. Expérience dite de la *tavoletta*, vers 1415 à Florence (panneau perdu).

DA VINCI, Leonardo. *La Cène*, 1495-1498, fresque, Milan, réfectoire du couvent de Santa Maria delle Grazie.

MANTEGNA, Andrea. *Chambre des Époux* (oculus), 1461-1474, fresque, Mantoue, Palais Ducal.

MASACCIO. *La Trinité*, vers 1427, fresque, Florence, Santa Maria Novella.

PERUZZI, Baldassare. *Salone delle prospettive*, vers 1512, fresque, Rome, Villa Farnesina.

POZZO, Andréa. *L'Allégorie de la Mission des jésuites*, 1685-1694, fresque de la voûte de la nef, Rome, Saint-Ignace.

VAN EYCK, Jan. *Portrait des époux Arnolfini*, 1434, Londres, National Gallery.

VÉLASQUES, Diégo. *Les Ménines*, 1656, Madrid, Musée du Prado.

VÉRONÈSE, Paul. *Jeune fille dans l'encadrement d'une porte*, vers 1560, fresque, Maser, Villa Barbaro.

Bibliographie

Ouvrages

—. *Iris*, n° 11 (« Les spectateurs au début du cinéma/Early cinema audiences »).

AUBERT, Michelle et SÉGUIN, Jean-Claude (sous la direction de). *La Production cinématographique des Frères Lumière*, Paris: BIFI/Éditions Mémoire de Cinéma, 1996, 557 p.

AUMONT, Jacques. *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris: Librairie Séguier, 1989, 278 p.

AUMONT, Jacques. *L'Image*, Paris: Editions Nathan, 1990, 248 p.

AUMONT, Jacques, GAUDREAU, André et MARIE, Michel (sous la direction de). *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1989, 209 p.

BALAZS, Béla. *L'Esprit du cinéma*, Paris: Payot, 1977, 298 p.

BARDÈCHE, Maurice et BRASILLACH, Robert. *Histoire du cinéma*, 2 volumes, Paris : Les Sept couleurs, 1964 (1935).

- BATTERSBY, Martin. *Trompe l'Œil: the Eye deceived*, London : Academy Editions, 1974, 158 p.
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet-cinéma*, Paris : Éditions Albatros, coll. « Ça-Cinéma », 1978, 173 p.
- BELLEAU, André. *Y'a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal : Les Éditions Primeur, 1984, 206 p.
- BELLOÏ, Livio. *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2001, 408 p.
- BELTRAN, Alain. *La Fée Électricité*, Paris : Gallimard, coll. Découvertes, 1991, 160 p.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Tel Gallimard, 1976 (1966), 351 p.
- BENAYOUN, Robert. *Le Regard de Buster Keaton*, Paris: Éditions Herscher, 1982, 205 p.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, 482 p.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, Paris : Éditions Payot/Rivages, 2002, 291 p.
- BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : P. U. F., 1940, 157 p.

- BOTTOMORE, Stephen Bottomore. *I Want to See This Annie Mattygraph : A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Pordenone/Londres : Le Giornate del Cinema Muto/BFI Publishing, 1996, 250 p.
- BOWSER, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915. History of the American Cinema, Volume 2*, New York : Charles Scribner's Sons, 1990, 337 p.
- BUÑUEL, Luis. *Mon dernier soupir*, Paris: Éditions Robert-Laffont, 1982, 316 p.
- BURCH, Noël. *Une Praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, folio, 1986 (1967), 245 p.
- BURCH, Noël. *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris: Nathan, 1991, 303 p.
- COLLET, Jean, Michel Marie, PERCHERON, Daniel, SIMON, Jean-Paul et VERNET, Marc, *Lectures du film*, Paris : Éditions Albatros, 1980 (3e édition), 239 p.
- COMAR, Philippe. *La Perspective en jeu. Les dessous de l'image*, Paris : Gallimard, 1992, 128 p.
- COURSODON, Jean-Pierre. *Buster Keaton*, Paris : Éditions Atlas/Lherminier, 1986, 337 p.
- CRARY, Jonathan. *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994, 233 p.
- DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la perspective*, Paris : Flammarion, 1987, 474 p.

- DELEUZE, Gilles. *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983, 298 p.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
- DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2003, 383 p.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, 206 p.
- DESLANDES, Jacques. *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris: Éditions du Cerf, coll. « 7e art », 1963, 107 p.
- DESLANDES, Jacques. *Histoire comparée du cinéma. Tome I. De la cinématographie au cinématographe 1826-1896*, Tournai: Casterman, 1966, 329 p.
- DESLANDES, Jacques et RICHARD, Jacques. *Histoire comparée du cinéma. Tome II. Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Tournai: Casterman, 1968, 555 p.
- ELSAESSER, Thomas et BARKER, Adam (ed.). *Early Cinema : Space-frame-narrative*, Londres : BFI Publishing, 1990, 424 p.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul (anthologie rassemblée par). *L'Homme fabriqué. Récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris : Éditions Garnier, 2000, 1182 p.
- FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971, 81 p.

FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*, Paris : Presses universitaires de France, 1967 (1926), 573 p.

FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris: Gallimard, coll. Folio, 1986, 342 p.

GARDIES, André. *L'Espace au cinéma*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.

GARDIES, André et BESSALEL, Jean. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1992, 225 p.

GAUDREULT, André (sous la direction de). *Ce que je vois de mon ciné... La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, 174 p.

GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique*, Québec/Paris : Éditions Nota Bene/Armand Colin, 1999 (1988), 193 p.

GAUDREULT, André et SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. *La Vie ou du moins ses apparences. Émergence du cinéma dans la presse de la Belle Époque (1894-1910)*, Montréal: Cinémathèque québécoise/GRAFICS, 2002, 87 p.

GAUDREULT, André, LACASSE, Germain et SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Québec: Nuit Blanche éditeur, 1996, 215 p.

- GAUDREULT, André, RUSSELL, Catherine, VÉRONNEAU, Pierre (sous la dir. de). *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle/The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 2004, 398 p.
- GAUDREULT, André, DUPRÉ LA TOUR, Claire, PEARSON, Roberta (sous la dir. de). *Le Cinéma au tournant du siècle*, Québec/Lausanne : Nota Bene/Payot Lausanne, 1999, 397 p.
- GIRAUD, Jean. *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1958, 263 p.
- GISH, Lillian et PINCHOT, Ann. *Le Cinéma, Mr. Griffith et moi*, Paris: Éditions Robert Laffont, 1987, 358 p. Cette édition est la traduction française de *The Movies, Mr Griffith and Me*, éditeur non précisé, 1969.
- GLOTON, Marie Christine. *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, 216 p.
- GOMBRICH, E. H. *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris: Gallimard, 1971, 554 p.
- GROSS, Kenneth. *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca/London : Cornell University Press, 1992, 251 p.

- GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana et Chicago: University of Illinois Press, 1991, 316 p.
- HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge/London: Harvard University Press, 1991, 377 p.
- JACQUINOT-DELAUNAY, Geneviève et MONNOYER, Laurence (sous la direction de), *Hermès* n° 25 (Le dispositif. Entre usage et concept), Paris : CNRS Éditions, 1999, 297 p.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1963, p. 213-214.
- JAULMES, Philippe. *L'Écran total. Pour un cinéma sphérique*, Paris : Lherminier, 1981, 103 p.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 2002 (1978), 333 p.
- JOST, François. *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec/Paris: Nuit blanche éditeur/Méridiens Klincksieck, 1998, 184 p.
- KEATON, Buster. *Slapstick*, Nantes : Librairie L'Atalante, 1984, 263 p.
- KUHN, Thomas S.. *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris : Flammarion, 1983, 284.

- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990, 312 p.
- LACASSE, Germain. *Le Bonimenteur et le Cinéma oral. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Département de littérature comparée, septembre 1996, 216 p.
- LACASSE, Germain. *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec/Paris: Éditions Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2000, 229 p.
- LAGNY, Michèle. *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris: Armand Colin Éditeur, 1992, 298 p.
- LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris : Masson et Cie, 1964, 171 p.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et Idéologie*, Paris: Éditions Sociales, 1971, 237 p.
- LEYDA, Jay. *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, 1976, 533 p.
- LHERMINIER, Pierre. *L'Art du cinéma*, Paris: Éditions Seghers, 1960, 631 p.
- MALRAUX, André. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Cannes: Festival international du film, 1976 (1939), 51 p.

- MALTHÊTE-MÉLIÈS, Madeleine (sous la direction de). *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris: Klincksieck, 1984, 239 p.
- MANNONI, Laurent. *Le Grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris : Nathan Université, 1994, 512 p.
- MAURIÈS, Patrick (sous la direction de). *Le Trompe-l'œil de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris: Éditions Gallimard, 1996, 319 p.
- MÉLIÈS, Georges. *Propos sur les vues animées*, Montréal: La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1982, 68 p.
- METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p.
- METZ, Christian. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1993 (1977), 370 p.
- MILMAN, Miriam. *Le Trompe-l'œil. Les illusions de la réalité*, Genève: Éditions d'Art Albert Skira S.A., 1992, 127 p.
- MITRY, Jean. *La Sémiologie en question. Langage et cinéma*, Paris: Les Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 1987, 275 p.
- MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris: Éditions Gonthier, 1965 (1958), 186 p.

- MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema : the American Screen to 1907. History of the American Cinema, Volume 1*, New York : Charles Scribner's Sons, 1990, 613 p.
- NASH, Melanie et SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre (sous la dir. de). *Cinémas*, vol. 14, n° 1, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », automne 2003, 219 p.
- NIVER, Kemp R. (compilés et annotés par). *Biograph Bulletins, 1896-1908*, Los Angeles: Locare Research Group, 1971, 464 p.
- ODIN, Roger. *De la fiction*, Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2000, 183 p.
- PANOFSKY, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1975, 273 p.
- PEDLER, Emmanuel et SEMUJANGA, Josias (sous la dir. de). *Protée*, vol. 27, n° 2 (La Réception), automne 1999, 136 p.
- PERRATON, Charles (sous la dir. de). *Cinémas*, vol. 9, n° 1 (Dispositif de médiation), 168 p.
- PINEL, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris : Nathan, 1996, 475 p.
- PIRANDELLO, Luigi. *On tourne...*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1925, 329 p.
- PLASSARD, Didier. *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne/Paris: L'Âge d'homme/L'Institut international de la marionnette, 1992, 371 p.

PLATON. *La République*, Paris : GF Flammarion, édition de poche, 1989 (1966), 510 p.

PRIEUR, Jérôme. *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993, 270 p.

QUARESIMA, Leonardo e VICHI, Laura (a cura di). *La decima musa. Il cinema e le altre arti. The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Udine : Forum, 2000, 632 p.

RANCIÈRE, Jacques. *La Fable cinématographique*, Paris : Éditions du Seuil, 2001, 243 p.

RITTAUD-HUTINET, Jacques. *Le Cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Seyssel : Champ Vallon, 1985, 250 p.

ROBINSON, David. *Buster Keaton*, London : Secker & Warburg, 1973 (1969), 198 p.

ROY, André. *Dictionnaire du film*, Outremont : Les Éditions Logiques, 1999, 359 p.

SALT, Barry. *Film Style and Technology : History and Analysis*, London : Starword, 1992 (1983), 351 p.

SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma*, 5 vol., Paris : Éditions Denoël, 1948-1975.

SADOUL, Georges. *Georges Méliès*, Paris : Éditions Seghers, 1961, 239 p.

- SCHWARTZ, Vanessa R.. *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1998, 230 p.
- SIMMONS, Scott. *The films of D. W. Griffith*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993, 179 p.
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. *Le Regard propre et le regard autre: deux modes de réception spectatorielle dans le cinéma des premiers temps (1895-1915)*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département d'histoire de l'art, 1999, 100 p.
- STEINMETZ, Jean-Luc. *La littérature fantastique*, Paris : PUF, coll. Que sais-je?, 1990, 127 p.
- TRIMBACH, Pierre. *Quand on tournait la manivelle... il y a 60 ans... ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Epoque*, Paris : Éditions Cefag, 1970, 1 vol.
- TSIVIAN, Yuri. *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Chicago : University of Chicago Press, 1998.
- VILLAIN, Dominique. *L'Œil à la caméra. Le cadrage au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile, 1984, 165 p.

Articles :

ALTMAN, Charles F.. « Psychoanalysis and Cinema : The Imaginary Discourse », in *Quarterly Review of Film Studies*, n° 3, août 1977; republié in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods Volume II*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 517-531.

ANDRÉ, Jacques et Marie. « La saison Lumière à Montpellier », in *1895*, n° 2, avril 1987, p. 19-29.

AUMONT, Jacques. « Le Point de vue », in *Communications*, n° 38, Seuil, 1983, p. 3-29.

AUMONT, Jacques. « Quand y a-t-il cinéma primitif ? ou Plaidoyer pour le primitif », in *le Cinéma au tournant du siècle* (sous la direction de Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson), Québec/Lausanne : Éditions Nota bene/Éditions Lausanne, 1999, p. 17-32.

BAZIN, André. « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Les Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1994 (1958), p. 9-17.

BAZIN, André. « Le mythe du cinéma total », in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Les Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1994 (1958), p. 19-24.

- BAZIN, André. « Montage interdit », in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Les Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1994 (1958), p. 49-61.
- BEAU, Frank. « Le mythe de La Ciotat », in *CinémAction*, n° 102, janvier 2002, p. 166-172.
- BEAULIEU, Étienne. « Différenciations romanesques. L'imaginaire technique chez Balzac, Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne. », in *Intermédiatités*, n° 6 (Remédier), automne 2005, p. 121-139.
- BÉLIN, Emmanuel. « De la bienveillance dispositive », in Genevieve Jacquinot-Delauney et Laurence Monnoyer (sous la dir. de), *Hermès* n° 25 (Le dispositif. Entre usage et concept), Paris : CNRS Éditions, 1999, p. 245-259.
- BENJAMIN, Walter. « Paris, capitale du XIX^e siècle », in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 44-66.
- BENJAMIN, Walter. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [dernière version de 1939] », in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 269-316.
- BENJAMIN, Walter. « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 329-390.
- BENSMAÏA, Réda. « De l'"automate spirituel" ou le temps dans le cinéma moderne selon Gilles Deleuze », in *Cinémas*, vol. 5, n^{os} 1-2, automne 1994, p. 167-186.

BORDWELL, David. « Camera Mouvement and Cinematic Space », in *Explorations in Film History*, Ron Burnett (ed.), Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 1991, p. 229-236.

BOTTOMORE, Stephen. « Le public qui panique : le cinéma et "l'effet-train" de 1895 », in *l'Aventure du Cinématographe. Actes du Congrès mondial Lumière*, Philippe Dujardin, André Gardies, Jacques Gerstenkorn, Jean-Claude Séguin (éd.), Lyon: Aléas Éditeur, 1999, p. 225-235.

BOTTOMORE, Stephen. « The Panicking Audience ?: early cinema and the "train effect" », in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 19, n° 2, 1999, p. 177-216.

CARROLL, Noël. « Jean-Louis Baudry and "The Apparatus" », in *Film Theory and Criticism*, Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy (ed.), New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 708-724.

CIEUTAT, Michel. « L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat », in *CinémAction*, n° 103, mars 2002, p. 18-20.

COMOLLI, Jean-Louis. « Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ », in *Les Cahiers du cinéma*, n° 229-241, 1971-1972.

DENIS, Michel. « Buster Keaton », in *Anthologie du cinéma*, tome VII, Paris : L'Avant-scène, p. 57-128.

FIELDING, Raymond, « Hale's Tours: Ultra-realism in the pre-1910 Motion Picture », in *The American Cinema*, Ed. Donald E. Staples, Voice of America Forum Series, U.S. Information Agency, Washington D.C., 1973, p. n. d.

GAUDREULT, André. « Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... », in *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, sous la direction de Jacques Malthête et Michel Marie, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997, p. 111-131.

GAUDREULT, André. « Distance et historicité : problèmes de méthode de la 'reconstitution' historique », in *le Cinéma en histoire*, sous la direction d'André Gaudreault, Germain Lacasse et Isabelle Raynauld, Québec/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 1999, p. 107-150.

GAUDREULT, André. « Du simple au multiple : le cinéma comme série de séries », *Cinemas*, Vol. 13, n^{os} 1-2, Montréal, automne 2002, p. 33-47.

GAUDREULT, André et GUNNING, Tom. « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma? », in *l'Histoire du cinéma. Nouvelles approches* (sous la direction de Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie), Paris: Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

GAUDREULT, André et LACASSE, Germain. « Premier regard: les "néo-spectateurs" du Canada français », in *Vertigo*, n^o 10, Paris, 1993, p. 18-24.

- GAUDREULT, André et SIMARD, Denis. « L'extranéité du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherches », in *les Vingt premières années du cinéma français*, sous la direction de Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1995, p. 15-28.
- GODARD, Jean-Luc. « Défense et illustration du découpage classique », in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris: Les Éditions de l'Étoile/Les Cahiers du Cinéma, 1985, p. 80-84.
- GODARD, Jean-Luc. « Montage, mon beau souci », in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris: Les Éditions de l'Étoile/Les Cahiers du Cinéma, 1985, p. 92-94.
- GUNNING, Tom. « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », in *Wide Angle*, vol. 8, n° 3/4, 1986, p. 63-70.
- GUNNING, Tom. « Now You See It, Now You Don't: Temporality of the Cinema of Attractions », in *The Velvet Light Trap*, n° 32, novembre 1993, p. 3-12.
- GUNNING, Tom. « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », in *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Linda Williams (ed.), New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 1994, p. 114-133.
- GUNNING, Tom. « Cinéma des attractions et modernité », in *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 129-139.

GUNNING, Tom. « Attractions, Truquages et photogénie : l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907 », in *les Vingt premières années du cinéma français*, sous la direction de Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1995, p. 177-193.

GUNNING, Tom. « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », in *Cinémas*, Montréal, automne 2003, vol. 14, n° 1, p. 86.

GUNNING, Tom. « Le cinéma des premiers temps », in *Traffic*, n° 50 (Qu'est-ce que le cinéma ?), été 2004, p. 327-336.

HOLMBERG, Jan. « Ideals of Immersion in Early Cinema », in *Cinémas*, Montréal, automne 2003, p. 127-147.

JACQUINOT-DELAUNAY, Geneviève et MONNOYER, Laurence. « Avant-propos. Il était une fois », in Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer (sous la dir. de), *Hermès* n° 25 (Le dispositif. Entre usage et concept), CNRS Éditions, 1999, p. 9-14.

JOST, François. « Pourquoi le cinéma des débuts? », *Cinema & Cie*, n° 1 (Where next?/Par où continuer?), automne 2001, p. 13-23.

JOST, François. « Le pourquoi du comment : deux hypothèses sur l'évolution technique et narrative du cinéma des débuts », in André Gaudreault, Catherine

Russell et Pierre Véronneau (sous la dir. de). *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle/The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 2004, p. 265-272.

KESSLER, Frank. « Le cinématographe comme dispositif (du) spectaculaire », in *Cinémas*, automne 2003, vol. 14, n° 1, p. 21-34.

LE FEUVRE, Anne. « Le discours scientifique dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. Une poétique de la figure du secret », in *Frontières de la fiction*, sous la dir. de Alexandre Gefen et René Audet, Québec : Éditions Nota Bene/Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 283-284.

LEFEBVRE, Thierry. « Le "paratexte" du film dans le cinéma des premiers temps : définitions et hypothèses », in *Les vingt premières années du cinéma français*, sous la direction de Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRCH, 1995, p. 204.

LEFÈVRE, Raymond. « Dedans dehors. La grande odyssée des traversées d'écrans », in *La Revue du cinéma*, n° 412, janvier 1986, p. 75-81.

MARIE, Michel. « Montage » et « Découpage », in *Lectures du film*, Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon et Marc Vernet (sous la direction), Paris : Éditions Albatros, 1980 (3e édition).

- METZ, Christian. « La construction "en abyme" dans *Huit et demi*, de Fellini », in *Revue d'Esthétique*, tome XIX, fasc. 1, janvier-mars 1966, p. 43-68; repris in *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris : Klincksieck, 1968, p. 223-228.
- MITRY, Jean. « Les comparés incomparables », in *Positif*, numéros 305-306, juillet-août, 1986, p. 127.
- ODIN, Roger, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », in *Iris*, n° 1, 1983, p. 67-82.
- PLEYNET, Marcellin et Jean Thibaudeau, « Économique, idéologique, formel », entretien avec Pleynet, in *Cinéthique*, n° 3, s. d. (1969), p. 8-14.
- POUDOVKINE, Vsevolod. « Vsevolod Poudovkine » [extraits de l'auteur], in Pierre Lherminier, *L'Art du cinéma*, Paris: Éditions Seghers, 1960, p. 189-200. Édition originale en russe : *Kinoregisseur i kinomaterial*, Moscou, 1926. Traduction allemande : Pudowkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin, 1928.
- RAYNAULD, Isabelle. « Le cinématographe comme nouvelle technologie : opacité et transparence », in *Cinémas*, automne 2003, vol. 14, n° 1, p. 120.
- RUSSELL, Catherine, « L'historiographie parallaxiale et la flâneuse : le cinéma pré- et postclassique », in *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, p. 151-168.
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. « Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps: l'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès », in Leonardo Quaresima e Laura Vichi (a cura di), *La decima musa. II*

cinema e le altre arti. The Tenth Muse. Cinema and Other Arts, Udine : Forum, 2000, p. 221-241.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. « Réception spectatorielle des nouvelles images et cinéma des premiers temps », in *Sociétés et représentations*, n° 9, Paris: Publications de la Sorbonne, 2000, p. 143-160.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. « Le Passage de la barre : transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps », in *L'uomo visibile. The Visible Man*, Laura Vichi (a cura di), Udine : Forum, 2002, p. 33-41.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. « Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs », in *Limina. Le Soglie del Film/Film's Thresholds*, Veronica Innocenti e Valentina Re (a cura di), Udine : Forum, 2004, p. 203-221.

VALOT, Jacques. « Discours sur le cinéma dans quelques films de Buster Keaton », in *la Revue du cinéma*, n° 347, février 1980, p. 93-102.

Ouvrages de l'époque

ARVIDSON GRIFFITH, Linda [Mrs. D. W. Griffith]. *When the Movies Were Young*, New York : E. P. Dutton & Compagny, 1925, 1 vol.

BALL, Eustache Hale. *The Art of the Photoplay*, New York : Veritas Publishing Compagny, 1913, 121 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1951, 1549 p.

BENNETT, Colin N.. *The Guide to Kinematography*, London : E. T. Heron & Co., 1917, 277 p.

BRUNEL, Georges. *La Photographie et la projection du mouvement*, Paris : Charles Mendel, 1897, 113 p.

DUCOM, Jacques. *Le Cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de Cinématographie*, Paris : L. Geisler, 1911, 335 p.

HEPWORTH, Cecil M.. *Animated Photography: the ABC of the Cinematograph*, London : Hazell, Watson & Viney Ld., 1897, 108 p.

HOFFMANN, Ernst T. A. *L'Homme au sable*, Paris : Garnier, 1843 (1816 pour l'original en allemand).

LÖBEL, Léopold. *La Technique cinématographique*, Paris : H. Dunod et E. Pinat, 1912, p. 148.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, tome I, Paris : Gallimard, Bibliothèque la Pléïade, 1529 p.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein, ou le Prométhée moderne*, Paris : Corréard, 1821 (1818 et 1831 pour les deux éditions originales en anglais).

TALBOT, Frederick A.. *Moving Pictures: How They Are Made and Worked*, Philadelphia/London: J. B. Lippincott Compagny/William Heinemann, 1912, 340 p.

VERNE, Jules. *Le Château des Carpathes*, Paris : Le Livre de Poche, texte et dessins originaux, 2001 (1892), 222 p.

VILLIERS DE L 'ISLE-ADAM, Auguste. *L'Ève future*, Paris : P.O.L., 1992 (1886), 331 p.

Articles de l'époque

Anonyme. « Edison and the Kinetograph », *Montreal Daily Star*, Montréal, samedi 20 avril 1895, p. 3.

Anonyme. « On Filming a Classic », *The Nickelodeon*, vol. 5, n° 1, 7 janvier 1911, p. 4, cité par Jan Holmberg, « Ideals of Immersion in Early Cinema », in *Cinémas*, Montréal, automne 2003, p. 136.

Anonyme. « En osäker plats », in *Nordisk Filmtidning*, vol. 1, n° 20, février 1910, p. 9, cité et traduit par Jan Holmberg, « Ideals of Immersion in Early Cinema », in *Cinémas*, Montréal, automne 2003, p. 134.

Anonyme. « Le cinématographe », in *la Presse*, Montréal, lundi 29 juin 1896, p. 1.

Anonyme. « Le Cinématographe. Une des merveilles de notre siècle », in *la Presse*, Montréal, lundi 29 juin 1896, p. 1, cité in André Gaudreault, Germain Lacasse et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *op. cit.*, p. 36.

Anonyme. « Edison and the Kinetograph », *Montreal Daily Star*, Montréal, samedi 20 avril 1895, p. 3.

Anonyme. Article du *Petit Méridional*, samedi 27 juin 1896, cité par Jacques et Marie André, « La saison Lumière à Montpellier », in *1895*, n° 2, avril 1987, p. 22.

Anonyme. « Qu'est réellement le "cinématographe Lumière" [?] », in *la Presse*, Montréal, mardi 15 juin 1897, p. 1.

Anonyme. Article du *Lyon républicain*, Lyon, 26 janvier 1896, cité in Michelle Aubert et Jean-Claude Séguin (sous la direction de), *op. cit.*, p. 214.

Anonyme. Article du *Journal du Havre*, Le Havre, 2 juillet 1896, cité in Michelle Aubert et Jean-Claude Séguin (sous la direction de), *op. cit.*, p. 45.

Anonyme. « A wonderful invention: the cinématographe of M. Lumière », in *Sketch*, 18 mars 1896, p. 323, cité in Jacques Rittaud-Hutinet, *le Cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Seyssel : Champ Vallon, 1985, p. 214. Traduction de Rittaud-Hutinet.

Anonyme. Article dans *le Mémorial des Vosges*, Epinal, 27 juin 1896, cité in Michel Cieutat, « L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat », *CinémAction*, n° 103, 2002, p. 19.

Anonyme. « Biograph », in *Cincinnati Enquirer*, 2 novembre 1896, cité in Kemp R. Niver (compilés et annotés par), *Biograph Bulletins, 1896-1908*, Los Angeles : Locare Research Group, 1971, p. 20.

Anonyme. Article du *St-Louis Post Dispatch*, 23 novembre 1896, cité in Kemp R. Niver, *Biograph Bulletins, 1896-1908*, Los Angeles : Locare Research Group, 1971, p. 19; et in Livio Belloï, *op. cit.*, p. 71.

Anonyme. « Queen's Theatre », in *la Patrie*, Montréal, mardi 3 novembre 1896, p. 3.

Anonyme. « Queen's Theatre », in *la Patrie*, Montréal, lundi 2 novembre 1896, p. d. e.

Anonyme. Article sans titre, in *la Patrie*, Montréal, jeudi 6 avril 1899, p. 3.

Anonyme. « Théâtre Royal », in *la Patrie*, Montréal, samedi 8 avril 1899, p. 7.

Anonyme. « The Factor of Uniformity », in *Moving Pictures World*, 24 juillet 1909, p. 115, cité par Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915. History of the American Cinema, Volume 2*, New York : Charles Scribner's Sons, 1990, p. 94.

BADREUX, Jean (alias Henri Roullaud). « L'Immortalité conquise », in *le Monde*, Montréal, 29 juin 1896, p. 1.

BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. La Pléïade, 1951, p. 873-912.

CAIN, Georges. « Impressions cinématographiques », in *Ciné-Journal*, n° 101, 30 juillet 1910, p. 6.

COISSAC, Georges. Article in *Ciné-Journal*, 7 janvier 1911, cité par Isabelle Raynauld, « Le cinématographe comme nouvelle technologie : opacité et transparence », in *Cinemas*, automne 2003, vol. 14, n° 1, p. 120.

COTLÉE, Paul. « L'oncle Barnabé aux vues animées », in *Que nous dis-tu?*, Montréal : éditeur inconnu, 1922, p. 83.

DUREAU, Georges. « Il y a spectacles et spectacles », in *Ciné-Journal*, 30 juillet 1910, p. 3.

GORKI, Maxime. Article paru à l'origine dans le quotidien *Nijegorodskilistok*, le 4 juillet 1896. Version française parue in Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, 1976, p. 472-474. Cité à partir de Jérôme Prieur, *le spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris : Les Cahiers du cinéma, p. 30-33.

JASSET, Victorin. « Le cinéma contemporain », in *Ciné-Journal*, du 21 octobre au 25 novembre 1911.

LEPAGE, Edouard. « Interview de M. Pierre Decourcelle sur le cinématographe », in *Ciné-Journal*, n° 88, 30 avril 1910, p. 9.

PARVILLE, Henri de. Article dans *le Journal des débats*, Paris, 17 juillet 1895, cité in Michelle Aubert et Jean-Claude Séguin (dir.), *op. cit.*, p. 227.

VERHAEREN, Émile. « L'idée de vitesse », in *les Écrits nouveaux*, tome I, n° 3, janvier 1918, p. 43-47.

Annexe I

Mon enfance et l'image mouvante : deux inconnus

Par Ivan Ignacio (traduction de l'espagnol par Marlène Bordeleau)

21 janvier 2005

Je suis originaire de la nation pré-incasique Aymara, de la communauté de Alcjaya, Ayllu Watari, situé dans l'altiplano sud de la Bolivie, à 4000 mètres au-dessus du niveau de la mer, en Amérique du Sud. Je suis né en 1958 dans la localité de Salinas Garcí Mendoza, près de Alcjaya, et ma langue maternelle est l'Aymara du groupe linguistique Qulla. Je parle aussi espagnol, anglais et français.

Par le présent témoignage je désire raconter mes premières expériences et réflexions au sujet de la reproduction de la voix humaine, des images statiques et des images mouvantes. Ce récit est particulier et spécial parce que les faits que j'y raconte m'ont marqué pour toute la vie et qu'ils se déroulèrent en des moments cruciaux, alors que ma vie infantile passait d'une étape à une autre, étapes qui furent elles-mêmes marquées par des moments de grands passages au niveau culturel.

Dès que j'eus usage de raison, le premier moyen qui me permit de voir la reproduction de l'image fut l'ombre. Je connus ma forme physique par mon ombre, que je pouvais à l'aide du soleil observer chaque jour, principalement et plus exactement à chaque lever et coucher de soleil. Mais lorsque je vis toute mon image, ce fut par son reflet dans l'eau, et je me rappelle que ce fut dans une petite flaque d'eau tranquille. J'en fut très surpris, puisque ma première impression fut celle de voir une personne à l'intérieur de la flaque d'eau. Par la suite je sus que je ressemblais à mes congénères.

En ce qui a trait à la reproduction du son, ce fut une singulière expérience qui se déroula tout près de ma communauté d'origine, là-bas dans les Andes boliviennes. Nous passions chaque jour, moi et mes parents, par un canyon formé par deux chaînes de montagnes, afin d'aller accomplir la tâche quotidienne de cultiver la terre. Ce canyon produisait un effet d'écho à la suite de l'émission d'un cri ou d'une exclamation. Alors que ma mère tentait de communiquer avec une personne se trouvant à plus ou moins 100 mètres, elle dut pratiquement crier afin d'être entendue. Ce fut à ce moment que je perçus que la voix de ma mère se reproduisait fidèlement, l'écho reproduisait ses paroles, et à partir de ce moment, moi qui étais un enfant d'à peine 5 ans, j'ai pris l'habitude de crier à chaque fois que nous passions par le canyon.

Mais jamais je n'aurais imaginé que cela n'était qu'une première et infime référence de ce qui pouvait se faire avec le son. Alors que j'avais 7 ans, j'écoutai pour la première fois un appareil qui parlait : la radio. Je demeurai impressionné et la première chose qui me vint à l'idée fut de chercher la bouche de l'appareil de radio qui parlait, par la suite je me figurai qu'un homme minuscule se trouvait à l'intérieur de l'appareil parlant. Je mis beaucoup de temps à comprendre comment tout cela fonctionnait, et ce malgré tous les efforts que mon père mettait à me l'expliquer.

En relation à l'image, alors que j'étais tout jeune encore, soit environ 4 ans, au moment même où mon premier « Moi » se réveillait, une grande inquiétude agitait la communauté où ma famille habitait. Ceci se manifestait principalement par des comportements anormaux des chiens et des moutons. Pour leur part, les adultes savaient déjà qu'une éclipse totale de soleil allait se produire, environ vers midi, et que le soleil disparaîtrait pour un court laps de temps jusqu'à ce que l'ombre de la lune finisse de le traverser. En ces temps là je croyais que la lune n'existait que la nuit, parce que jamais nous ne la voyions le jour, par la suite je vis que la lune apparaissait parfois le jour.

Ce jour-là, un soleil radieux brillait dans un ciel sans nuage. Les adultes avaient creusé une sorte de petite fosse circulaire au bord d'un ruisseau contigu à la communauté. Ils le remplirent d'eau jusqu'au bord et la laissèrent reposer jusqu'à ce qu'elle devienne comme un miroir parfaitement lisse. L'objectif de cette manœuvre était que dans ce petit puits d'eau il serait possible d'observer clairement comment le soleil allait s'éclipser au cours du passage de la lune. Ils disaient que ce jour-là il était défendu de regarder directement le soleil, la croyance était que c'était mal et que les divinités l'interdisaient. C'est pourquoi les adultes nous avaient impérativement interdit de regarder vers le soleil sous peine de devenir complètement aveugles.

Ce fut à ce moment que j'aperçus le premier reflet de l'image humaine reproduite dans le miroir d'eau, je dois avouer que jusqu'alors je ne connaissais pas mon apparence physique, et lorsque je regardai dans la paisible flaque d'eau en tentant d'y voir le soleil, je ne vis qu'une personne qui bougeait à l'intérieur de la flaque d'eau, jamais je n'aurais imaginé que cette personne fut moi-même, au contraire je pensais qu'il s'agissait d'un autre enfant. Le personnage dans l'eau semblait imiter tous mes mouvements. Lorsqu'un autre enfant s'approcha de l'eau et qu'un reflet égal à lui-même se produisit, bougeant comme lui et égal en tous points, je me rendis compte que les personnages dans l'eau étaient nos reflets, et je connus ainsi mon apparence physique. Par la suite je vis l'éclipse, ce qui me chagrina quelque peu, car comme disent certains, c'est une sorte de courte "mort du soleil".

Après cette expérience avec l'eau, ce fut par des objets brillants tels que la tôle et les miroirs que je pus voir mon image reproduite avec fidélité. Par la suite je découvris les caméras photographiques et la photo. Je me rappelle que les premières photos que je vis étaient en noir et blanc. Voir l'image des autres sur un papier, en ces temps-là, était pour moi quelque chose que je ne pouvais croire.

À l'âge de 9 ans, je connus pour la première fois la ville et ses lumières électriques, ses rues pavées et ses petites automobiles de type taxi. Ce fut un véritable choc. J'arrivais de la communauté pour connaître d'autres réalités. Deux ans plus tard, je fis pour la première fois connaissance avec le cinéma. Ce fut quelque chose qui me fit très forte impression, car il ne s'agissait plus de la simple image muette et statique des photos. C'était le mouvement des gens, la couleur, la voix, le son, enfin : tout en même temps!

Une de mes tantes, avec laquelle mon père m'avait laissé pour un temps indéfini dans cette ville (Oruro, Bolivie), m'avait emmené au cinéma près de la maison où nous habitions, pour voir un film. Je ne me souviens pas du titre du film que nous vîmes, mais il montrait une réalité qui n'avait que peu à voir avec le milieu dans lequel, en ces temps, je vivais. D'énormes édifices, des gens blancs, paysages

immenses, avions, violence à profusion et une langue que je ne comprenais pas, et les sous-titres en espagnol que je n'arrivais pas à lire, toute mon attention étant portée sur les images.

Avant le début du film, j'avais déjà commencé à avoir un peu peur, principalement lorsque la lumière ténue qu'il y avait dans la salle fut éteinte. À partir de cet instant je me sentis complètement hors du monde, et pour me sentir moins seul j'avais saisi la main de ma tante. Malgré les scènes de violence qui défilaient au grand écran, je pus supporter l'impact qu'avait déjà produit en moi le seul fait d'avoir [sic] entré dans une salle de cinéma. Ma tante s'était sûrement rendu compte de ma peur et me donnait une caresse ou me glissait un mot à l'oreille de temps en temps afin que je m'habitue.

Le moment le plus horrible, qui provoqua ma panique, fut lorsque dans une des prises de vue une automobile se dirigeait face aux spectateurs, à toute vitesse, et je vis que la roue de l'auto allait nous écraser. Je ne pus contrôler l'état de panique que cette vision me causa et je fermai les yeux, criant à pleins poumons dans la salle, m'accrochant à ma tante, pleurant de terreur et malgré qu'en réalité je n'avais pas senti de douleur ou encore l'impact de la roue de l'automobile sur mon corps, la panique s'était emparée de moi et je ne pus arrêter de crier. C'est alors que ma tante, mi-honteuse mi-compatissante, sortit de la salle avec moi immédiatement afin de ne

pas déranger l'attention du public, concentré sur la trame de l'histoire. Par la suite elle décida de ne pas retourner dans la salle, et dût m'emmener ailleurs afin de tenter de me faire comprendre que tout ceci ne soit qu'une suite d'images mouvantes projetées sur un écran. De tous les efforts qu'elles fit pour me l'expliquer, sincèrement je ne compris rien. Malgré mes 11 ans, j'étais un complet ignorant en la matière.

Ce que j'ai ressenti en ces moments est quelque chose qui ne s'explique pas facilement, ce fut un peu comme si je m'étais retrouvé à l'intérieur d'une gigantesque chambre noire, prisonnier, seul, sans défense, sans sortie et condamné à mourir au milieu des plaintes et des cris d'horreur et de panique désespérés qui étaient mes seules ressources. Ces instants sont difficiles à oublier, en effet j'étais déjà sous l'effet du choc culturel auquel la vie citadine m'avait confronté en ces temps-là.

Par la suite, je ne voulus plus entrer à une salle de cinéma ou à un endroit où il y avait une foule, et les véhicules motorisés déclenchaient en moi un sentiment de panique, je les percevais comme des monstres. Ma tante et mon oncle comprirent peut-être qu'il n'était pas facile de vaincre ces sentiments, ils insistèrent en m'emmenant aux sessions matinales du dimanche pour enfants, où je me sentis un peu mieux, mais par la suite je retournai à ma communauté avec mes parents. De toute façon, le cinéma n'était définitivement pas entré dans le répertoire de mes divertissements préférés.

Quelques années plus tard, environ à l'âge de 14 ans, je vis pour la première fois la télévision, loin de ma communauté, dans une bourgade située près des prospères centres miniers du sud de Potosí, Bolivie. C'était dans un marché public au grand air, à la pleine lumière du jour, un appareil montrait des images en noir et blanc et une foule s'accumulait pour le voir. À ce moment, je me souvins de l'impression que j'avais eue quand j'entendis pour la première fois un appareil radio parler. Cette fois, c'était un autre appareil d'où non seulement on pouvait écouter la voix, mais où l'on voyait également des images mouvantes.

Je me souvins également de mon expérience dans cette fameuse salle de cinéma de la ville de Oruro. Mais cette fois je sentis l'effet contraire, je me sentais à l'extérieur de la chambre noire, et il me vint à l'esprit que de pauvres personnages minuscules étaient enfermés dans ledit téléviseur, sans défense et prisonniers. Cette impression m'a beaucoup aidé à comprendre le monde de la fiction et de la réalité, qui était celui où je me trouvais.

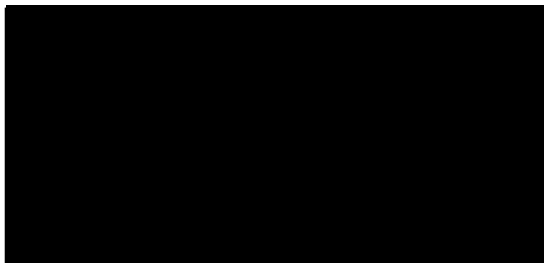
Enfin il y eut les ordinateurs, que je connus il n'y a pas plus de 15 ans, et où tout est possible. Je commençai à manipuler l'ordinateur il n'y a que 9 ans environ. Maintenant tout est moins compliqué pour moi, mais ce n'est pas plus simple que pour ceux qui naissent et grandissent au milieu de la radio, du cinéma, de la

télévision et des ordinateurs. Je n'ai pas grandi avec le cinéma ou la télévision. C'est pourquoi encore aujourd'hui j'éprouve d'énormes difficultés à comprendre la séquence et le scénario d'un film au premier visionnement.

Ivan Ignacio

Coordinateur National du

Conseil Andin des Premières Nations



www.pusinsuyu.com

Annexes II

Anecdote rapportée par Linda Arvidson

Mr. Griffith had read a story by Jack London called “Just Meat.” He changed the name to “For Love of Gold” and let it go at that. [...] The story was about two thieves, who returned home with the latest spoils, get suspicious of each other and each, unknown to the other, poisons the other’s coffee and both die. The big scenes which were at the table when the men become distrustful of each other could be told only through facial expression. “Ah,” puzzled Mr. Director, “how can I show what these two men are thinking? I must have the camera closer to the actors — that’s what I must do — and having only two actors in these scenes, I can.”

Up to this time, every scene had been a long shot — that is, the floor — the carpet — the greensward — showed yards in front of the actors’ feet. But Mr. Griffith knew he couldn’t show nine feet of floor and at the same time register expression. So to his camera man he said: “Now don’t get excited, but listen. I’m going to move the camera up, I’m going to show very little floor, but I’m going to show large, full-length figure; just get in the actors’ feet — get the toes — one foot of foreground will do.

“Well, we’ve never done anything like that — how do you think that’s going to look? — a table with a man on each side filling up the whole screen, nearly.”

“We’ll do it — we’ll never get anywhere if we don’t begin to try new things.”

The burglars were screened so big that every wicked thought each entertained was plainly revealed. Everybody came to like the idea afterwards, especially the actors⁴⁵⁴.

Dans son autobiographie, Lillian Gish raconte la même scène en détail :

— Le public doit comprendre que ces deux bandits commencent à se méfier l’un de l’autre, expliquait-il.

— Il n’y a qu’à mettre une bulle, suggéra Billie Bitzer, qui maintenant travaillait régulièrement avec Griffith.

⁴⁵⁴ Linda Arvidson Griffith [Mrs. D. W. Griffith], *op. cit.*, p. 60-61.

Il était courant alors de faire apparaître une « bulle » dans un coin de l'écran pour exprimer les pensées des personnages.

— C'est du déjà-vu, répliqua Griffith, qui supportait mal ce qui ressemblait à un cliché. On peut essayer autre chose.

Il se tourna vers le jeune acteur qui se tenait à côté de lui:

— Prends donc une expression méfiante.

Le jeune homme s'exécuta.

— Parfait! s'exclama Mr. Griffith. Comme cela, tout le monde comprendra!

Comme à chaque innovation de Griffith, Billy Bitzer se fit tirer l'oreille:

— Mais il est trop loin de la caméra, personne ne verra son visage!

— Rapprochons-nous, alors, déplaçons la caméra.

— Mais, Mr. Griffith, c'est impossible! Croyez-moi, on ne peut pas déplacer comme ça la caméra, on va couper les pieds du personnage, et le fond de l'image sera flou.

— C'est un ordre, Billie.

Le moment venu, Billie commença par tourner la scène à une distance normale. Puis il installa l'énorme caméra tout près des acteurs; les pieds des acteurs

n'étaient plus visibles à la seconde prise de vue, mais il était clair que les deux bandits étaient au bord de la dispute.

Après la projection des rushes, Griffith fut convoqué par la direction. Henry Marvin était hors de lui:

— Mr. Griffith, le prix que nous payons doit nous permettre de voir l'acteur tout entier, et non un homme-tronc⁴⁵⁵!

Lilian Gish synthétise ensuite l'évolution de Griffith

Et Griffith continua à tourner en rapprochant de plus en plus la caméra du visage des acteurs, jusqu'au véritable gros plan. L'emploi des gros plans entraîna une modification du jeu des acteurs, car le public pouvait deviner leurs sentiments selon leurs expressions, sans avoir besoin de longues démonstrations. Griffith aimait aussi faire des gros plans sur des objets importants pour le scénario.

Puis il tenta quelque chose de nouveau : il se mit à filmer la même scène en la découpant en plans séparés, le visage d'un acteur par exemple, puis l'expression d'un autre, puis un objet, ce procédé permettant d'amplifier l'intensité du moment. Il

assemblait ensuite les différents plans dans la salle de montage, donnant ainsi à l'action sa cohérence⁴⁵⁶.

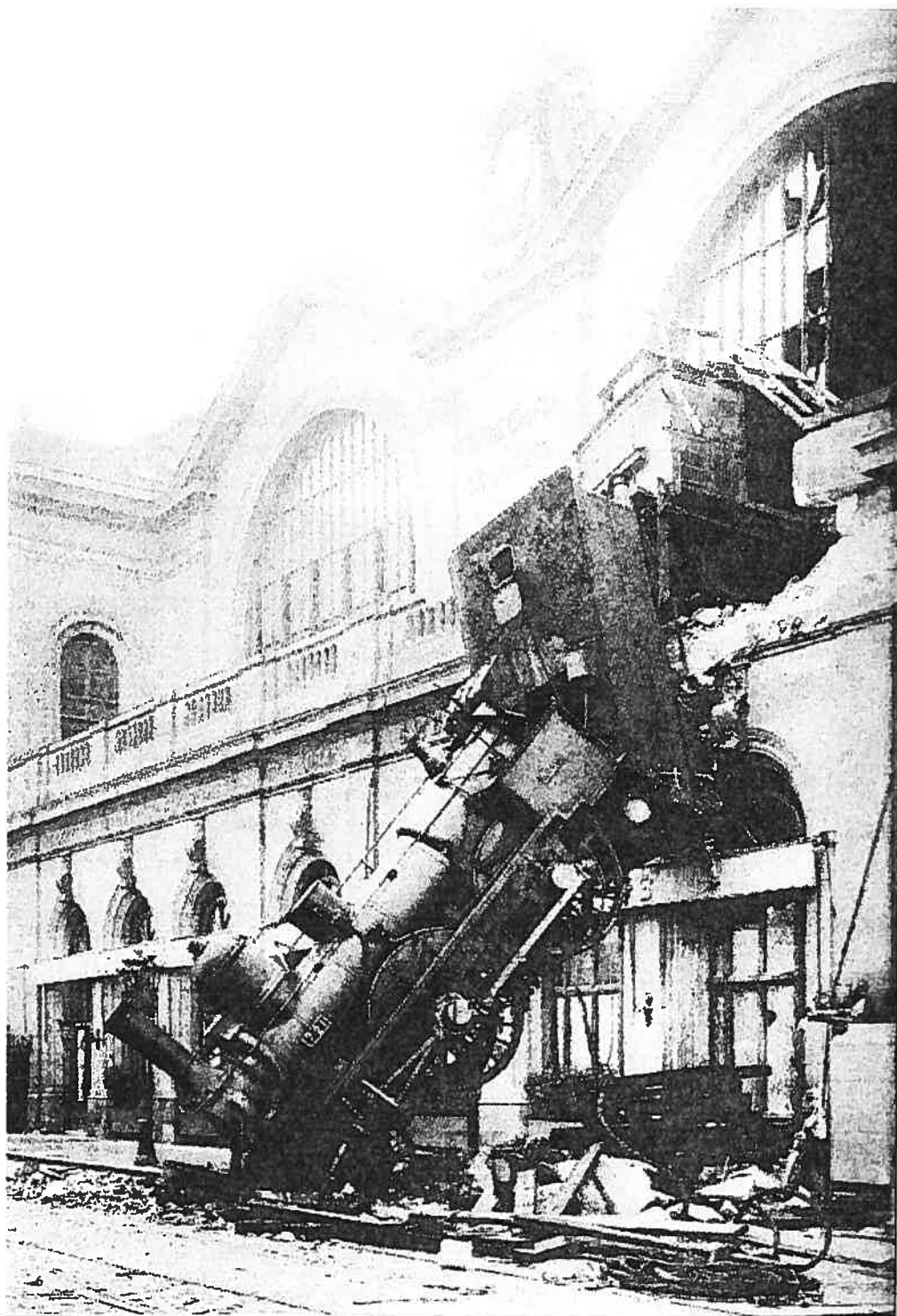
⁴⁵⁵ Lillian Gish et Ann Pinchot, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 73.

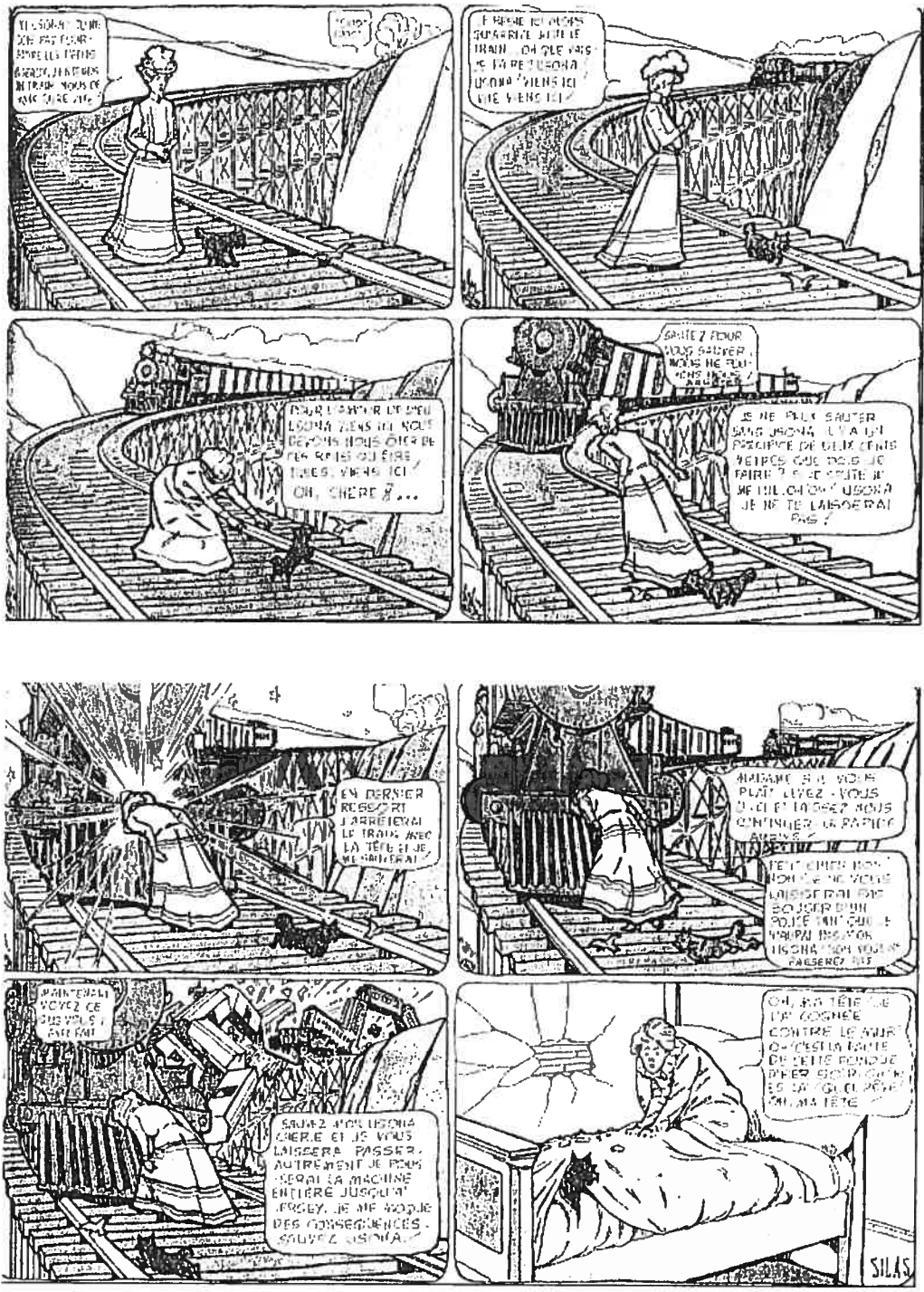
Tableau : Système des modes de représentation

MODE DE REPRÉSENTATION EN TROMPE-L'ŒIL:	MODE DE REPRÉSENTATION IDENTIFICATOIRE:
<p>I- Identité spatiotemporelle (immersion) entre le spectateur et le représenté : l'image est <i>ici</i> et <i>maintenant</i></p> <ul style="list-style-type: none"> A) Absence de cadre filmique B) Absence de hors-champ C) Grandeur naturelle D) Traversabilité de l'écran dans les deux sens (interaction illusoire) E) Regard à la caméra permis 	<p>1- Altérité spatiotemporelle entre le spectateur et le représenté : l'image est <i>ailleurs</i> et <i>alors</i></p> <ul style="list-style-type: none"> a) Le cadre filmique codifie le point de vue b) Hors-champ constitutif du cadre c) Échelle de plans d) Écran infranchissable e) Regard à la caméra proscrit
<p>II- Identité du point de vue impliqué par la représentation et du propre regard du spectateur : le <i>regard propre</i></p> <ul style="list-style-type: none"> E) Le point de vue de la représentation est celui du spectateur empirique F) Absence de découpage institutionnel : le point de vue est celui du monsieur de l'orchestre (Sadoul) G) Couple voyeurisme/exhibitionnisme H) Le <i>corps propre</i> : le corps du spectateur empirique est impliqué dans la représentation (immersion et hapticité) 	<p>2- Identification du regard du spectateur avec un autre point de vue, celui de la caméra : le <i>regard autre</i></p> <ul style="list-style-type: none"> e) Le point de vue autre est celui de la caméra symbolique, du Grand Imagier ou d'un personnage f) Le découpage et le montage créent l'ubiquité du point de vue g) Couple voyeurisme/non-exhibitionnisme h) Le <i>corps autre</i>: le corps du spectateur s'efface (sous-motricité et absorption diégétique) pour laisser place à l'identification à un autre corps, celui du personnage-acteur

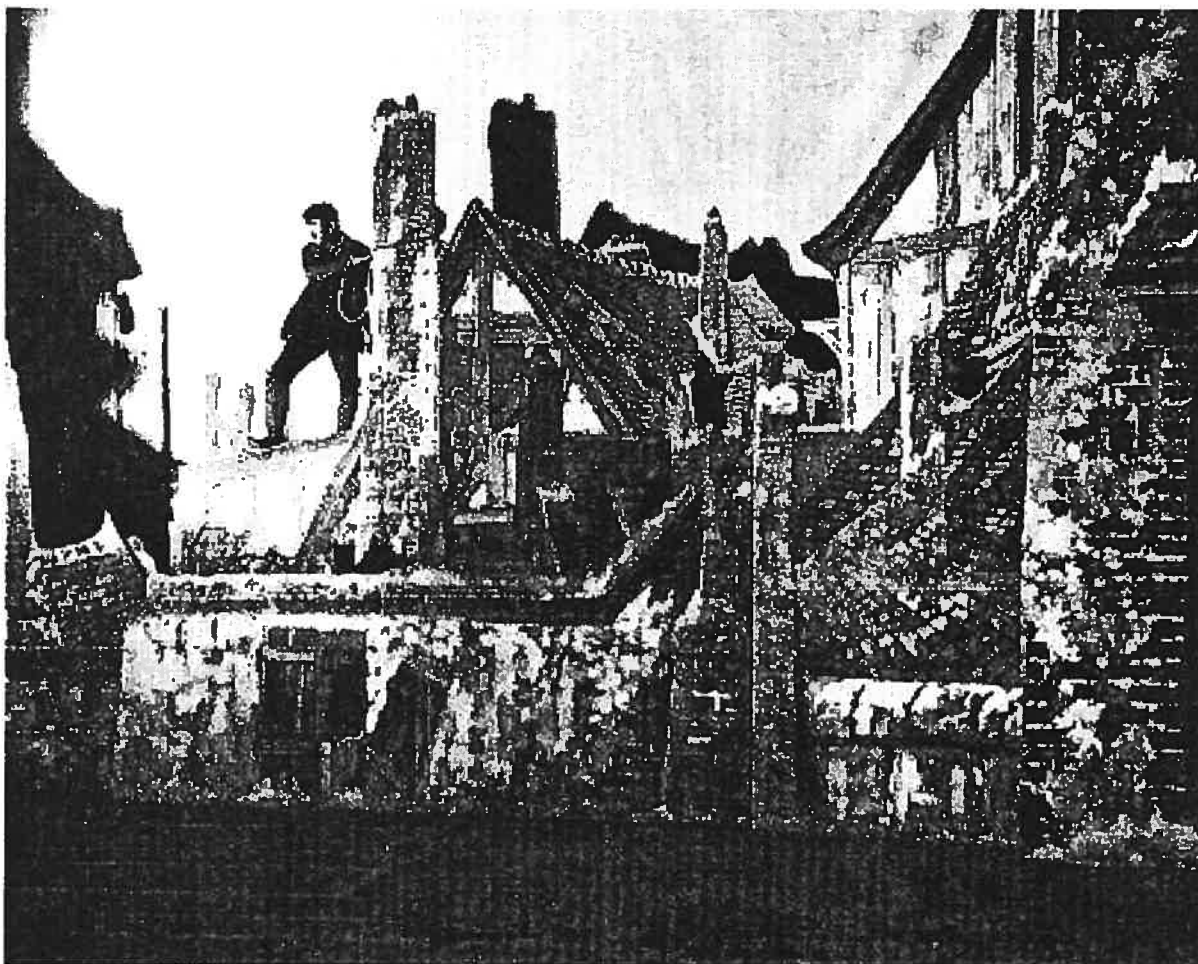
Illustrations



1 Accident de train, le 22 octobre 1895 à la gare Montparnasse.



2 Bande dessinée de Silas, alias Winsor McCay, dans la célèbre série *Dreams of a Rarebit Fiend* (1905).



3 Photographie d'une scène de la pièce *Oliver Twist* (1895) à l'American Theatre de New York.



Fig 1

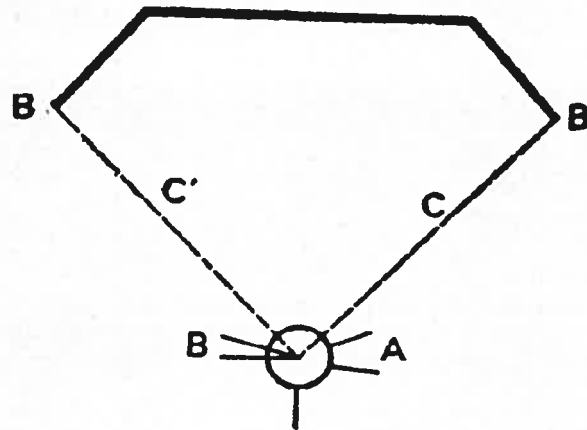


Fig 2

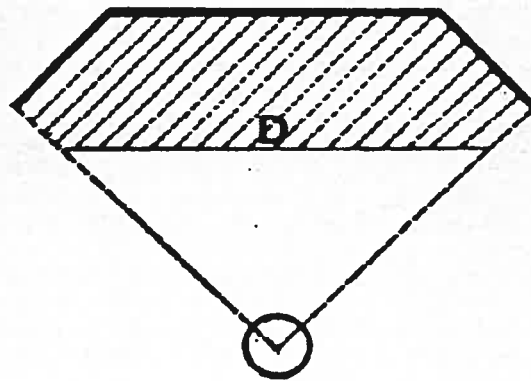


Fig 3

- 4 D'après Pierre Trimbach, *Quand on tournait la manivelle... il y a 60 ans... ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Époque*, Paris: Éditions Cefag, 1970, p. 31-33.

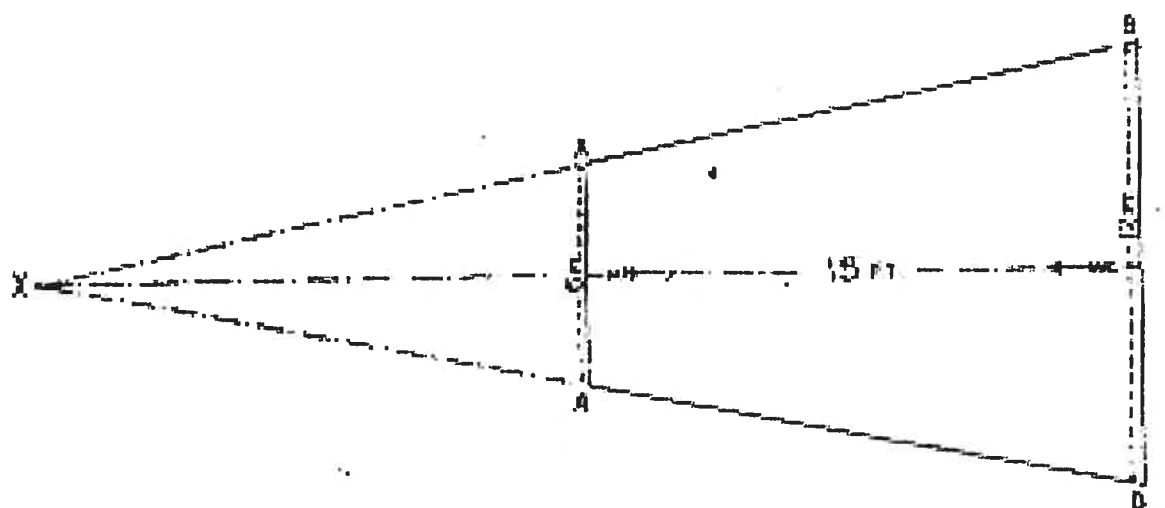


FIG. 56. X represents Camera, A.A. Stage Front ;
and B.B. B.B. Tapes or Lathes Showing Stage Boundary.

- 5 Plan d'un champ scénique, tiré de Colin N. Bennett, *The Guide to Kinematography*, Londres : E. T. Heron & Co., 1917, p. 55.

Curriculum vitæ

PUBLICATIONS

Ouvrage paru

– *La Vie ou du moins ses apparences. Émergence du cinéma dans la presse de la Belle Époque (1894-1910)*, Montréal : Cinémathèque québécoise/Grafics, 2002, 87 p. Anthologie réunie, annotée et commentée par André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan.

Co-direction d'un ouvrage collectif

– *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Québec : Nuit blanche éditeur, 1996, 215 p. Sous la direction d'André Gaudreault, en collaboration avec Germain Lacasse, assistés de Jean-Pierre Sirois-Trahan.

Co-direction d'un numéro de revue avec comité de lecture

– *Cinémas*, vol. 14, n° 1 (Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)), Montréal, automne 2003 (numéro antidaté publié à l'automne 2004), 219 p. Numéro préparé sous la responsabilité de Melanie Nash et Jean-Pierre Sirois-Trahan.

Co-direction d'un numéro de revue sans comité de lecture

– *Montréal Clic. Bulletin du Centre d'histoire de Montréal*, n° 39 (Cinémas, théâtres et restes urbains), printemps-été 2000. Numéro préparé sous la responsabilité de Jean-Marc Larrue et Jean-Pierre Sirois-Trahan.

Contributions à un ouvrage collectif

– « Victorin-Hippolyte Jasset », in *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (dir.), London: Routledge, 2005, p. 347.

– « SCAGL », in *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (dir.), London: Routledge, 2005, p. 565.

- « film d'art », in *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (dir.), London: Routledge, 2005, p. 236-237
- « Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs », in *Limina. Le Soglie del Film/Film's Thresholds*, Veronica Innocenti et Valentina Re (a cura di), Udine: Forum, 2004, p. 203-221.
- « La vue animée dans le discours journalistique (1896-1908) », in *Arrêt sur image – Fragmentation du temps : Aux sources de la culture visuelle moderne*, François Albera, Martha Braun, André Gaudreault (sous la dir. de), Lausanne: Payot-Lausanne, 2002, p. 309-320. Article de Karine Martinez et Jean-Pierre Sirois-Trahan (collaboration).
- « Le Mur du son. Les débuts du cinéma parlant au Québec entre 1894 et 1915 », in *Écouter le cinéma*, Réal La Rochelle (sous la dir. de), Montréal : Les 400 coups, 2002, p. 68-88. Version française d'un article publié in *Film History*, Vol. XI, n° 4 (voir ci-dessous).
- « Le Passage de la barre: transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps », in *L'uomo visibile. The Visible Man*, Laura Vichi (a cura di), Udine: Forum, 2002, p. 33-41.
- « Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps: l'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès », in *La decima musa. The*

Tenth Muse. Il cinema e le altre arti. Cinema and Other Arts, Leonardo Quaresima e Laura Vichi (a cura di), Udine: Forum, 2001, p. 221-241.

– « The reception of "talking pictures" in the context of Quebec exhibition (1894-1915) », in *Film History*, special issue, Richard Abel and Rick Altman (eds.), London/Paris/Rome/Sydney : John Libbey, Volume XI, n° 4, 1999, p. 433-443.

– « Des sujets hauts en couleur, dès les premiers temps du cinéma », in *Il colore nel cinema muto. Color in Silent Cinema*, Monica Dall'Asta, Guglielmo Pescatore e Leonardo Quaresima (a cura di), Bologna: Mano, 1996, p. 77-84. Article d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan. Version augmentée d'un article publié dans la revue *24 Images*, n° 78-79 (voir ci-dessous).

– « Le Québec, pays des ennemis du cinéma ? », in *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, André Gaudreault (dir.), Germain Lacasse (coll.), Jean-Pierre Sirois-Trahan (ass.), Québec : Nuit blanche éditeur, 1996, p. 11-18. Article d'André Gaudreault, Germain Lacasse et Jean-Pierre Sirois-Trahan.

– « Quand les "Canadiens français" damèrent le pion au... reste du monde », in *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, André Gaudreault (dir.), Germain Lacasse (coll.), Jean-Pierre Sirois-Trahan (ass.), Québec : Nuit blanche éditeur, 1996, p. 179-192. Article d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan. Version augmentée d'un article publié dans *24 Images* n° 81 (voir ci-dessous).

– « Quand le Nationoscope dama le pion au Ouimetoscope... », in *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, André Gaudreault (dir.), Germain Lacasse (coll.), Jean-Pierre Sirois-Trahan (ass.), Québec : Nuit blanche éditeur, 1996, p. 163-177. Article de Jean-Pierre Sirois-Trahan (en collaboration avec André Gaudreault). Version augmentée d'un article publié dans *24 Images* n° 80 (voir ci-dessous).

– « À Montréal, des sujets hauts en couleur, dès 1897... », in *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, André Gaudreault (dir.), Germain Lacasse (coll.), Jean-Pierre Sirois-Trahan (ass.), Québec : Nuit blanche éditeur, 1996, p. 155-162. Article d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan. Version augmentée d'un article publié dans *24 Images* n° 78-79 (voir ci-dessous).

– « La bataille du parlant, rue Ste-Catherine, vingt ans avant *The Jazz Singer* », in *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, André Gaudreault (dir.), Germain Lacasse (coll.), Jean-Pierre Sirois-Trahan (ass.), Québec : Nuit blanche éditeur, 1996, p. 147-154. Article d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan. Version augmentée d'un article publié dans *24 Images* n° 77 (voir ci-dessous).

Articles de revue avec comité de lecture

- « Dispositif(s) et réception », in *Cinémas*, vol. 14, n° 1, Montréal, automne 2003 (numéro antidaté publié à l'automne 2004), p. 149-176.
- « Réception spectatorielle des nouvelles images et cinéma des premiers temps », in *Sociétés & Représentations*, n° 9, Paris, avril 2000 (« La Croisée des médias »), p. 143-160.
- « Le retour du [bonimenteur] refoulé... », in *Iris*, Paris/Iowa City, automne 1996, p. 17-32. Article d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan (collaboration).

Compte rendus dans revue avec comité de lecture

- « PINEL, Vincent. *Le Montage. L'espace et le temps du film* », in *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n° 2, Udine, spring 2003, p. 180-184. Article d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan.
- « ODIN, Roger. *De la fiction* », in *Cinémas*, vol. 12, n° 2, Montréal, hiver 2002, p. 187-198.

– « JOST, François. *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images* », in *Cinémas*, vol. 10, n° 1, Montréal, automne 1999, p. 159-166.

– « Ces films qui nous parlent... The 16th Pordenone Silent Film Festival », in *Iris*, n° 24, Paris/Iowa, automne 1997, p. 210-214.

Articles de recherche dans revue sans comité de lecture

– « Georges Gauvreau (1863-1949) », in *Montréal Clic. Bulletin du Centre d'histoire de Montréal*, n° 39 (Cinémas, théâtres et restes urbains), printemps-été 2000.

– « Quand les "Canadiens français" damèrent le pion au... reste du monde », in *24 Images* n° 81, Montréal, printemps 1996, p. 39-42. Article d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan.

– « Quand le Nationoscope dama le pion au Ouimetoscope... », in *24 Images* n° 80, Montréal, décembre-janvier 1995-96, p. 45-48. Article de Jean-Pierre Sirois-Trahan (en collaboration avec André Gaudreault).

– « À Montréal, des sujets hauts en couleur, dès 1897... », in *24 Images* n° 78-79, Montréal, septembre-octobre 1995, p. 79-82. Article d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan.

– « La bataille du parlant, rue Ste-Catherine, vingt ans avant *The Jazz Singer* », in *24 Images* n° 77, Montréal, été 1995, p. 33-36. Article d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan.

Direction d'un colloque

– Colloque « Montage des identités », Congrès de l'ACFAS, Université McGill, mai 2006. Co-direction avec Sophie-Jan Arrien.

Communications avec comité de lecture

– « Le devenir-qubécois chez Pierre Perrault. Montage, intercesseurs et énonciation collective », colloque « Montage des identités », Congrès de l'ACFAS, Université McGill, mai 2006.

– « La danse macabre dans *l'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. Dialectique et montage parallèle », Atelier du Grafics sur les modes d'alternance, Montréal, novembre 2005.

- « 'L'idéal électrique'. Électricité, cinéma et automate dans *l'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », Septième colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI), Montréal, novembre 2005.
- « Mythes et limites du train-qui-force-sur-les-spectateurs », X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, Italie, mars 2003.
- « Le Passage de la barre: transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps », VIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, Italie, mars 2001.
- « Du spectacle de vues animées au film », Les Treizièmes entretiens Jacques Cartier, Montréal, octobre 2000. En collaboration avec Karine Martinez.
- « Néo-spectateurs et cinéma des premiers temps (1895-1915): la réception des dispositifs Edison et Lumière », ACFAS, Université de Montréal, mai 2000.
- « Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps: l'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès », VI DOMITOR Conference / VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, Italie, mars 2000.
- « La réception spectatorielle du cinéma des premiers temps (1895-1915): l'exemple du Cinéorama de Grimoin-Sanson », Congrès de l'ACFAS, Ottawa, mai 1999.

organisé par l'École de langue et par le Département de langue, linguistique et traduction de l'Université Laval, été 2005.

– « *Métropolis* et le mouvement expressionniste », conférence dans le séminaire interdisciplinaire JPL-22674 (Mouvements néogothiques. France, Angleterre, Allemagne, 1780-1920) de Didier Mehu et Laurent Stalder au département d'Histoire, le 12 novembre 2004.

