

Université de Montréal

De l'attraction au cinéma

par
Viva Paci

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Doctorat
en Littérature
option Littérature et cinéma

mai, 2007

© Viva Paci, 2007



PR
14
U5f
2008
V.001

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.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
De l'attraction au cinéma

Présentée par :
Viva Paci

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello, présidente-rapporteuse

André Gaudreault, directeur de recherche

William Straw, membre du jury

Francesco Casetti, examinateur externe

Maria Rosaria Pandolfi, représentante du doyen de la FES

Thèse acceptée le 21 septembre 2007

Résumé

La proposition centrale de cette thèse se fonde sur l'élaboration d'une catégorie théorique, celle d'attraction – reprise et développée à partir des textes d'Eisenstein et des débats de la nouvelle historiographie sur le cinéma des premiers temps. À partir de l'idée d'attraction, on y propose une ontologie du cinéma qui ne soit pas fondée sur la capacité du cinéma à raconter des histoires mais, au contraire, sur ses qualités originaires de *machine à voir* (machine qui produit de la vision, mais aussi machine que l'on regarde) qui génère une nouvelle manière, fragmentaire et stupéfiante de voir, engendrant une véritable épiphanie du monde. Le propos théorique est soutenu par le commentaire de certaines propositions théoriques sur le cinéma qui n'ont pas fait de la narration la fin ultime du cinéma, ainsi que par une étude comparée avec d'autres enjeux de la représentation tels qu'ils ont été soulevés dans d'autres disciplines (singularisation et distanciation – du formalisme russe à Brecht –, ou encore le problème de la description en littérature). Cette approche permet de proposer un parcours dans l'histoire du cinéma suivant le fil rouge de l'attraction, une histoire du cinéma ponctuée d'œuvres qui, dans leur relation au spectateur, ne se fondent pas uniquement sur le mode narratif. S'articule ainsi un trajet qui, par-delà les périodisations et les balises du genre, fait se rejoindre des pans du cinéma des premiers temps, du cinéma classique (la comédie musicale en particulier), d'une production qui chevauche fiction et documentaire (notamment à partir de l'œuvre de Werner Herzog) et des images de synthèse dans le cinéma contemporain.

Mots-clés : cinéma, attraction, théorie du cinéma, histoire du cinéma, photogénie, cinéma des premiers temps, montage des attractions, Eisenstein, description, comédie musicale, Busby Berkeley, cinéma pur, Werner Herzog, images de synthèse.

Abstract

The central proposal of this thesis is founded on the elaboration of a theoretical category, that of attraction—taken and developed in texts by Eisenstein and in the new historiography debates on early cinema. Stemming from the idea of attraction, this thesis proposes an ontology of cinema that is not founded on cinema's capacity to tell a story, but rather on its originary quality of being a "seeing/seen machine", a "*machine à voir*" (a machine that produces vision, but also a machine that one looks at) that generates a new, fragmented, stunning way to see, and produces an epiphany of the world. The theoretical argument the thesis makes is sustained by various examples and theoretical proposals that counter the idea that "storytelling" is the ultimate goal of cinema, as well as a comparative approach with other issues of representation that have been discussed in other disciplines (i.e. singularisation and distanciation-effect – from Russian formalism to Brecht –, or the question of description in literature). This approach allows for a traversing of the history of cinema following the red thread of attraction, a history punctuated by works whose relation with the spectator is not solely based on a narrative mode. Beyond periodicities and generic boundaries, this thesis articulates a trajectory from early cinema to classical cinema (and the musical in particular), from a production of works breaching fiction and documentary (namely the films of Werner Herzog) to contemporary computer generated images.

Keywords : cinema, attractions, film theory, film history, *photogénie*, early cinema, montage of attractions, Eisenstein, description, musical, Busby Berkeley, pure cinema, Werner Herzog, computer generated images (CGI).

Table des matières

Introduction	1
1 Les attractions au cinéma : une petite histoire, quelques remarques et, surtout, plusieurs relations	17
<i>1.I</i> Remarques sur la « machine à voir » dans les premières théories du cinéma : où l'on voit que son œil perçoit et comprend.....	19
Du spectacle de la vision à la connaissance.....	22
D'où viennent les attractions ?.....	26
Écrire l'attraction du voir.....	30
Correspondances sur l'autonomie de perception de la caméra chez Vertov et Epstein : « le ciné-œil s'élève à l'affirmation de soi » et « l'objectif est lui-même ».....	43
<i>1.II</i> Eisenstein héritier de Chklovski : « faire faire » en plus de « faire voir » (plus).....	48
Comme au cirque : des acrobaties aux révolutions.....	52
Une imitation qui en chasse une autre.....	62
Du procédé, de la difficulté, de la vision, et non de la reconnaissance.....	71
L'opacité du médium transparent à l'idéologie.....	76
<i>1.III</i> L'attraction dans le récit du film par quelques cinéastes de la première avant-garde : « pas d'histoires », « il faut que le cinéma vive ».....	88
En racontant des histoires, on ne voit rien.....	89
Une fois les histoires et l'action dramatique gommées, « la véritable tragédie reste en suspens » (et on retourne aux attractions...).....	92
<i>1.IV</i> Ouverture : au-delà des débuts, sur le fil de l'attraction.....	102
2 La double vie du cinéma	105
<i>2.I</i> Sur le modèle de la description : des grains de sable dans les rouages de la narration.....	112
Montrer pour faire voir.....	117
Une structure : faire des listes et les fermer.....	127
Attractions juxtaposées : détails et images emblématiques.....	134
<i>2.II</i> Où il est question de communication.....	139
Que saute les attractions !.....	141
<i>¡</i> Que viva l'attraction !.....	142

2.III	Où il est question de style	145
	Ornement.....	145
	Expression.....	149
	Symbole	150
	Entre qualification et narration	152
2.IV	Où il est question de temps	159
	Simultanéité	159
	Temps d'exposition : présent	165
	Temps de voyant	170
	« Mouvement de monde ».....	173
2.V	Ouverture : pause et spectacle au cœur du récit.....	177
3	Le cas de la comédie musicale : une histoire classique d'attraction	178
3.I	Signes du spectacle : des pistes aux planches, puis à l'écran	180
	Le « spectacle composite », ou comment composer avec l'attraction	186
	Un... deux... trois... <i>zéro</i> !.....	197
3.II	<i>Repeat After Me</i> : l'attraction de la répétition.....	201
	Où il est question d'alternance : à propos des attractions empruntées	205
	Où il est question d'alternance : hors du film	213
	Où il est question d'alternance : dans le film.....	215
3.III	<i>Moulin Rouge</i> ou le cas d'un vieux libretto vu à travers le fond déformant d'un verre à absinthe.....	221
	Allusions et migrations	223
	Quelques remarques sur l'éveil sensible : <i>sogno o son desto</i> ?	232
	Du spectaculaire diffus au spectaculaire pur : <i>Spectacular</i> <i>Spectacular</i>	238
	Un regard nouveau	240
3.IV	De l'alternance au continu : fils conducteurs et attractions	244
	Électro-« esthétique de sensualité »	246
	Ampoules étincelantes : des feux de la rampe à l'écran	248
	Attractions d'un spectacle de sons et lumières	253
	<i>Can't Sing Without a Spotlight</i>	265
	Films-catalogues : nouveautés	266

3.V	Ouverture : « Now You See It », <i>Now You See It Again</i>	275
4	Autres usages de la machine à voir dans la transmission de l'expérience des attractions	278
4.I	Fiction ou non... ..	280
	Être devant l'image au moment de la prise, ou presque	289
4.II	L'esthétique de la prise de vue pure.....	293
	Puretés.....	295
4.III	Les prises de vue pures de Werner Herzog.....	301
	L'attraction de ce qui (se) passe dans le cadre.....	303
	« À distance ».....	308
	L'attraction du paysage/les paysages-attraction	317
	Le détour de l'âme du spectateur par le sublime	326
	La curiosité des hommes.....	335
4.IV	Ouverture : <i>Visual Display</i>	338
	Ouverture (en guise de conclusion) : deux fins de siècle à la loupe du système des attractions	346
I	Prototypes, présentations éphémères et attractions.....	349
II	Le cas des images de synthèse : « Ladies and Gentlemen, and Now the Main Attraction »	358
III	Le cinéma s'en va au musée (et l'attraction le suit).....	382
	Bibliographie	I

Remerciements

Je tiens à remercier ceux qui, par leurs invitations à participer à conférences, séminaires, publications et recherches, m'ont permis de développer des aspects ponctuels qui se retrouvent maintenant dans ce travail sur les attractions, et en particulier Antonio Costa, Jean Gagnon, Frank Kessler, Rosanna Maule, Éric Méchoulan, Guglielmo Pescatore et Leonardo Quaresima.

Certains commentaires, en cours de route, sur les diverses parties de cette thèse m'ont été très utiles et énormément rassurants : en particulier ceux de Tom Gunning ; ceux de Wanda Strauven sur la rencontre entre la théorie de l'attraction et les théories des années vingt ; et ceux de Vincent Bonin et d'Éric Legendre sur les images de synthèse.

Ma gratitude va ainsi aussi à Pierre-Emmanuel Jaques pour m'avoir convaincue de ne plus zapper les *numéros* dans les *comédies musicales* : je vois maintenant qu'ils y sont pour quelque chose ; et à Benny Mirisola qui, au fil des années, a réussi souvent à me rappeler qu'il y a de la passion, « *genio* » e *sregolatezza*, dans ces trop nombreuses pages.

Ce n'est pas par politesse gaffeuse, et *cattivo gusto*, que je remercie sincèrement André Gaudreault, mais plutôt parce que sa pensée en mouvement et en action n'a cessé de se présenter à mes yeux de manière *spectaculaire*.

À André Habib, qui en m'accompagnant sans se *ruiner* a fait que l'*attraction* fonctionne toujours, ces pages doivent vraiment beaucoup.

Introduction

*Ce n'est pas encore un essai.
Ni, dieu nous en garde, un traité.
Pour l'instant, ce n'est qu'un
faisceau de réflexions.
De réflexions hérissées.
Qui partent dans tous les sens.
Qui n'ont pas encore été canalisées
dans une seule direction.
(Sergueï M. Eisenstein, « A.I. 28 »
[Attraction intellectuelle, 1928])*

Dans les pages qui suivent nous traiterons *de* l'attraction au cinéma. Le sentier qui conduit de l'attraction *au* cinéma s'emprunte très naturellement. Nous poursuivrons tout au long de cette thèse les deux directions que notre titre suggère. L'une, celle qui mène *de l'attraction jusqu'au cinéma* – direction qui rappelle que vers la fin du XIX^e siècle, curiosité scientifique et attraction foraine ont été condensées dans le cinéma – , nous a poussée à réfléchir sur l'autre, à propos *de* l'idée d'*attraction au cinéma*.

Si l'attraction que le cinéma exerce sur les publics ne cesse de se renouveler et de trouver de nouvelles formes depuis plus d'un siècle, c'est que – nous le proposons comme point de départ – l'*attraction* et le cinéma sont étroitement liés. Ce mot, attraction, a une histoire et connaît une série d'usages par lesquels il faut passer pour clarifier les termes de ce qui nous occupera dans toute cette étude¹.

¹ On parle ici d'usages du terme attraction dans les études cinématographiques. Nous pouvons toutefois mentionner que le mot attraction traverse les discours de plusieurs disciplines : psychologie, sexologie, physique, urbanisme, sciences. Quelques classiques, dans l'ordre, témoignent de sa versatilité : Donn Byrne, *The Attraction Paradigm*, New York, Academic Press, 1971 ; Mark Cook (dir.), *The Bases of Human Sexual Attraction*, London, Academic Press, 1981 ; Neltje Blanchan, *How to Attract the Birds and Other Talks About Bird Neighbours*, New York, Doubleday Page and Co., 1902 ; Arthur Stanley, *Newtonian Attraction* [1940], Cambridge, Cambridge University Press, 1981. On retrouve aussi, carrément, l'expression « système des attractions » employée par Dean MacCannel, *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*, New York, Shocken Books, 1976 : il y est question de mettre en place un système (*system of attractions*) pour traiter du tourisme de notre temps.

L'idée d'attraction – qui devient un véritable modèle, aussi bien heuristique que concret – se retrouve au centre d'une des propositions importantes de la « nouvelle histoire du cinéma »². Les nouveaux historiens ont développé l'idée d'attraction à partir du corpus (plus ou moins unitaire) du cinéma des premiers temps³. Les roulements de trucages, les prestidigitations et les vues stupéfiantes soutenaient et même fondaient ce cinéma. Le sens du spectacle qu'offraient les films des premiers temps pourrait être résumé dans l'idée que le spectateur était confronté à des images instables, à des *présentations* en coup d'éclat. Des éclats de *présence*, donc, créés pour le plaisir de la vision-apparition, immédiate et fugace, presque des

² On entend ainsi, bien sûr, essentiellement la mouvance qui suivit le fameux congrès FIAF de Brighton en 1978, où l'on présenta plus de six cents films de la période 1900-1906, ouvrant ainsi un tout nouveau champ de réflexion. Des bilans de la nouvelle histoire du cinéma, appliquée au cinéma des premiers temps en particulier, voient le jour périodiquement. Cf. par exemple Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989 ; André Gaudreault et Denis Simard, « L'extranéité du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherche », in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel (dir.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1995, p. 15-28 ; Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

³ L'expression « cinéma des premiers temps » que nous avons adoptée dans notre travail, nécessite une mise au point. Elle a été proposée pour remplacer « cinéma primitif » et en alternative à « cinéma des origines ». Un des promoteurs de cette expression « cinéma des premiers temps » a par la suite suggéré de revenir à l'usage d'une autre expression qui existait dans les premiers temps du cinéma, « cinématographie-attraction » (employée par exemple par Guillaume-Michel Coissac dans *Histoire du cinématographe. Des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cinéopse/Librairie Gauthier-Villars, 1925, p. 359) : cf. André Gaudreault *Il Cinema delle origini o della « cinematografia-attrazione »*, Milano, Il Castoro, 2004 et *Au seuil de l'histoire du cinéma. La cinématographie-attraction*, Paris, CNRS, [sous presse] 2007. Nous ne profiterons pas dans notre travail du regain d'intérêt pour cette expression d'époque, car elle désigne – à l'aide du mot attraction – un état transitoire, un cinéma qui fut et n'est plus, alors que pour nous ce mot pointe une dimension du cinéma qui n'a rien de transitoire et qui traverse, au contraire, des premiers temps à nos jours, toute l'histoire du cinéma. Pour le débat sur la dénomination cf. Jacques Aumont, « Quand y a-t-il cinéma primitif ? ou plaider pour le primitif », in Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of the Century*, Québec/Lausanne, Nuit Blanche/Payot, 1997, p. 17-32 et André Gaudreault, « 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 Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 111-131.

épiphanies, et éventuellement retardés pour accroître la jouissance liée à leur surgissement.

Comme c'est souvent le cas, nommer une chose permet d'éclairer, de faire luire, d'enfin *voir* des traits qu'on ne voyait pas auparavant. Ainsi, une fois pensée la production du cinéma des premiers temps en termes de « cinéma des attractions »⁴, on commença à ne plus considérer ce cinéma-là seulement comme un noyau dans lequel seraient contenus les éléments d'un cinéma futur qui se trouvait à ce moment-là désavantagé en raison des pauvres capacités techniques que l'immatunité du moyen lui consentait. Le renouveau du regard des historiens avait permis de voir le cinéma des premiers temps comme un milieu où étaient nées des formes différentes de celles que connaîtra le développement du cinéma. Le cinéma des attractions était un cinéma autre, avec une autre façon d'être montré et une autre façon d'être regardé.

S'il a été réactivé et théorisé par la *nouvelle histoire* dans le cadre des études sur le cinéma des premiers temps, le concept d'*attraction* a des racines profondément ancrées dans l'histoire de la pensée sur le cinéma. Dans la Russie des années vingt, l'idée d'attraction connaît un moment de gloire grâce à quelques écrits importants d'Eisenstein⁵. Mais le terme était aussi d'usage commun dans les discours sur le spectacle et les nouvelles

⁴ L'expression « cinéma des attractions » est d'abord employée pour renvoyer au cinéma des premiers temps, élaborée dans un texte fondateur : André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma » [1985], in Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches, op. cit.*, p. 49-63. Cet article accompagne l'entrée de la question des attractions dans les études cinématographiques contemporaines. Nous verrons tout au long de cette thèse comment cette expression pointe dans bien des cas la « nature » du cinéma, ou rend du moins compte d'un pan important du cinéma au-delà des périodisations pour lesquelles elle a été conçue. Ainsi, dans notre texte se développe une proposition élargie du cinéma des attractions.

⁵ Surtout : « Le montage des attractions » [1923] et « Le montage des attractions au cinéma » [1925], « *La Grève. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier* » [1925], in *Au-delà des étoiles*, tome I des *Oeuvres*, Paris, UGE 10/18/Cahiers du cinéma, 1974, respectivement : p. 115-126, p. 127-144, p. 25-28 ; « A.I. 28 » [Attraction intellectuelle 1928], inédit, in *CiNéMAS*, vol. 11, n. 2-3, « Eisenstein dans le texte », 2001, p. 147-160.

technologies, déjà avant la fameuse projection publique du cinématographe, le 28 décembre 1895 au *Salon indien*. Ainsi, il s'intégrera rapidement aux discours cinématographiques, se trouvant employé parfois en opposition, et parfois en parallèle avec les idées qui dominaient les discours sur le cinéma (à savoir, dans un premier moment l'idée de *pure reproduction* que le cinéma permettait, et ensuite l'idée que le cinéma devait être capable de *narration*)⁶.

Nous reviendrons et approfondirons évidemment dans notre thèse la question du modèle des attractions en tant que proposition historiographique, et celle, eisenstenienne, de l'attraction en tant que voie opératoire par laquelle le spectacle cinématographique peut travailler sur la conscience du spectateur. Nous soulignons cependant ici en introduction qu'une des tâches de notre thèse sera justement celle de généraliser le modèle afin d'en faire une loupe à travers laquelle il est possible d'observer le cinéma bien au-delà d'une seule période.

Les diverses relations – relation au temps, à la narration, au spectateur – que l'attraction favorise nous aident dans notre approche à en faire un objet théorique dont la validité dépasse les premiers temps, ainsi qu'un outil heuristique pour l'étude du cinéma. Nous y reviendrons dans le corps de la thèse, mais nous en esquissons les grandes lignes ici.

L'attraction se met en place avec une temporalité qui lui est propre, en se donnant dans une tension du présent, comme une irruption (distincte en cela du développement narratif) et une alternance entre le montrer et le cacher

⁶ Par exemple dans E.-L. Fouquet, « L'attraction », in *Écho du Cinéma*, 28 juin, n. 11, p. 1, 1912 ; dans un texte de Louis Delluc in *Le Film*, 9 juillet 1917, cité dans Jean Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958, p.48 ; ou encore dans « L'attraction dans les films » [article non signé], in *Ciné pour tous*, n. 118, novembre 1923, p. 10-12. Avant cela, à la fin du XIX^e et aux premières années du XX^e siècle, les premiers pas du discours sur le cinéma se faisaient dans des journaux et des revues d'autres corporations technico-spectaculaires. Des rubriques techniques sur le cinéma trouvaient leur place en milieu anglo-saxon dans les revues qui traitaient de l'univers de la lanterne magique (*The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger*, London) ou de la phonographie (*Phonoscope*, New York) et, en milieu français, dans des revues sur le monde de la photographie (*Ombres et lumières* et *La Mise au point*). L'appareillage du cinématographe y était souvent traité – et vendu – comme une nouvelle attraction technologique.

qui ne dépendent pas d'un objet et d'un temps qui la précèdent – ou lui succèdent – dans une relation de cause à effet ; elle existe en somme de façon autarcique. La narration, au contraire, configure un parcours dans lequel ce qui se passe est connecté dans une série de causes et d'effets se produisant dans l'ordre nécessaire d'une trajectoire temporelle.

Une fois pensé, le concept d'attraction soulève toujours la question du fonctionnement de la narration cinématographique, et se rapporte à elle. Un dénominateur commun des discours sur l'attraction dans la théorie du cinéma renvoie à ce qui freine l'avancée du récit, à ces moments de pause dont la fonction est d'interpeller le spectateur et de lui offrir un moment de spectacle pur⁷. Ce concept nous sert ainsi d'ancrage afin de proposer une lecture du cinéma (de quelques traces dans son histoire) en marge de celle articulée sur le concept de narration, sans pour autant se trouver en nette contradiction avec elle. Au fond, « le système [des] attractions monstratives *ne connaît que très faiblement le régime de la narration filmique* [...]. Y règne, au contraire, la monstration filmique dont le domaine privilégié et l'unité de base est le plan [...], unité autonome et autarcique »⁸.

L'attraction, à la fois notion théorique et archéologique, a produit ainsi une façon alternative pour penser le rapport entre le spectateur et le film, en partant précisément du réseau de relations qui soutenait le cinéma d'antan, le rattachant aux pratiques spectaculaires populaires (cirque, foire, parc d'amusement) et aux expositions de technologies et de curiosités, avec lesquelles l'attraction partage en premier lieu son nom (attractions de cirque, de foire, etc.), et ensuite un type de relation avec le spectateur. Si le cinéma

⁷ Ces points (retenus dans un grand nombre de discours sur le cinéma des attractions) ont été mis de l'avant il y a des années dans l'article de Tom Gunning, « The Cinema of Attractions : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde » [1986], in Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema Space Frame Narrative*, London, BFI, 1990, p. 56-62.

⁸ André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma », *op. cit.*, p. 57-59. C'est nous qui soulignons : le système des attractions ne connaît donc que très faiblement le régime narratif, mais tout de même il le connaît et, même, il se définit en se rapportant à ce dernier. Cf. dans le premier chapitre notre section « Une fois les histoires et l'action dramatique gommées, “la véritable tragédie reste en suspens” ».

narratif relègue en général le spectateur à une position sécurisée d'observateur-voyeur, au contraire, « le cinéma des attractions » interpelle directement le spectateur, destinataire privilégié du plaisir du spectacle, actant fondamental dont les vues animées stimulent les sens et les émotions.

La notion d'attraction permet de mieux voir qu'il existait au tournant du siècle un cinéma offrant au spectateur une jouissance spécifique – irréductible à celle que le régime narratif dominant du cinéma institutionnalisé et classique construira par la suite. Elle a ainsi ouvert la voie à une manière alternative de voir le cinéma dans son histoire, libérant en quelque sorte les discours de *l'hégémonie du narratif*. Une fois pensé et nommé, le « cinéma des attractions » ouvre une voie précieuse pour tisser une lecture de l'histoire du cinéma qui ne soit pas une trajectoire évolutive et linéaire, mais une histoire parsemée de moments où règne l'attraction.

À ce propos, Tom Gunning suggère, sans toutefois jamais la développer, une continuité raisonnable entre des moments de l'histoire du cinéma où les attractions entretiennent une relation complexe avec la structure narrative, « interaction qui continue d'exister, bien entendu, dans des nombreux genres du cinéma contemporain comme ceux de la comédie musicale, du burlesque, des films d'horreur ou de science-fiction à effets spéciaux »⁹. Envisager l'histoire du cinéma comme parsemée de moments où l'attraction règne – c'est bien la voie que nous avons choisie – est d'autant plus approprié aujourd'hui que ce type d'histoire nous permet de voir d'un autre œil des œuvres qui, dans leur relation au spectateur, sont à la limite du modèle narratif. Par exemple, le cinéma d'effets spéciaux à grand déploiement, composé massivement d'images numériques, mine en effet l'homogénéité du récit en misant sur la valorisation des plaisirs optiques (que

nous voulons identifier comme *purs* par opposition au plaisir narratif qui peut être considéré le fruit d'une médiation) et la participation presque physique du spectateur comme s'il était dans un parc d'attractions.

Dans notre lecture, les œuvres ayant un haut taux d'attractions établissent un canal de communication préférentiel et privilégié avec le spectateur, sollicitant des plaisirs sensoriels différents de ceux mobilisés par le cinéma narratif. Au sein d'une institution qui *raconte* principalement *des histoires*, nombreuses sont les œuvres qui encore aujourd'hui captivent le spectateur par des moyens qui doivent très peu au principe de causalité, tout comme c'était le cas dans les premières années du cinéma.

Des œuvres de cette famille ne visent pas à susciter l'attention du spectateur par l'affabulation : elles captivent le regard par des éclats qui visent à accrocher son attention, allant, pour ainsi dire, le chercher jusque sur son fauteuil. L'idée d'*aller chercher le spectateur jusque sur son fauteuil*, pour une participation à la fois émotive, sensorielle et intellectuelle (selon les buts recherchés) a deux pères illustres : Marinetti et Eisenstein. Énumérant les *attractions* de l'épilogue du *Sage* (1923), Eisenstein nous signale qu'à la fin du spectacle, en-dessous des fauteuils, explosaient des feux de Bengale¹⁰. À ce propos, Tom Gunning rappelle : « Both Eisenstein and Marinetti planned to exaggerate the impact on the spectator, Marinetti proposing to literally glue them to their seats (ruined garments paid for after the performance) and Eisenstein setting firecrackers off beneath them »¹¹. En effet, Marinetti, dans son « Il teatro di varietà » (1913), propose de vendre plusieurs billets pour la même place, d'asperger les fauteuils avec des poudres prurigineuses ou de la

⁹ Tom Gunning, « Attractions, Truquages et Photogénie : l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907 », in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel (dir.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁰ Cf. « Le montage des attractions » [1923], *op. cit.*, aux pages 117, 121 et 125.

¹¹ Tom Gunning, « The Cinema of Attractions : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », *op. cit.*, p. 61.

colle, afin de créer des réactions directes et violentes parmi le public¹², ce qui n'est pas très loin des explosions voulues par Eisenstein. Nous verrons comment cette relation *attentatoire* peut prendre diverses formes¹³, comment l'attraction, en s'écartant de la ligne de conduite de l'institution et de la narration, peut être une étincelle vitale du cinéma.

Concept à la mode, trouvaille historiographique raisonnable et efficace, outil idéologique pavlovien, lien intermédial entre le cinéma et les autres institutions qui partagent avec lui le paradigme culturel et social du spectacle fin de siècle (le cirque, la foire, le parc d'amusement, la curiosité scientifique) et la modernité baudelairienne (l'exotisme et la distraction), et encore mot clef pour identifier le cinéma à grand déploiement d'effets spéciaux, l'attraction demeure, somme toute, un objet aux contours presque aussi flous qu'attractifs (que l'attraction soit attractive et attrayante, nous

¹² Cf. « Il teatro di varietà », in Umbro Apollonio (dir.), *Futurismo*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1970, p. 178-185.

¹³ Si l'idée d'aller chercher le spectateur sur le fauteuil a des pères illustres, elle a aussi des cousins hurluberlus. Avatars plus ludiques et lucratifs, les salles de *cinéma* dans les parcs d'amusement depuis la fin du XX^e siècle ont souvent construit une relation fusionnelle avec le spectateur, en partant justement de fauteuils « dynamiques ». Pensons au cas du Futuroscope (Poitiers, ouvert en 1987 – avec fauteuils vibrants), à quelques salles de Multiplex équipées de nos jours, ou encore aux nombreuses expériences de cinéma-attraction dans les expositions internationales, à partir de l'expérience du spectateur à la New York World's Fair de 1939, dans le pavillon de Norman Bel Geddes, Futurama (pour la General Motors). Cf. Michèle Lagny, « Tenir debout dans l'image. Le sens de l'équilibre », et Bernard Perron, « Le cinéma interactif à portée de main », in Alice Autelitano, Veronica Innocenti et Valentina Re (dir.), *I Cinque sensi del cinema/The Five Senses of Cinema*, Udine, Forum, 2005, p. 187-198 et 447-457 ; Viva Paci, « I Have Seen the Future. Projection sur la ville », in *Cahiers du GERSE*, n. 6, automne 2004, p. 131-144. Il est bien de rappeler que la tendance attentatoire est une des stratégies parmi les plus anciennes de promotion du cinéma. Cf. une présentation d'époque du Vitascope Edison qui mettait en valeur la force d'impact de l'image projetée, et le fait qu'elle pouvait, par l'émotion de la vue, aller chercher le spectateur sur son fauteuil. À la projection des « Breaking of Waves on the Seashore », les spectateurs assis dans les premières rangées se sentaient comme éclaboussés par les vagues. Ainsi, dans un compte rendu d'époque : « Edison Vitascope », *New York Dramatic Mirror*, 2 mai 1896, p. 19, cité par John Belton, *Widescreen Cinema*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1992, p. 37 et 245.

avons été plus d'un à l'affirmer¹⁴, nous en convenons... difficile d'y construire un jeu de mots d'une étonnante nouveauté). Nous laissant tout à fait attirer d'une part, nous travaillerons d'autre part à élaguer ce flou.

Dans notre texte le mot attraction subira une série de déclinaisons et sera tour à tour employé dans diverses expressions comme « cinéma des attractions », « l'attraction au cinéma », « l'attraction du cinéma », « les attractions au cinéma », oscillant entre le singulier et le pluriel, entre l'Idée et les pratiques. Au-delà de ces écarts, il demeure constant que lorsque nous parlons d'attraction, nous référons à une qualité virtuellement inscrite dans le film, et qui s'actualise dans la relation du texte avec son spectateur : l'attraction brise la linéarité, sort du film pour que l'émotion – qu'elle-même pilote – éclate au cœur du public. Ce parcours de l'attraction croise certes les chemins de la narration, mais les dépasse : l'attraction travaille autrement sur le spectateur et sur ses affects.

Un exemple parmi des milliers d'autres possibles : si, dès les premières minutes de *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006), on est assis sur le bout du fauteuil quand Superman essaie de sauver l'avion et la navette spatiale, ce n'est pas parce que nous avons peur par procuration, peur pour l'un des personnages dans l'habitacle qui pourrait exploser d'une seconde à l'autre, comme une adhésion narrative au film le commanderait. Le spectateur qui voudrait entrer dans cette scène en suivant la voie de la narration ne cesserait d'être déçu : maints détails dans la construction de l'histoire font défaut – après de telles péripéties, les voyageurs sont bien coiffés et maquillés, aucune extériorisation de panique ne s'est manifestée, etc. Mais si le spectateur veut bien laisser aux effets spéciaux et au rythme effréné du

¹⁴ Ainsi Rachel O. Moore dans *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*, Durham, Duke University Press, 1999 ; nous-même dans « Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions », in *Cinemas*, vol. 12, n. 1, 2001, p. 97-104 et « La persistance des attractions », in *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 3, automne 2003, p. 56-63 ; André Gaudreault dans *Il Cinema delle origini o della « cinematografia-attrazione »*, *op. cit.* ; Wanda Strauven, dans l'introduction à l'anthologie *The Cinema of Attractions Reloaded*, *op. cit.*

montage numérique la fonction pour laquelle ils ont été conçus (exciter, étourdir, couper le souffle, donner le vertige, etc.), il sera alors pleinement satisfait. Le *ride*, le tour de manège¹⁵, était donc un élément de la structure du film qui attendait d'actualiser son sens agissant sur les sens du spectateur.

Nous travaillerons ainsi à l'élaboration d'une catégorie¹⁶ théorique, l'attraction – la développant à partir des textes d'Eisenstein et des débats de la nouvelle historiographie sur le cinéma des premiers temps –, qui offrira, en cours de route, une véritable loupe qui nous permet de regarder *autrement* le cinéma. Nous proposerons au fond une *ontologie du cinéma* qui ne soit pas fondée sur la capacité du cinéma à raconter des histoires, mais au contraire sur ses qualités originaires de *machine à voir* qui génère une nouvelle manière, fragmentaire et stupéfiante, de voir, et qui engendre par-là une véritable épiphanie du monde. L'idée de *machine à voir* renvoie à la fois au fait qu'il s'agit d'une machine qui produit de la vision, qui permet de regarder et de voir, mais aussi d'une machine qui a déjà été à ses premiers temps – et de nos jours dans une autre mesure, nous le verrons surtout dans la conclusion – la chose qu'il fallait regarder, qu'il ne fallait pas rater, comme quand on dit : « à voir cette semaine... ». Nous lions à cette dimension de *machine à voir* l'idée qu'il s'agisse là du noyau où sont condensées les qualités *originaires* du cinéma : il regarde et fait voir – en plus d'attirer

¹⁵ Nous le verrons en cours de route (surtout dans le premier chapitre et dans la conclusion), le terrain est fertile à propos de manège, de cinéma et d'émotions dirigées. Une importante affinité entre l'aptitude émotionnelle mobilisée par les montagnes russes et celle mobilisée par le cinéma des attractions sera relevée à la fois par Eisenstein et aussi par des réflexions récentes sur le *blockbuster*. Sur Eisenstein (ainsi que sur les propos de Sergei Youtkevitch) et les montagnes russes (*montagnes américaines* dans les textes en russe), cf. Natalia Noussinova, « Eisenstein excentrique », in Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 67-75. Sur les films spectaculaires et le principe des montagnes russes cf. Geoff King, « Ride Films and Films as Rides in the Contemporary Hollywood Cinema of Attractions », in *Cineaction*, n. 51, février, 2000, p. 3-9.

¹⁶ Nous entendons ici *catégorie*, à la fois comme *concept fondamental de l'entendement* et à la fois au sens courant de *classe* (tel que l'expression « cinéma des attractions » propose une véritable classe aux contours dentelés que nous dessinerons tout au long de ce travail).

l'attention sur son propre dispositif ; il découpe l'espace et en exalte des fragments ; il arrête le temps, le capture et le restitue au spectateur du film en pure présence ; il transforme le flux continu en éclats de présent, éphémères, mais qui peuvent toutefois se répéter ; il magnifie aux yeux du spectateur certains traits et qualités de la réalité et par-là les singularise. Ainsi, quand nous parlerons du statut du *cinéma à ses origines*, nous renverrons non pas tant à une question de chronologie, mais plutôt à l'ensemble de ses qualités que nous considérons intrinsèques.

Si les chapitres qui suivent sont tous d'une part des chantiers où théorie et histoire se croisent, ils proposent néanmoins une première partie (les premier et deuxième chapitres) plus théorique, et une deuxième partie (les troisième et quatrième chapitres et quelques pistes de la conclusion) davantage consacrée à des études de cas. Par le biais de notre concept, nous avons travaillé sur le long terme – entre les premiers temps du cinéma et le XXI^e siècle –, et cela nous permettra de voir apparaître des variations qui n'auraient pas été visibles autrement.

Dans les deux premiers chapitres, nous campons notre concept dans une histoire au carrefour d'un ensemble de théories et de problèmes, aussi par une étude comparée avec d'autres enjeux de la représentation tels qu'ils ont été soulevés dans d'autres disciplines, de la singularisation à la distanciation – du formalisme russe à Brecht – (premier chapitre), au problème de la description en littérature (deuxième chapitre).

Partant des deux *loci classici* sur l'attraction au cinéma – les propos d'Eisenstein et ceux de Gaudreault et Gunning –, nous nous trouverons déjà dans le premier chapitre en présence d'une tension entre la narration et le revers de la médaille, soit notre concept. L'attraction d'Eisenstein perce le tissu *narratif* du film pour atteindre la raison du spectateur, par l'émotion, alors que dans la proposition des deux chercheurs, qui chevauche la théorie de l'histoire et l'histoire de la théorie, l'attraction est un élément qui

éventuellement s'intègre au tissu *narratif* du film. Nous proposons aussi de voir comment, dans la pensée du dispositif cinématographique mise de l'avant dans les premiers discours théoriques sur le cinéma, surtout dans les années vingt, se loge un ensemble de traits caractéristiques du cinéma des attractions. Il y avait dans ces discours une sorte d'obsession pour la puissance et les qualités perceptuelles de la machine qui en faisait – dans notre lecture – une *machine à attraction*. Dans ce chapitre se dessineront aussi, et surtout, des relations, presque affectives, entre par exemple le penchant utopique et non réconcilié de certains discours sur la recherche des formes pour l'art engagé, de Brecht à Eisenstein, et ceux des manifestes mélancoliques, car utopiques, mais lucides de « l'école de la photogénie » sur ce que le cinéma aurait dû/pu/su être. Et ces relations que nous tenterons de mettre de l'avant seront toujours construites sur l'attraction.

Nous n'avons pas cru nécessaire de proposer une section qui résume, et où nous commenterions méthodiquement, les usages contemporains du terme attraction¹⁷. Si « les aventures d'un concept »¹⁸, tout dépendant du concept et des aventures, peuvent même être palpitantes, nous avons préféré proposer d'une part une constellation de concepts et de discours qui réagissent avec l'attraction en mettant en valeur ses diverses facettes (surtout dans les premier et deuxième chapitres) et, d'autre part, mettre à l'épreuve ce concept, en faire un outil heuristique – nous y revenons : une loupe à travers laquelle regarder un film, un genre (dans le troisième chapitre), un type de production (dans le quatrième), un phénomène (dans la conclusion), et y découvrir des traits autrement peu visibles.

¹⁷ Pour un parcours dans les échanges autour de l'attraction, surtout dans les années quatre-vingts, on pourra consulter l'introduction de Wanda Strauven à l'anthologie *The Cinema of Attractions Reloaded*, *op. cit.* D'autre part, nous avons ponctuellement renvoyé aux principaux usages du concept tout à fait contemporains, tout au long de notre travail, lorsque la problématique mise en place l'a requis.

¹⁸ « Les aventures d'un concept » est aussi le titre d'un article d'André Gaudreault, sur la *narrativité*, in *Iris*, n. 10, « Metz et la théorie du cinéma », avril 1990, p. 121-131.

Dans le deuxième chapitre, nous mettons en place une étude comparée avec un autre enjeu de la représentation, un enjeu d'envergure, celui de la description en littérature. Passer par la question de la description nous aidera à mettre en lumière les nœuds de la relation entre la narration et l'attraction, qui ne sont pas deux domaines imperméables. Le fait que *la double vie du cinéma* se joue entre attraction et narration récolte des témoignages même dans les situations les moins propices : à titre d'anecdote significative, dans les passionnantes discussions entre Hitchcock et Truffaut¹⁹, Truffaut dit à Hitchcock que certains de ses films (comme *North by Northwest*) empruntent la forme d'un spectacle de cirque qui enchaîne une série de variétés. Ce type d'argument, au cœur même d'un discours sur les mécanismes du cinéma narratif, est pour nous une preuve que le cinéma ne cesse d'échapper à la ligne de la narration pour *présenter* – comme on présente un numéro – des pics spectaculaires.

Dans les troisième et quatrième chapitres et dans la conclusion, nous proposons de voir comment le concept d'attraction travaille à différents niveaux au cinéma : dans la syntaxe d'un genre (troisième chapitre) ; dans une pratique documentaire du cinéma – et dans le travail d'un cinéaste en particulier – qui nous incite à le regarder par le filtre du cinéma, qui est pour nous un cinéma des attractions, pour mieux voir (quatrième chapitre) ; dans un système de relations externes au cinéma – au cœur de la culture médiatique du tournant du XXI^e siècle, culture qui a à voir avec les nouvelles technologies numériques – mais qui aident à dessiner le contour de son institution (dans la conclusion).

Le troisième chapitre, en particulier, en continuité avec celui qui le précède sur la relation des fragments descriptifs à l'intérieur d'une structure narrative, proposera une réflexion sur le genre de la comédie musicale, catalysant à la fois des questions qui relèvent de l'intégration des moments

¹⁹ Cf. l'édition retranscrite des entretiens : *Hitchcock Truffaut*, Paris, Gallimard, 2003.

attractionnels au reste du film narratif, de la place du spectateur, de la question du spectaculaire, rattachant ce genre classique aux traditions des formes de spectacle composite. Nous partirons ainsi d'une évidence : la comédie musicale exploite la puissance spectaculaire du cinéma quand elle arrête la narration pour laisser la place aux numéros musicaux – pour nous, des attractions –, pour approfondir encore celle que nous appelons *la double vie du cinéma* – tirillée entre attraction et narration.

Au centre de notre intérêt, on retrouvera dans le quatrième chapitre une étude sur ce que nous appelons la *prise de vue pure*, soit des cas de films où un profilmique difficile à cadrer impose ses propres directions aux tournage – nous travaillerons donc sur le terrain de « l'ensemble documentaire ». Nous traiterons des films marqués par l'attraction, où *l'aventure de la perception* est centrale et dans lesquels le spectateur se retrouve directement confronté au regard qui a produit le film, aux conditions de tournage. Afin d'étayer cette idée, nous avons choisi le travail d'un réalisateur en particulier : Werner Herzog. Pour arriver à traiter de son œuvre, qui chevauche sans solution de continuité les catégories de fiction et de *non-fiction*, nous questionnerons quelques relations entre ces deux catégories et l'idée d'attraction.

Travaillant sur un corpus comme celui d'Herzog, qui échappe à la fiction, nous détaillerons une idée qui traverse la thèse en entier : une pensée soumise à l'hégémonie narrative du cinéma est en porte-à-faux quand il s'agit d'analyser le cinéma des attractions, qui se loge tant dans le cinéma des origines que dans les objets que nous présentons dans chaque chapitre. Il s'agit d'œuvres cinématographiques qui ne sont pas fondées sur la narration, mais dont le but originel est de « montrer » : montrer une nouvelle façon de voir grâce à l'œil de la caméra ; montrer de nouvelles images, exotiques, insolites et même fantastiques. Montrer, faire voir, présenter, garder le spectateur accroché à un présent continu – tant que le film dure.

La conclusion viendra confirmer, par contraste avec le chapitre précédent, l'idée que penser l'histoire du cinéma à partir du point de vue des attractions permet de ne pas séparer le cinéma *feux d'artifice* du cinéma pour l'intellect. Suivant quelques-unes des voies des « nouvelles images »²⁰ et du cinéma de synthèse en particulier, nous travaillerons sur la sensation très précise ressentie lorsque après un film célébrant une certaine euphorie visuelle, on ne se souvient pas vraiment de l'histoire. La raison serait claire depuis la naissance même du cinéma ; quelqu'un en avait déjà parlé au début du XX^e siècle : « on peut dire que le scénario dans ce cas n'est plus que le fil destiné à lier les *effets*, par eux-mêmes sans grande relation entre eux, de même que le compère d'une revue est là pour lier des scènes qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre »²¹. La sensation devant un film d'animation de Pixar ou un film de James Cameron (*Ghosts of the Abyss*, 2003), de Bryan Singer (*Superman Returns*, 2006) ou de Peter Jackson (*King Kong*, 2005) – la liste de ces maîtres artisans des *trucs*²² pourrait s'allonger *ad libitum*²³ –, l'étonnement et la fascination pour le mouvement qui se déploie dans le cadre et entre les plans jusqu'au paroxysme, pour des apparitions d'images aussi intrigantes qu'éphémères (points de vue nouveaux jusqu'à l'impossible, formes instables et nouvelles configurations de l'espace), ne cessent de remettre le spectateur dans une posture proche de celle de premiers spectateurs de cinéma. Faisant l'économie du fait qu'on ne peut pas entrer

²⁰ Sans vouloir trop faire dans l'*ego-histoire*, nous tenons à souligner que *les tenants* de cette thèse ont commencé à faire partie de notre réflexion sur le cinéma en 1999. À ce moment-là, les nouvelles images s'imposaient au cinéma avec une valeur propre et déroutante – au niveau des moyens de production, de distribution et dans leur forme – sans précédent dans notre usage du monde... (l'avènement de la vidéo, vingt ans auparavant – en plus de nous trouver trop jeune pour s'en soucier – n'avait pas infiltré le cinéma de la même manière, et s'était vite dirigé vers les domaines limitrophes des arts visuels, ou de l'usage privé).

²¹ Georges Méliès, cité par Georges Sadoul, in *Georges Méliès*, Paris, Seghers, 1961, p. 115.

²² Parlant de son cinéma, Méliès utilisait le terme et soulignait cet aspect dans « Les vues cinématographiques » [1907], in *Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès*, Paris, Musée des arts décoratives, 1961, p. 55.

²³ On pourra référer aux livraisons régulières d'une revue comme *Cinefex* pour se tenir au courant des derniers cris du trucage.

dans la peau, et dans les yeux, du spectateur d'antan²⁴, il nous semble légitime de postuler pour le spectateur du cinéma de synthèse un état d'étonnement et de merveille qui a à voir avec celui du spectateur des premiers temps²⁵.

²⁴ À moins, comme le dit avec brio André Gaudreault, de s'adonner à des « contorsions paraleptiques ». C'est une formule dont il se sert pour dessiner la bonne posture de l'historien devant l'étrange « cinéma des premiers temps ». Cf. : André Gaudreault et Denis Simard, « L'extranéité du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherche », *op. cit.* ; Gaudreault, « *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) », *op. cit.* ; *Il Cinema delle origini o della « cinematografia-attrazione »*, *op. cit.*

²⁵ Pour un ensemble d'approches et d'hypothèses sur cette question cf. Linda Williams (dir.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995, et en particulier l'article de Tom Gunning, « An Aesthetic of Astonishment : Early Film and the (In)Credulous Spectator » [1989], p. 114-133.

1 Les attractions au cinéma : une petite histoire, quelques remarques et, surtout, plusieurs relations

le cinématographe / c'est-à-dire / des formes qui cheminent / vers la parole / très exactement / une forme qui pense / que le cinéma soit d'abord fait / pour penser / on l'oubliera tout de suite /
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, épisode 3a, 1995.

Le modèle du « cinéma des attractions » a été pensé et formulé pour rendre compte d'un cinéma lié à un ensemble de pratiques spectaculaires à l'intérieur duquel, au seuil du XX^e siècle, le cinéma n'avait pas une place autonome. Si le cinéma, un siècle après cette période où régnait un « système d[es] attractions monstratives »²⁶, manifeste encore des traits « attractionnels », c'est qu'au fond du dispositif même du cinéma²⁷ il y a quelque chose qui permet l'attraction, son existence et sa résistance, au-delà des décennies et des pratiques narratives courantes.

Afin de proposer une précision lexicale, une digression nous semble utile ici. L'expression « système d'attractions monstratives » est employée au début par André Gaudreault et Tom Gunning dans leur fameux article « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ». Dans les

²⁶ L'expression « système d'attractions monstratives » est de Gaudreault et Gunning, dans « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma », *op. cit.*, p. 57 et suivantes.

contributions de Gunning, *solo*, en anglais, c'est plutôt le vocable « attraction » tout court qui prime. À la limite, le terme *monstratif* disparaît chez Gunning pour être remplacé par un mot moins lourd de contraintes narratologiques : *exhibitionist*. Le cinéma des attractions, tout comme l'attraction même, est *exhibitionist* : c'est à dire qu'il se donne à voir ouvertement au spectateur. Une attraction montre quelque chose et en même temps, par une forme d'insistance, dit qu'elle est en train de (se) montrer. Nous reprenons au passage ici une des définitions canoniques de *monstration*, celle de Bessalel et Gardies : « Si l'acte de monstration consiste à donner à voir, le terme est parfois employé pour indiquer l'insistance du donné à voir, pour souligner un affleurement de l'énonciation : *ce plan montre et en même temps, par une forme d'insistance, dit qu'il montre* »²⁸. Tout au long du présent texte, ce sera le terme « attraction » et non le terme « attraction monstrative » qui sera employé. « Attraction » renvoie, par son sens littéral et par la stratification de sens que les usages lui ont donné, à un ensemble un peu flou de pratiques (le cirque, la curiosité qui capture l'attention, etc.) et renvoie aussi et surtout à une condition de valorisation de la vision : des images qui montrent et qui se montrent elles-mêmes afin d'étonner (plutôt qu'un récit qui se tisse afin de narrer). Et la question du *voir* (voir plus, différemment, avec étonnement, ce dont nous traitons foncièrement dans ce chapitre) y est comprise²⁹.

²⁷ Par « dispositif », nous considérons ici à la fois l'appareillage et l'environnement du tournage et de la projection, mais aussi de la création et de la réception. Le congrès de DOMITOR en 2002 tenu à Montréal portait justement sur le dispositif. On peut consulter les textes issus des journées d'étude dans les volumes collectifs : *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 3, « Early Cinema. Technology. Discourse », été 2003 ; *CiNéMAS*, vol. 14, n. 1, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », automne 2003 ; *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004.

²⁸ Jean Bessalel et André Gardies, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, entrée « monstration », c'est nous qui soulignons.

1.1 Remarques sur la « machine à voir » dans les premières théories du cinéma : où l'on voit que son œil perçoit et comprend

Nous proposons ici de voir comment, dans la pensée du dispositif cinématographique mise de l'avant dans les premiers discours théoriques sur le cinéma, dans les années 1910 et 1920, se loge un ensemble de traits caractéristiques du cinéma des attractions (même si ce n'est pas littéralement leur objet). D'une certaine manière, c'est la proposition historiographique à la base du cinéma des attractions qui nous permet de voir, comme au travers d'une loupe, le caractère attractionnel du dispositif dans ces écrits, dispositif fondé sur la capacité de voir et de penser autrement le monde. En retour, ceci corrobore l'idée qu'il y a une sorte d'obsession, au-delà des décennies, pour la puissance et les qualités perceptuelles de la machine (puissance et qualités qui la rendent tout d'abord une *machine à attraction*). Cela confirme aussi, en somme, l'idée que nous esquissons ici, à savoir qu'il existe une persistance diachronique des attractions au cœur même du cinéma et de sa pensée.

Les historiens du cinéma des premiers temps s'entendent aujourd'hui pour dire que se construit dans la première décennie du cinéma, au-delà du « genre » du film, de la *vue*, un même type d'approche du spectateur : direct et exhibitionniste, fondé sur des éclats de présence et sur une temporalité discontinue. Cette période nous rappelle qu'il y a eu un temps où le cinéma

²⁹ Le mot *monstration* renvoie surtout à une structure discursive et, héritier d'une approche et d'une tradition narratologique, ce terme nous semble reculer là où il veut se détacher d'une vision de l'histoire du cinéma qui se développerait au fil de la normalisation du langage narratif.

était avant tout une « machine à voir » présentant des tours magiques et des visions merveilleuses.

Dans sa deuxième décennie, la matière cinématographique produit des chaînes progressivement plus longues et articulées. Les films semblent, de plus en plus massivement, pointer vers le développement d'une ligne narrative³⁰ visant la cohérence dans la suite des actions. Cependant, la pensée et l'écriture sur le cinéma paraissent attirées par d'autres caractéristiques de cette nouvelle « machine à raconter », comme si ce qu'il y avait de plus fascinant dans cette machine était encore, toujours, le fait qu'elle était, surtout, une « machine à voir ». En ce sens, l'essai de définition des possibilités du cinéma que Fernand Léger propose est emblématique ; comme Tom Gunning l'explique : « Writing in 1922, flushed with the excitement of seeing Abel Gance's *La Roue*, Fernand Léger tried to define something of the radical possibilities of the cinema. The potential of the new art did not lay in "imitating the movements of nature" or in "the mistaken path" of its resemblance to theatre. Its unique power was a "matter of *making images seen*"³¹ »³².

³⁰ Considérer le développement narratif en termes vectoriels n'est pas sans rappeler le propos d'André Gaudreault : « Cette tension entre le ponctuel et le vectoriel est au fond omniprésente dans les différentes catégories qui nous servent pour (et à) penser le cinéma. N'y a-t-il pas lieu, en effet, d'opposer la vectorielle narration à la ponctuelle monstration, ou encore l'effet *narratif* (= vectoriel) à l'effet *spectaculaire* (= ponctuel) ? Le problème du cinéma a finalement toujours été le même : faire du vectoriel avec du ponctuel. C'est la définition même du cinéma sur le plan strictement technologique », in « Les vues cinématographiques selon Eisenstein, ou : que reste-t-il de l'*ancien* (le cinéma des premiers temps) dans le *nouveau* (les productions filmique et scripturale d'Eisenstein) ? », in Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, *op. cit.*, p. 33.

³¹ NDA : Fernand Léger, « A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance's Film *The Wheel* », *Functions of Painting*, édition établie par Edward Fry, New York, Viking Press, 1973, p. 21. Le texte de Fernand Léger sur les qualités plastiques de *La Roue* de Gance paraît dans la revue *Comedia* en décembre 1922. Le cinéma est sans doute un révélateur pour Léger : « Avant de la voir au cinéma, je ne savais pas ce que c'était une main ! », cité par François Albera, à l'entrée « Fernand Léger », in François Albera et Jean A. Gili (dir.), *1895*, n. 33, « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 2001.

³² Tom Gunning, « The Cinema of Attractions : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », *op. cit.*, p. 56.

Si le cinéma de l'institution va se constituer autour de formes et de procédés essentiellement narratifs³³ au courant de cette institutionnalisation, et dans la première période de vie de cet objet *cinéma* tel que nous le connaissons aujourd'hui, des poches de résistance dans les discours sur le cinéma s'obstineront à y voir autre chose qu'une machine à raconter. À partir de cette deuxième décennie de vie, que l'histoire du cinéma considère comme celle de l'institutionnalisation progressive du cinéma – caractérisée par une narrativisation croissante et irréversible des films – il est possible de parcourir un réseau de discours mettant de l'avant l'idée que le cinéma pouvait justement servir à *voir autre chose*. Et c'est ici qu'un double enchaînement avec l'idée d'attraction s'offre à notre lecture.

³³ Avec des échappées, dont notre travail présentera les ligne-guides, qui vont de la comédie musicale à l'animation, pour s'affirmer encore dans le cinéma à effets spéciaux. Sur chacun de ces points, il est aussi possible de consulter : Pierre-Emmanuel Jaques, « The Associational Attractions of the Musical », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006 ; Scott Bukatman, « The Ultimate Trip : Special Effects and Kaleidoscopic Perception », in *Iris*, n. 25, « Film Theory and the Digital Image », 1998, p. 75-97 ; Geoff King, *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of Blockbuster*, London/New York, I.B. Tauris Publishers, 2000. Par ailleurs, le concept d'attraction n'arrête pas d'exercer une force centripète et a suscité des recherches assez hétérogènes dans le domaine des études cinématographiques. Voir, par exemple, les articles de Miriam Hansen, « Reinventing the Nickelodeon : Notes on Kluge and Early Cinema », *October*, n. 46, automne 1988, p. 178-198 ; Simon During, « Public Culture on a Global Scale : A Challenge for Cultural Studies », *Critical Inquiry*, vol. 23, n. 4, été 1997, p. 808-833, sur les films d'action ; Viva Paci, « Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions », *Cinémas*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 97-104 ; Eric De Bruyn, « The Museum of Attractions : Marcel Broodthaers and the section cinéma », dans la revue électronique *Media Art Net*, www.medienkunstnetz.de/themes/art_and_cinematography/broodthaers/1/ [dernière consultation juillet 2005].

L'attraction, telle que la concevait Eisenstein³⁴, est l'élément qui brusque le spectateur, le pousse à réfléchir et, surtout, l'empêche de s'oublier lui-même dans l'*opium* de la narration bourgeoise et frivole, une sorte de canal de communication préférentiel entre l'œuvre, le spectateur et le monde (un monde que le spectateur doit comprendre et dans lequel il doit agir). De la même manière, le cinéma tout entier, son dispositif – dans la lecture qu'en proposent quelques premiers théoriciens – casse les automatismes de la perception en permettant aux spectateurs de *voir vraiment*³⁵.

Du spectacle de la vision à la connaissance

Dans l'échantillon d'écrits que nous présenterons dans ce chapitre, ce qui se dégage est un intérêt chez ces premiers théoriciens pour la centralité des perceptions optiques (soulignons qu'au moment où ces écrits voient le jour, les *plaisirs purement visuels* du cinématographe étaient en perte d'autonomie, refoulées qu'ils étaient par la structure ordonnatrice et le devenir linéaire de la narration filmique). Dans cet intérêt central pour la perception optique – et pour la machine à voir qui la génère – se logeait l'idée

³⁴ On réfère ici surtout à « Le montage des attractions » [1923] et « Le montage des attractions au cinéma » [1925], « *La Grève. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier* » [1925], in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.* ; « A.I. 28 » [Attraction intellectuelle 1928], *op. cit.* Une spécification s'impose concernant les versions de « Le montage des attractions au cinéma ». Eisenstein l'écrit en octobre 1924, l'article est publié partiellement pour la première fois in Aleksandr Belenson (dir.), [*Cinéma d'aujourd'hui*], Moscou, 1925 : c'est cette version partielle qui est traduite dans *Au-delà des étoiles* (1974). Pour la publication intégrale il faudra attendre : *Iz tvorčeskogo nasledija S.M. Ejzenštejn* [*De l'héritage créatif de S.M. Eisenstein*], numéro spécial de la revue *Kino*, mars 1985, p. 10-29, traduit en italien in Pietro Montani (dir.), *Il Montaggio*, vol. IV, tomo II, *Opere scelte*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 227-250. Dans « *La Grève. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier* », in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, Eisenstein juge le livre de Belenson « échevelé et malcommode à lire », p. 25.

que le cinéma, passant par le spectacle de vision, possédait une puissance naturelle de médiation entre l'homme et le monde, qu'il était un instrument de *connaissance*. En postulant une relation entre l'attraction, la connaissance et l'intellect, nous entendons lire l'échantillon de textes choisis en continuité avec les propos d'Eisenstein des années vingt³⁶ sur les attractions : l'objectif des attractions était de modeler le spectateur en prédisposant son esprit à réfléchir. Nous verrons comment les textes présentés ci-bas dessinent un parcours parallèle (bonifié, cela nous semble évident, de la question idéologique) à celui des propos d'Eisenstein.

Bien qu'ils ne parlent pas précisément d'attractions, les textes qui vont suivre, désormais classiques dans l'histoire des théories du cinéma, s'interrogent sur ce qui *attire* au cinéma. S'y trouve à chaque fois, mobilisée comme ligne directrice, la découverte du cinéma créateur de vision unique et surprenante, émouvante et éphémère, que nous pouvons considérer du point de vue de l'attraction. Cela se lie, sur un second niveau, à l'idée qui émerge souvent des textes travaillés ici : il existe une sorte de mariage, virtuel et machinal, entre l'œil de la caméra et le cerveau. Par-là, la « machine à voir », qui voit plus que l'œil humain, est une machine intelligente, et donc autonome. L'appareil ici prolonge les sens, les dépasse, et cela au profit du spectateur et de sa vision du monde.

Aux origines de la pensée sur le cinéma, il existait en effet une racine commune d'enthousiasme pour l'éclosion d'une nouvelle connaissance toute visuelle et émotive que seul le cinéma sait créer. Cette pensée ne considérait pas le cinéma à partir des configurations narratives qu'il était capable d'assumer et de représenter à cette époque. Elle se retrouve de manière encore

³⁵ Cela fait écho, nous le verrons mieux plus tard dans ce chapitre, au fameux article de 1917 de Viktor Chklovski, « L'art comme procédé », où la langue poétique (VS celle de la prose), grâce à la *singularisation*, permet aux mots d'accomplir leur vraie tâche, celle de communiquer le monde.

³⁶ À partir du premier de la série en 1923, « Le montage des attractions », Eisenstein définit l'attraction – au théâtre – comme un « mode de connaissance », cf. *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 117.

plus importante chez les premiers théoriciens français du cinéma, quelques penseurs de « l'école de la photogénie »³⁷ ou de la première avant-garde, surtout chez Jean Epstein, Germaine Dulac et Louis Delluc, mais aussi chez Émile Vuillermoz et – en dehors des confins de l'école et dans une autre mesure – chez Pirandello, Benjamin, Eisenstein et Vertov, tel que le soulignerons par rapides incursions dans la suite de ce chapitre.

Selon certains parmi les premiers écrivains sur le cinéma, le caractère marquant du médium reposait sur sa capacité de toucher et de choquer le spectateur par des éclats, des attaques, des agressions (toutes caractéristiques de l'attraction aussi), et qui étaient considérés comme des moments uniques de *photogénie*³⁸. La relation avec le cinéma qui se construit dans ces textes vise à valoriser un ensemble d'aspects intensifs et discontinus, « photogéniques » et « attractionnels », et se dressent contre le développement narratif du film (et ce, même quand le film dont on parle est

³⁷ La piste du rapprochement entre *attraction* et *photogénie*, a été ouverte par Tom Gunning, « Attractions, Truquages et Photogénie : l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907 », in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel (dir.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, op. cit., 1995, p. 177-193.

³⁸ La notion de *photogénie* est développée dans un grand nombre d'écrits, surtout de Louis Delluc et de Jean Epstein à partir du tout début des années 1920. Cf. Louis Delluc, *Photogénie*, Éditions de Brunoff, 1920, maintenant in *Écrits cinématographiques I. Le Cinéma et les cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, 1985 ; Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, maintenant in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, 1921-1947, Paris, Seghers, 1974. Les œuvres de référence anglosaxonnes, aidant à esquisser un portrait sur le « débat autour de la photogénie », sont imposantes et très citées ; rappelons seulement : David Bordwell, *French Impressionist Cinema : Film Culture, Film Theory and Film Style*, New York, Arno Press, 1980 ; Richard Abel, *The French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984. Dans deux contributions italiennes nous trouvons des réflexions importantes portées avec finesse et grande justesse sur le « débat sur la photogénie » : Guglielmo Pescatore (dir.), *Cinema & Cinema*, n. 64, « Fotogenia. La bellezza del cinema », 1992 et Laura Vichi, *Jean Epstein*, Milano, Il Castoro, 2003. Une ligne, mince, sépare, tout au long de leur réflexion respective, l'idée de photogénie chez Delluc et chez Epstein : pour Delluc, le cinéma a pour fonction de découvrir *la beauté du monde*, tandis que pour Epstein, le cinéma, un véritable instrument cognitif grâce à la vision mécanique de l'objectif cinématographique (cf. ce qui suit dans ce chapitre sur la position de Luigi Pirandello dans *On tourne...*), permet la connaissance de l'essence continuellement variable et fuyante de la vie des choses et des êtres. Chez Delluc, donc, la photogénie est la magnification de la beauté qui est déjà dans le monde (un peu dans le même sens de l'usage commun du terme, « vous êtes très photogénique, mademoiselle... »), alors que chez Epstein, la photogénie se crée dans cette rencontre entre le cinéma et le monde, et seul le cinéma peut la faire naître.

un film résolument narratif)³⁹. Le cinéma n'y est jamais considéré simplement comme un nouveau moyen parmi d'autres de *re-présenter* un monde déjà visible ou déjà vu, mais plutôt comme une *technique d'observation* sans précédent. La possibilité d'observer le mouvement, de le ralentir ou de l'accélérer, offre des moyens inédits de figurer le temps et surtout de produire de nouveaux modèles pour la pensée. Ainsi l'image en mouvement s'est substituée radicalement aux figures immobiles comme *modèle* d'intelligibilité du monde. Dans la pensée que ces premiers théoriciens nous livrent, la *monstration* des images en mouvement du cinéma devient un véritable instrument au service de l'intelligibilité du monde⁴⁰.

Un drame nouveau, celui des mouvements (même invisibles à l'œil nu) de la matière, des choses et du temps, a trouvé dans le cinéma son artiste. « La pensée et les choses, l'extérieur et l'intérieur y sont pris dans la même texture indistinctement sensible et intelligible »⁴¹. D'où, par exemple, l'enthousiasme d'Epstein pour qui la pensée, par l'intermédiaire du cinéma, s'imprime à *touches d'ampères*.

³⁹ Cf. ici-même notre section « L'attraction dans le récit du film par quelques cinéastes de la première avant-garde... ».

⁴⁰ C'est aussi la lecture de Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000, cf. surtout p. 103 et suivantes.

⁴¹ Jacques Rancière, dans *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 9. Toutefois, le propos central que Jacques Rancière présente dans son livre ne va pas dans le même sens que la lecture de la nature du cinéma proposée ici. Au contraire, il y a chez Rancière une racine qui soude le cinéma à sa capacité fabulatrice – il inaugure ainsi l'heureuse expression de « fable contrariée ». C'est chez François Jost que nous pouvons trouver un raisonnement très intéressant et bien problématisé sur le pourquoi et le comment de la relation étroite entre cinéma et fable. Selon Jost, qui reprend à son compte *Les Deux sources de la morale et de la religion* de Bergson [1932], le cinéma, dans ses premiers temps, aurait suivi un parcours semblable à celui par lequel l'esprit humain aurait inventé la fable. La « compétence fabulatrice » serait par ailleurs une faculté phylogénétiquement propre à l'être humain, celle par laquelle justement il peut animer les choses, qui lui permet de voir dans des êtres de papier ou dans des jeux d'ombres et de lumières des êtres doués d'autonomie. Cela précède même, et ensuite accompagne sans le nier, le stade d'étonnement anti-nimétique (de l'attraction) des images cinématographiques. Les tous premiers spectateurs ont dû passer par un stade « d'identification anthropologique » car ils ont dû se mesurer à cet « autre » qui s'agit sur l'écran, processus qui mobilise forcément une « compétence fabulatrice ». Cf. François Jost, « Évolution technique et narrative du cinéma des débuts », in André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004, p. 265-272.

Nous le remarquerons, l'enjeu central de ces réflexions n'est pas la légitimation artistique du cinéma (légitimation qui avait jusqu'à ce moment-ci occupé les discours sur le cinéma), mais il se situe dans la découverte des nouvelles possibilités offertes à l'homme par le cinéma. Le spectateur peut donc sortir de la monotone perception du réel grâce au dispositif cinéma.

D'où viennent les attractions ?

Avant d'aborder directement ces écrits, il est important de fournir quelques repères à propos du contexte culturel – à la fois configuration médiatique et historique – qui constituait la toile de fond pendant les premières décennies du cinématographe. L'avènement du cinéma s'inscrit dans l'euphorie de la modernité. L'exotisme (celui valorisé dans les Expositions et dans les Passages parisiens célébrés par Baudelaire d'abord et par Walter Benjamin ensuite), le voyage en train (les nouvelles visions des paysages en mouvement et la prolifération des perspectives), l'extension des facultés de la vision (la vision aérienne par exemple) et le perfectionnement de l'optique fantastique⁴² avaient déjà eux-mêmes nourri l'imaginaire collectif, développé de nouvelles habitudes esthétiques et accru les possibilités de réception du public au tournant du XIX^e siècle. Entre le XVIII^e et le XX^e siècle, la science avait de son côté continuellement étendu le royaume du connaissable et du visible en mesurant, représentant, révélant ; en utilisant le télescope, le microscope, les thermomètres, les rayons X, etc. Selon Gunning⁴³, il est clair que, dans la logique du système des attractions,

⁴² Pour une présentation et une analyse des dispositifs optiques depuis le XVIII^e siècle cf. le précieux ouvrage de Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

⁴³ Nous référons ici en particulier à l'article de Gunning « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n. 5, 1994, p. 129-139.

l'image cinématographique est là pour se montrer en parade : dans cette perspective, elle est bel et bien un produit de cette même modernité. Dans ce contexte, le cinéma nous apparaît entièrement habité par un régime de *monstration* : il montre des images, il est montré comme *novelty*⁴⁴, il semble se montrer lui-même (par ses capacités mécaniques qui dépassent et se détachent de celles de l'homme/artisan/tourneur de manivelle). Le cinéma crée en somme autour de lui une dimension marchande qui *attire* et pousse à consommer (ses images). Son régime énonciatif participe pleinement des autres fétiches caractéristiques de la modernité, comme les enseignes publicitaires, les affiches, les expositions, les étalages des magasins : encore une marchandise qui se donne à voir, qui fait de sa présence un spectacle. Cependant, il faudrait aussi insister sur le fait que le cinématographe vient s'inscrire dans ce mouvement de la modernité avec une variation majeure et une plus grande *force d'attraction*.

Il est possible de constater que le cinéma implique une dimension technique qui ne se contente pas de créer une atmosphère par la médiation du dispositif et en particulier de la machine (à la différence, par exemple, du train, qui crée une médiation *machinique* entre le passager-spectateur et le paysage qu'il met en mouvement). Au-delà d'une dimension factuelle et sensible (capter et projeter, sollicitant le sens de la vue chez le spectateur), le cinéma possède une dimension proprement intellectuelle, surtout dans la vision éclairée des écrivains évoqués ici. Un demi-siècle plus tard, Epstein

⁴⁴ C'est dans cette perspective qu'a travaillé John Belton, *Widescreen Cinema*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1992, auquel nous renvoyons quand il dit, à propos de l'avènement du cinéma : « A new technology designed primarily for short-term amusement, the cinema remained a novelty item until its technology no longer supplied the greater part of its amusement value. The cinema began as a scientific curiosity ; audiences were more intrigued by its hardware than by its software ». Quelques temps plus tard « its value was displaced from its basic technology to the actualities, trick films, and primitive narratives that it presented to its growing audiences », p. 13. Cf. surtout le chapitre « To shape of things to come ».

parlera encore du cinéma en évoquant l'« intelligence d'une machine »⁴⁵. La dimension intellectuelle du cinéma se manifeste avant tout car il peut *faire voir* autrement que ce que les yeux (fatigués, habitués, imprécis) de l'homme peuvent voir. Le cinéma attire et étonne le spectateur : son acte de *voir* et de *(se) faire voir* se construit sur sa perception du monde, son analyse des éléments environnants et sa puissante capacité à révéler tout cela au spectateur.

Un auteur, notre contemporain, Paul Virilio, travaille tout particulièrement sur les qualités « intellectuelles » reliées aux yeux mécaniques et automatiques. Nous nous devons ici au moins une courte digression car Virilio s'infiltré en effet entre les lignes de cette section, à partir d'une assonance majeure avec notre titre même, « machine à voir », et le « machine de vision » chez Virilio. Les thèmes – l'intelligence de la machine, pour le dire avec Epstein – se rejoignent, mais deux raisons fondamentales nous obligent à écarter Virilio de nos penseurs (et non seulement pour une évidente question de chronologie qui, du point de vue des « formations discursives »⁴⁶ nous concernant ici, n'est pas influent). La première raison concerne la relation entre l'homme et la machine de vision, et la deuxième, la définition de l'intelligence de la machine. Pour Virilio, l'industrialisation de la vision, qu'il appelle aussi le « marché de la vision synthétique », crée un dédoublement du point de vue, comme si homme et machine (une machine capable de voir, (re)connaître et analyser) se partageaient l'environnement. En somme, dans l'analyse de Virilio, l'homme *peut voir* certaines choses, et la machine, d'autres. Cela diffère des propos des théoriciens présentés dans cette section dans la mesure où, pour eux, le cinéma ne partage pas le champ de la vision avec l'homme, mais lui permet,

⁴⁵ Cf. Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine » [1935] et *L'Intelligence d'une machine* [1946], in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 241-247, et p. 255-335.

tout simplement, de *voir* (brisant les automatismes, jouant sur dimensions et vitesse, etc.). Ensuite, l'idée d'intelligence que Virilio présente pour la machine, « l'intelligence artificielle », se définit par la capacité de la machine à appréhender le monde, à apprécier le milieu environnant, mais elle demeure fermée sur elle-même, pour elle-même, afin de se permettre, à elle-même, d'analyser et contrôler (calculer) son environnement, sans « sortie-vidéo », pour l'homme spectateur. Alors que, chez nos théoriciens, la machine révèle aux yeux de l'homme/spectateur le monde environnant⁴⁷.

Le cinéma, à ses tous premiers temps, montre des attractions – que ce soit une parade militaire ou un tour de magie – et il peut bien être considéré comme une attraction tout comme celles qu'on expose dans les foires, comme les nouvelles approches de l'histoire du cinéma ont aujourd'hui contribué à mettre en évidence, reliant le cinéma à d'autres pratiques de la modernité. Passée la première période du cinéma, nous pouvons recenser un certain nombre de positions – souvent provenant du milieu élargi des avant-gardes⁴⁸ – qui mettent aussi et déjà en évidence la qualité de représentant de la modernité que le cinéma investi. Par exemple, comme le souligne François Albera, *L'Esprit nouveau. Revue internationale d'esthétique* reconnaît au tout début des années vingt le cinéma parmi les manifestations de la modernité, comme le cirque, le music-hall, le design, et le raccorde aussi aux formes modernes des arts classiques, peinture, sculpture, architecture, théâtre⁴⁹.

⁴⁶ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. Il s'agit de formation discursive quand nous avons à faire avec des îlots de cohérence où il y a une certaine régularité entre les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, comme dans le cas des lectures sur le cinéma que nous allons présenter.

⁴⁷ Cf. Paul Virilio, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, surtout le dernier chapitre.

⁴⁸ Les lectures des relations avant-garde/cinéma sont nombreuses. Pour une incursion dans les années vingt on pourra se référer à l'entrée « avant-garde(s) » de François Albera, in Albera et Gili (dir.), *1895, op. cit.* et à François Albera, *Avanguardia*, Milano, Il Castoro, 2004, ainsi qu'à l'ouvrage de Nouredine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Cahiers de Paris Expérimental, 1995.

⁴⁹ Ainsi Céline Arnould, « Le cirque, art nouveau », in *L'Esprit Nouveau : Revue Internationale d'esthétique*, vol. 1, 1920, cité par Albera, *Avanguardia, op. cit.*, p. 42.

Il faudrait également considérer que certains discours sur le cinéma mettent en évidence une autre dimension de sa participation à la modernité, en contribuant à l'effritement de la frontière entre objet et sujet, puisque, à travers les sens, le cinéma peut s'adresser à l'intellect de son public. Benjamin semble aller dans cette direction, là où il ressent le pouvoir métaphysique du cinéma qui « sait voir » les choses du monde au point d'en faire jaillir l'esprit, grâce à son pouvoir « dynamiteur ». Le cinéma pose un nouveau regard sur les choses du monde, il est capable par sa nature mécanique de faire ressortir l'esprit de la matière, comme si la *mécanicité* contenait une puissance de perception, endogène au dispositif, qui devient, par le fait même, une attraction en soi⁵⁰.

Écrire l'attraction du voir

Imagine an eye unruléd by man-made laws of perspective, an eye

⁵⁰ À ce propos, il est intéressant de voir comment, selon un autre point de vue, certaines tentatives du cinéma d'accéder à des visions révolutionnaires, à partir parfois de seuls ajouts structurels à son dispositif de base, ont été souvent lues comme une tendance allant vers un surplus de scientificité ou de réalisme. Par exemple, Vincent Pinel, dans son article « Louis Lumière et le rêve du cinéma total », in *L'Aventure du Cinématographe*, Actes du Congrès mondial Lumière, Lyon, Aléas, 1999, souligne la tendance fort marquée chez les Lumière, et en particulier chez Louis, à la valorisation absolue de l'illusion réaliste. De cette manière, les essais de projection sur une surface de plus en plus grande iraient selon Pinel dans le sens de l'illusion réaliste. Pinel appuie l'idée que la grandeur de l'image photographique projetée accroît son statut d'illusion réaliste avec l'agrandissement de la surface de projection, en citant le compte rendu que Louis fait de la projection qu'il préparait pour l'Exposition de 1900: « En 1898 quand fut décidée l'Exposition de 1900 [...] je proposais l'expérience suivante: projeter des images animées géantes. Avec le [Cinématographe] je réussis à projeter des images cinématographiques de format ordinaire en couvrant un écran de 24 m. de haut sur 30 m. de large. Cet écran était dressé au milieu de la Galerie des Machines, un bâtiment immense de 400 m. de long sur 114 m. de large qui avait été construit pour l'Exposition de 1889. [...] Les résultats furent si remarquables que l'écran fut retenu pour l'Exposition de 1900 », in « The Lumière Cinematograph », *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, n. 6, 1936, cité par Pinel, p. 322. Il nous semble par contre que l'énormité des dimensions de l'image projetée travaille dans le sens de la démesure et de la difformité, qui attirent, font attraction par elles-mêmes : les nains et les femmes-canonns n'ont-ils pas toujours – plus que créer du réalisme – exercé un pouvoir d'attraction ?

unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of « Green »? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the « beginning was the word ».

Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, 1963.

Tentons de voir maintenant comment cette attraction du voir est au cœur des discours de quelques penseurs du cinéma. Observons d'abord une voix italienne, avant de discuter l'école de la photogénie.

Luigi Pirandello, homme de lettres à plusieurs titres, s'est penché en 1915, dans *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*⁵¹, sur ce médium qu'il vit naître. Ce roman contient (comme c'est souvent le cas chez Pirandello) des réflexions philosophiques. Dans ce cas-ci, le dispositif du cinématographe, qui représente à la fois la machine pour la prise de vues (*la macchinetta*) et l'institution qui l'entoure, est au centre de ses réflexions. Pirandello, en adoptant le point de vue d'un opérateur de cinématographe, endosse un point de vue en quelque sorte interne à l'appareil cinématographique. À travers le personnage de Serafino Gubbio – qui est « la main qui tourne la manivelle » –, Pirandello assume le regard (de l')*objectif* et nous entretient sur les caractéristiques de cet objectif : « regarder l'ordinaire », mais surtout « voir loin », « voir au-delà », voir, en somme,

plus. L'appareil de prise de vues, et le dispositif cinématographique tout entier, est un œil « surhumain » qui annule toute subjectivité et tout engagement personnel, et qui peut grâce à cela pénétrer les êtres et les choses. Le cinématographe présente un regard sans émotion qui se situe donc du côté des choses et qui, pour cela, se révèle capable de caresser leur essence la plus profonde, celle qui ne se manifeste jamais à la surface, car à la surface monte seulement le « théâtre de la représentation, mis en scène pour le regard de quelqu'un », comme si les choses ne se montraient pas autrement qu'à l'œil de la machine.

Dans ce roman, Pirandello rend explicite le *paradoxe de l'objectif*, qui marque, d'un côté, l'affirmation d'un regard neutre, aliéné de toute subjectivité et de toute intentionnalité et, de l'autre, marque un regard aigu qui pénètre et révèle la vérité de ce qui le subit⁵². Cette approche s'avère clairvoyante, dans la mesure où Pirandello inaugure avec ce roman de 1915 un discours qui reconnaît la *centralité du dispositif technique* comme moyen pour construire une connaissance, à partir de bribes intenses d'images. Dans cette perspective, son discours sur le cinéma dépasse carrément ce qui était au cœur des débats autour du cinéma dans les années dix, soit la légitimation esthétique du cinématographe. Même si Pirandello ne voit pas encore dans le cinéma l'intelligence qu'y verra Epstein, il reconnaît par contre le pouvoir

⁵¹ Luigi Pirandello, *Si gira...* [1915], publié en 1925 sous le titre *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 1990, en français : *On tourne*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1980.

⁵² Benjamin réfère à *On tourne* [in « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 89-91] en mettant en évidence une préoccupation parallèle à celle ici énoncée. Benjamin s'arrête sur le nouveau rôle de l'acteur chez Pirandello. L'acteur doit maintenant se présenter lui-même devant l'appareil (plus que présenter un personnage à un public). Et Benjamin considère que, dans cette pratique, *l'aliénation* (l'acteur est aliéné du public, de la performance, de l'identification à son personnage) est extrêmement productive : l'image de l'acteur, comme une image spéculaire, est détachée de lui, transportable, et exercera un contrôle sur les masses qui la regarderont ensuite. Une image filmée aura donc une force, une puissance, qui n'aurait pas existé sans l'œil de la *machinetta*. Une analogie à relever entre les discours sur le cinéma des deux penseurs est que la machine à voir de Pirandello « pénètre » les objets filmés et que Benjamin conçoit un opérateur-chirurgien qui doit pénétrer lui aussi l'objet à filmer.

d'attraction qu'il peut exercer sur les masses modernes, en vertu justement de son « voir plus ». Ce type de discours et de préoccupation deviendra, on le sait, central dans les années vingt. Soulignons au passage qu'en 1929, Luigi Pirandello, devant le spectre avançant à grands pas du cinéma sonore, se bat pour une *cinemelografia*, c'est à dire un « langage visible de la musique »⁵³, qui transforme les images en mouvement, rendant visibles les sons et les rythmes qui constituent la musique. Pirandello prône donc un cinéma non narratif mais purement (audio)visuel, et qui peut atteindre le cœur de la connaissance de la (et comme la) musique, continuant donc cette même ligne de pensée qui allie technique, connaissance et cinéma.

Avec ses remarques sur *la macchinetta*, in *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Pirandello cherche déjà ce que les configurations discursives à venir chercheront, c'est-à-dire la spécificité du cinéma dans sa nature mécanique, ouvrant une réflexion qui mènera bientôt à l'idée que la « machine à voir » est aussi une machine intelligente.

Ces types de discours, et cette conclusion sur l'intelligence de la « machine à voir », connaîtront toutes les déclinaisons possibles dans les années 1920 (continuant bien sûr dans quelques discours spécifiques ensuite⁵⁴). Avant cette période, en effet, les discours sur le cinéma étaient occupés à savoir bien autre chose, tirillés en gros entre d'autres arguments :

⁵³ Ainsi Pirandello dans un article paru in *Il Corriere della Sera*, en 1929, « Se il film parlante abolirà il teatro », in *Saggi poesie scritti vari*, Milano, Mondadori, 1965, p. 1030-1036. Sur Pirandello « théoricien de cinéma », voir les essais recueillis in Enzo Lauro (dir.), *Pirandello e il cinema*, Agrigento, Centro nazionale di studi pirandelliani, 1978, et tout particulièrement Franca Angelini, « Dal Teatro muto all'Antiteatro : le teorie del cinema all'epoca del *Si gira...* », p. 65-83.

⁵⁴ Comme dans les écrits de Charles Dekeukeleire des années 1940 (*Le Cinéma et la pensée*, Bruxelles, Les Éditions Lumière, 1947), où le cinéma parvient à être considéré comme clef de l'analyse du monde moderne, ou chez Epstein, tout au long de sa carrière de penseur de cinéma.

« science et industrie », « éducation et morale », « cinéma comme spectacle oisif » ou « comme art prestigieux »⁵⁵.

« Essentialistes »⁵⁶ par excellence, ce sont les discours des années vingt, au-delà des différentes obsessions (photogénie, rythme, montage, pureté) qui prônent une voie propre et indépendante pour le cinéma. Condition de possibilité même de cette indépendance, comme pour un être humain avons-nous envie de dire : l'intelligence (un pouvoir d'abstraction dépassant une première connaissance sensible).

Parmi les théoriciens des années 1920 qui, en traitant des conditions générales de la cinématographie, esquissent des traits que nous proposons ici de considérer en termes d'attraction (véritable force endogène au cinéma), la personnalité d'Émile Vuillermoz s'impose. Particulièrement significatif est son ouvrage *La Musique des images* (1927). Vuillermoz écrit :

L'appareil de prises de vue a été peu à peu enrichi de tant de perfectionnements qu'il possède maintenant la constitution d'un cerveau humain. Ses milliers de cellules enregistreuses ont la sensibilité de notre matière grise. *Les impressions les plus fugaces y gravent leurs sillons et y laissent une trace définitive.* Ce coffret précieux, cette boîte bien close, c'est le crâne d'un être artificiel qui braque sur les hommes et les choses son œil de cyclope, qui, à son gré, penche le front ou le relève, hausse ou abaisse son regard et tourne son visage vers tous les points de l'horizon. [...] Ses *facilités de perception sont plus puissantes et plus aiguës* que celles de l'humble collaborateur qui lui tient la paupière ouverte [...]. L'homme a ainsi créé un organisme plus fort et plus riche que lui-même, il en a fait une

⁵⁵ Ce même type de classification des sujets des discours cinématographiques est soutenu par Richard Abel, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology*, vol. 1, 1907-1929, Princeton, Princeton University Press, 1988, dans le chapitre « Before the Canon », cf. p. 23. Nous avons également travaillé sur cette configuration des discours sur le cinéma et sur l'apparition timide de la recherche de sa *spécificité*, avant 1915, in « *Les Films impossibles ou les possibilités du cinéma* » in Frank Kessler (dir.), *Networks of Entertainment : Early film Distribution 1895-1915*, London, John Libbey, 2007, p. 304-311.

annexe et un perfectionnement de son propre cerveau. Lorsque la réceptivité humaine a atteint ses limites extrêmes, on peut, grâce à cet instrument de prospection, *pousser plus loin la conquête du réel* et agrandir d'autant le domaine du rêve. Avec ses mille facettes, sa mobilité d'impression, son pouvoir d'association d'idées et d'images⁵⁷ et sa foudroyante rapidité de perception, l'appareil de prise de vue est devenu le prolongement et *l'agrandissement du cerveau de l'artiste qui cherche à définir le monde.*⁵⁸

Cette pensée serait à entendre en écho à celle de Jean Epstein, qui dans *Bonjour cinéma* (1921) dit :

Le Bell-Howell est un cerveau en métal, standardisé, fabriqué, répandu à quelques milliers d'exemplaires, qui transforme le monde extérieur à lui en art. Le Bell-Howell est un artiste et ce n'est que derrière lui qu'il y a d'autres artistes : metteur en scène et opérateur. Une sensibilité enfin est achetable et se trouve dans le commerce et paye des droits de douane comme le café ou le tapis d'Orient.⁵⁹

Ces réflexions ne proposent pas seulement une image du cinéma comme « œil efficace ». Elles évoquent une vision du cinéma comme cerveau, organisme, tout en valorisant sa nature mécanique... Il semble presque qu'on y annonce, surtout chez Vuillermoz, le *cyberpunk* ! Les

⁵⁶ L'idée de considérer et de nommer les années vingt « essentialistes » est d'Alberto Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci, 1998, p. 22 et suivantes.

⁵⁷ Il est judicieux de jeter un pont, à traverser toutefois avec prudence, entre ce que Vuillermoz appelle ici « pouvoir d'association d'idées et d'images » de cet « instrument de prospection » qu'est le cinéma, et ce qui se produit au cinéma en termes de confrontation, suivant les propos d'Eisenstein. Eisenstein parle d'« enchaînements d'associations, liées dans l'esprit d'un spectateur donné à un phénomène donné » : « Le montage des attractions au cinéma » [1925], in *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 130). L'importance de l'effet sur le spectateur, effet calculé au préalable, est bien plus centrale chez Eisenstein [1925] que chez son contemporain Vuillermoz [1927].

⁵⁸ Émile Vuillermoz, *La Musique des images*, in *L'art cinématographique*, vol. III, Paris, Félix Alcan, 1927 ; republié in Emmanuelle Toulet et Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France 1918-1995*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1994, p. 113. C'est nous qui soulignons.

capacités de « l'appareil de prise de vue » (et par métonymie celles du cinéma au complet) sont décrites comme beaucoup plus puissantes que celles de l'homme qui s'en sert. Le cinématographe engendre une réponse par les sens et par l'intellect chez un public qui, grâce à l'attraction de ces images, parvient à voir le monde autrement.

Dans le même esprit, Epstein, en 1926, dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, souligne que

la mission du cinématographe ne me paraît pas avoir été comprise exactement. L'objectif de l'appareil de prise de vues est [...] *un œil doué de propriétés analytiques inhumaines*. C'est un œil sans préjugés, sans morale, abstrait d'influences; et il voit dans le visage et le mouvement humain des traits que nous, chargés [...] d'habitudes et de réflexions, ne savons plus voir. [...] Si le premier mouvement devant notre propre reproduction cinématographique est *une espèce d'horreur* c'est que, civilisés, nous mentons quotidiennement sans plus le savoir. *Brusquement* ce regard de verre nous perce à son jour d'ampères.⁶⁰

Dans un passage contigu, Epstein (probablement stimulé par le chaud de la terre de Sicile et dans un état déjà favorable pour accueillir des épiphanies), raconte ses expériences visuelles, alors qu'il descendait des escaliers encerclés de miroirs. Il décrit des images inusitées qui le touchent grâce au pouvoir tout nouveau des points de vue imprévus et à leur caractère éphémère. Ces images ne vivent qu'un instant, *juste le temps d'être perçues*, caractéristique bien connue des attractions. Ces perceptions parallèles, magnifiées par la multiplication, révèlent à Epstein l'inconnu que la nature de

⁵⁹ Jean Epstein, *Bonjour cinéma* [1921], in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁰ Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Paris, Les Écrivains Réunis, 1926 ; republié in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 136-137. C'est nous qui soulignons.

l'image, qui pour lui est une métonymie de l'image cinématographique, peut faire jaillir et rendre perceptible⁶¹.

Ailleurs, Epstein affirme : « La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini par épuiser [...] par cesser même de voir »⁶². Epstein pense à un spectateur « fatigué », auquel le cinéma rend grand service en dépassant sa conscience éreintée et en communiquant avec lui directement, agressivement, par les sens.

Dans la même direction Germaine Dulac insiste sur le fait que le cinéma soit capable de toucher notre sensibilité et d'atteindre l'intellect, la compréhension intellectuelle.

Un cheval, par exemple, franchit-il un obstacle. Avec notre œil nous jugeons synthétiquement son effort. Un grain de blé germe-t-il, c'est également synthétiquement que nous jugeons sa croissance. Le cinéma, en décomposant le mouvement, nous *fait voir* d'une façon analytique la beauté du saut par une série de petits rythmes qui aboutit au rythme total, et, nous attachons-nous à la germination, nous n'aurons plus, grâce à lui, seulement la synthèse du mouvement de croissance, mais la psychologie de ce mouvement. Nous sentons visuellement la peine qu'a une tige pour sortir de terre et fleurir. Le cinéma nous fait assister, en captant ses mouvements inconscients, instinctifs et mécaniques, à ses élans vers l'air et la lumière. Visuellement, le mouvement par ses rythmes, ses droites et ses courbes, nous associe à une vie complexe.

Or, ainsi qu'on le constate, chaque découverte technique cinématographique a un sens bien déterminé : elle améliore l'impression visuelle. Le cinéma cherche à nous faire voir ceci, à nous faire voir cela. Constamment, dans son

⁶¹ Il compare cet « écho » à celui des mots dans la grotte « Oreille du tyran Diôniso », aux « Latomies du Paradis ». Dans cette grotte de Syracuse qui, selon la tradition, aurait été creusée en 405 av. JC., la légende veut que le tyran Diôniso y emprisonnait ses adversaires politiques pour en entendre les conspirations grâce à des effets d'écho.

⁶² Jean Epstein, « La Féerie réelle », in *Spectateur*, 21 janvier 1947 ; republié in *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, 1946-1953, Paris, Seghers, 1975, p. 44-45.

évolution technique, il s'adresse à notre œil pour toucher notre compréhension et notre sensibilité.⁶³

Ce n'est pas sans intérêt de remarquer qu'il est possible de tracer une continuité entre ces positions et celles, examinées plus loin dans ce chapitre, d'Eisenstein. En effet, ce parcours, qui charge le cinéma de nous atteindre, d'atteindre le public par ses sens jusqu'à son intellect, est aussi soutenu à la même époque par Eisenstein. Pour lui, il ne s'agit pas d'atteindre une *connaissance* déchirée entre le synthétique et l'analytique, mais plutôt d'atteindre un but idéologique bien défini. Ce mouvement qui, par notre sensibilité, permet d'atteindre l'intellect et la compréhension intellectuelle, Eisenstein le postule et le codifie, mais en passant par un procédé en particulier, le *montage*, et par un catalyseur, l'*attraction*.

L'attraction [...] telle que nous la concevons est tout fait montré (action, objet, phénomène, combinaison, conscience, etc.) connu et vérifié, conçu comme une pression produisant un effet déterminé sur l'attention et l'émotivité du spectateur et combiné à d'autres faits possédant la propriété de condenser son émotion dans telle ou telle direction dictée par le but du spectacle. De ce point de vue le film ne peut pas simplement se contenter de présenter, de montrer les événements, il est aussi une sélection tendancieuse de ces événements, leur confrontation, affranchies de tâches étroitement liées au sujet, et réalisant, conformément à l'objectif idéologique d'ensemble, un façonnage adéquat du public.⁶⁴

Dans les propos de Dulac et d'Epstein, le cinéma devient ainsi un véritable révélateur de la nature du monde, car il peut isoler, détacher,

⁶³ Germaine Dulac, « Films visuels et anti-visuels », *Le Rouge et le Noir*, juillet 1928 ; republié in Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma. (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Éditions Paris Expérimental, 1994, p. 119.

⁶⁴ Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma » [1925], in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 128-129.

rapprocher des éléments, en mettant fin au débat qui anime l'histoire de la pensée sur le degré de copie entretenu entre l'art et le monde.

Dans la pensée d'Epstein, le cinéma révoque le vieil ordre mimétique car il « résout la question de la *mimesis* à sa racine : la dénonciation platonicienne des images, l'opposition de la copie sensible et du modèle intelligible. Ce que l'œil mécanique voit et transcrit, nous dit Epstein, c'est une matière égale à l'esprit, une matière sensible immatérielle, faite d'ondes et de corpuscules. [...] L'écriture de la lumière ramène la matière fictionnelle à la matière sensible »⁶⁵.

Chez Germaine Dulac :

le Cinéma, par son action mécanique, nous révèle sa véritable expression artistique il enregistre et rétablit la forme exacte et le mouvement de toute chose en leur vérité essentielle et profonde. Pour être logique, la fonction naturelle et directe du Cinéma est donc de capter la vie, dans un sens général et d'en rendre le dynamisme.

Tous les arts puisent leur inspiration dans la nature. Les uns la copient. Les autres la décrivent, l'expliquent, échafaudent leurs rêves sur des réalités matérielles et sentimentales transposées.

Ils n'agissent, si je puis dire, qu'au second degré, par reflets. Ils ne travaillent pas, tel le Cinéma, avec la Matière-vie elle-même.

Un simple engrenage placé dans une chambre noire, muni d'un objectif, actionnant une pellicule sensible et perforée d'un long métrage, a réalisé le miracle souhaité par les artistes de tous pays : créer une œuvre avec des éléments directs et vrais, non diminués par la copie et l'interprétation.

En résumé, les arts, jusqu'ici, ont essayé de se rapprocher de la vie. Le Cinéma, lui, avec la vie essaie de composer une œuvre, faite de

⁶⁵ Jacques Rancière sur la pensée de Jean Epstein dans *La Fable cinématographique*, *op. cit.*, p. 9.

correspondances visuelles, d'attitudes, de déplacements de lignes, d'expressions, dont le rapprochement et l'ordonnance créent le drame.⁶⁶

Et si donc les autres arts sont *copies de copies*, le cinéma, lui, est vivant. Et l'appréhension du monde tentée par le cinéma a le don de *l'immédiateté*. Cela va dans le même sens qu'Epstein, qui montre bien comment le cinéma entretient avec cette idée de l'immédiateté un rapport proportionnel et même exponentiel : « Voir, c'est idéaliser, abstraire et extraire, lire et choisir, transformer. À l'écran nous revoyons ce que le ciné a déjà une fois vu : transformation double, ou plutôt parce qu'ainsi se multipliant, élevée au carré. Un choix dans un choix [...]. [Le cinéma] nous présente une quintessence, un produit deux fois distillé ».⁶⁷

Cette immédiateté est à penser encore une fois du côté de l'attraction car elle morcelle une suite automatisée d'éléments, et en offre, de manière à créer une confrontation directe et agressive, des échantillons discontinus au spectateur.

Walter Benjamin, de son côté, trouve dans le cinéma la possibilité d'une perception presque tactile des choses, dans un monde – le monde moderne – où l'expérience a été dévaluée et évacuée de la vie quotidienne. Le sujet moderne est anesthésié, distrait, fatigué, justement, et cet état affecte sa perception. Le cinéma, comme pour Epstein, vient à son secours. Benjamin se sert du terme *reproduction* (qui ne se retrouve pas dans le discours d'Epstein, de Vuillermoz ou de Dulac). Ce terme mériterait que nous nous y attardions un instant. Il est généralement utilisé, dans la foulée de Benjamin, de façon assez équivoque pour désigner des opérations totalement différentes telles que : *copier* manuellement (c'est-à-dire tenter de refaire une oeuvre), *photographier* (notamment photographier un visage ou une image), ou

⁶⁶ Germaine Dulac, « L'action de l'avant-garde cinématographique », in *L'État Moderne*, décembre 1931, in *Écrits sur le cinéma. (1919-1937)*, op. cit., p. 157.

⁶⁷ Jean Epstein, « Le sens 1^{bis} », in *Cinéa*, n. 12-13, 10 juin et 22 juillet 1921, repris in *Bonjour cinéma*, in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, op. cit., p. 91.

multiplier mécaniquement les exemplaires d'une image initiale. Avec Sylviane Agacinsky, il faudrait peut-être distinguer, au sein des arts dits « du multiple », les techniques de *production* originales (cinématographier, photographier, graver, enregistrer) et les techniques de *multiplication* (tirage) auxquelles elles sont associées⁶⁸.

L'intérêt du cinéma dans cette configuration, repose sur le fait que le cinéma fait plus que redoubler le réel. Quand Benjamin réfléchit sur l'image cinématographique, il soutient qu'elle peut relever certains aspects du modèle dans le réel, non accessibles à l'œil nu, mais seulement perceptibles à l'aide d'un objectif réglable.

Si le cinéma en faisant des gros plans sur l'inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, d'une part, *nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence*, il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas. Les bistros et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à *la dynamite de ses dixièmes de seconde*, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages. Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions. Il est bien clair, par conséquent, que la nature qui parle à

⁶⁸ À ce propos, Sylviane Agacinski, dans son ouvrage *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, *op. cit.*, suggère qu'il serait utile de distinguer, au sein des nouveaux procédés mécanisés, d'un côté les *techniques originales de production* d'un objet, par exemple une photographie, et de l'autre côté les techniques de *multiplication* de ces objets. Ce n'est pas parce qu'il est possible de multiplier les épreuves que la photographie est essentiellement une technique de reproduction : elle est un moyen original de production d'images. C'est pourtant à partir de cette idée un peu floue de reproduction que Benjamin suggère qu'une œuvre d'art – peinture ou architecture – est « reproduite » par la photographie. Par-là, il désigne l'œuvre, celle que l'on va photographier, comme l'« original », originale par rapport à sa « reproduction » photographique.

l'appareil photographique *est autre* que celle qui parle à l'œil – autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente. Par exemple : si l'on se rend généralement compte, fût-ce en gros, comment les gens marchent, on ne sait certainement plus rien de leur attitude en cette fraction de seconde où ils allongent le pas. Nous connaissons en gros le geste que nous faisons pour saisir un briquet ou une cuiller, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se déroule réellement entre la main et le métal [...]. C'est dans ce domaine que pénètre la caméra, avec ses moyens auxiliaires, ses plongées et ses remontées, ses coupures et ses isolements, ses ralentissements et ses accélérations du mouvement, ses agrandissements et ses réductions. *Pour la première fois, elle nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel [...].*⁶⁹

Pourrions-nous dire qu'il s'agit, dans cette perspective (particulièrement dans les propositions de Benjamin et de Vuillermoz), de découvrir le cinéma comme déclencheur d'une psychanalyse du réel, un cinéma capable d'en dire plus que la réalité même, et aussi d'une façon plus véridique (et ici se joue davantage la position de Pirandello). Cette vision nous rappelle encore une fois que la nature montrée au spectateur à l'aide de l'œil de la caméra est une nature différente, *autre*, de celle que l'œil humain peut percevoir.

⁶⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1935], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 102-103 ; c'est nous qui soulignons. Une traduction alternative situe mieux les deux dernières phrases, et propose : « Voilà ce que la caméra vient de saisir avec ses auxiliaires, plongée et contre-plongée, coupe et plan de détail, ralenti et accéléré, agrandissement et réduction. *Elle nous permet pour la première fois de connaître par expérience l'inconscient optique*, comme la psychanalyse l'inconscient pulsionnel » in Paris, Éditions Carré, 1997, p. 57.

**Correspondances sur l'autonomie de perception de la caméra chez
Vertov et Epstein : « le ciné-œil s'élève à l'affirmation de soi »⁷⁰ et
« l'objectif est lui-même »⁷¹**

Une lignée de pensées contiguë avec celle-ci se trouve dans les textes sur le *ciné-œil* de Vertov. En effet, la citation reportée ci-haut de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » ne peut pas être sans rappeler ce que Vertov écrivait déjà en 1923 quand il revendiquait les possibilités et les intentions du ciné-œil :

Moi machine, je vous montre le monde comme seule je peux le voir. Je me libère désormais et pour toujours de l'immobilité humaine, je suis dans le mouvement ininterrompu, je m'approche et je m'éloigne des objets, je me glisse dessous, je grimpe dessus [...].

Ma voie mène à la création d'une perception neuve du monde. C'est pourquoi *je déchiffre d'une manière nouvelle un monde* qui vous est inconnu.⁷²

Mais attention, si l'idée vertovienne que le cinéma peut *déchiffrer le monde de manière nouvelle* embrasse en plein dans son résultat les propos des écrivains reportés tout au long de ce chapitre, la démarche pour arriver à le faire s'en détache un peu.

⁷⁰ « Nous professons le ciné-œil et ses mesures du temps et de l'espace, *le ciné-œil qui s'élève* en force et en possibilité *jusqu'à l'affirmation de soi* » : ainsi Dziga Vertov, « Kinoks – Révolution » [10 avril 1923], in *Articles, journaux, projets*, Paris, Cahiers du cinéma, 1972, p. 28.

⁷¹ « Pourquoi ne pas saisir avec empressement une occasion presque unique d'ordonner un spectacle par rapport à un autre centre que celui de notre propre rayon visuel. *L'objectif est lui-même* », ainsi Jean Epstein, « L'objectif lui-même », in *Cinéa Ciné pour tous*, 15 janvier, 1926, in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 129.

⁷² Dziga Vertov, « Kinoks – Révolution » [10 avril 1923], in *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 30-31.

La nouveauté dans la manière de déchiffrer le monde à laquelle Vertov fait référence a à voir avec le fait que ce qui est montré, ce sont les vrais événements, et non leur (re)construction *jouée, artistique, grand-guignolesque*, comme dans les films dramatiques. Grâce au ciné-œil, on peut montrer, pour la première fois, les choses telles qu'elles le sont. Le fond de la question est donc, en termes vertoviens, que la vocation du cinéma est d'explorer les faits réels, ce qui, traduit dans les termes choisis ici, dirait plutôt que le cinéma est une « machine à voir », à voir plus (plus que ce qui peut être vu au travers d'une représentation fictive et dramatique des événements), à voir mieux (mieux que le mensonge du drame artistique qui hébète et suggestionne le spectateur, comme la religion le fait aussi⁷³).

Et Eisenstein s'en était aperçu en 1925 quand il disait que la *Kinopravda* n'était pas construite sur le calcul attractionnel dans sa structure, mais que, si elle était efficace, elle le devait au caractère attractionnel, ou plus simplement attrayant, des sujets montrés et à l'habileté purement formelle du montage de courts bouts filmés séparés. Le problème pour Eisenstein est que la *kinopravda* vertovienne (en reprenant un ordre du discours propre à Viktor Chklovski, avec l'opposition entre prose et poésie, cf. la section suivante de ce chapitre) serait de l'ordre de la prose, « dissimulant sous leur brièveté un “exposé des faits” épique, “asexué” »⁷⁴. Il s'agit alors *seulement*, dans la critique d'Eisenstein, d'un « exposé des faits » qui ne prend donc pas position, n'achemine pas droitement la lecture, ne s'adresse pas à un public étudié et ciblé (toutes choses que le procédé attractionnel peut et doit faire). Ce à quoi Vertov semble répondre un an après lorsqu'il cite Eisenstein comme exemple du « cinéma artistique ». Ce terme, « cinéma artistique », à défaut du nom plutôt euphorique, fait foi de bien des qualités dysphoriques, et

⁷³ Ce sont les termes de Vertov in « Principe du ciné-drame artistique », in *Articles, journaux, projets*, *op. cit.*, p. 93-94.

⁷⁴ In « Le montage des attractions au cinéma » [1925], in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.* : ces derniers propos et la citation se trouvent à p. 129.

Vertov l'appelle aussi dans le même article « ciné-fabrique unifiée des grimaces ».

« Désormais [...] il suffit amplement qu'un film dit "artistique" (film joué, film d'acteurs) emprunte un seul *procédé extérieur* du *ciné-œil* pour qu'il fasse aussi du bruit (*La Grève, Potemkine*) [...]. [I]l est impossible de sauver le film d'acteur, décrépité et dégénéré, même à coup d'injections régulières de quelques éléments du *ciné-œil*. Nous ne voulons plus de la FEKS⁷⁵ ni de la "fabrique d'attractions" d'Eisenstein »⁷⁶. En effet, la question centrale dans les propos de Vertov est que le cinéma – la caméra, la machine de prise de vue – est apte, et même prédestinée, à rentrer dans les événements, à enregistrer les images à partir de points de vues inusités (à côté du museau d'un cheval au galop, en fonçant dans la foule, devant les soldats qui chargent, sur l'aéroplane qui s'envole, et sur les corps qui tombent)⁷⁷. Ce sont les images elles-mêmes et les faits qui sont déjà attractionnels, et le monteur donne le coup de grâce en insufflant par le montage le rythme qui n'est pas dans les *faits*⁷⁸ et le rapprochement entre des événements. La vocation de la caméra, telle qu'elle est construite dans ces écrits des années vingt de Vertov, est d'explorer les faits réels. Un des principes fondateurs du ciné-œil est en effet : « Déchiffrement de *la vie comme elle est*. Action des faits sur la conscience des travailleurs. Action des faits, et non du jeu, des danses, des

⁷⁵ NDA : pour un approfondissement sur la FEKS, Fabrique de l'Acteur Excentrique, cf. *Cahiers du Cinéma*, n. 220-221, « Russie années vingt », mai-juin 1970 ; Paolo Bertetto (dir.), *Ejzenštejn. FEKS. Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, Milano, Feltrinelli, 1975 ; Oksana Boulgakova, *FEKS*, Berlin, Potemkin Press, 1996.

⁷⁶ Vertov, « La fabrique des faits (à titre de proposition) », in *Pravda*, 24 juillet 1926, in *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 83-86.

⁷⁷ Ainsi Vertov, « Kinoks – Révolution » [10 avril 1923], in *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 30. Nous rappelons que c'est dans le même n. 3 de la revue *LEF (Front gauche des arts)* que paraissent, en juin 1923, le manifeste des *Kinoks* ainsi que « Le montage des attractions » d'Eisenstein.

⁷⁸ Par cet aspect – par l'importance du montage qui donne du rythme aux *faits* – il est possible de distinguer cette thèse de celle d'André Bazin sur la primauté des *images-faits* dans « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération » [1948], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

vers »⁷⁹. Mais, nous le disions plus haut, les propos dans leur ensemble revendiquent une certaine autonomie perceptive du regard de la caméra, ce qui, cette fois, est pleinement en ligne avec les propos des auteurs évoqués précédemment. Vertov dit :

Jusqu'à aujourd'hui, nous violentions la caméra en la forçant de copier le travail de notre œil. Mieux c'était copié, plus on était content de la prise de vue. Désormais nous libérons la caméra et la faisons fonctionner dans la direction opposée, très éloignée de la copie.

À la porte les faiblesses de l'œil humain. Nous professons le *ciné-œil qui déniche dans le chaos du mouvement la résultante du mouvement propre* ; nous professons le ciné-œil et ses mesures du temps et de l'espace, *le ciné-œil qui s'élève en force et en possibilité jusqu'à l'affirmation de soi*.⁸⁰

L'autonomie perceptive de l'œil de la caméra, œil mécanique plus puissant et sensible que l'œil humain et qui peut produire des visions différentes, *voir autrement* (comme le peut un « je vois » plus un « je pense »), renvoie précisément à « l'école de la photogénie », et aux autres positions que nous avons travaillé plus haut. Encore Epstein, par exemple :

Pourquoi se priver de profiter de l'une des plus rares qualités de l'œil cinématographique, celle *d'être un œil en dehors de l'œil*, celle *d'échapper à l'égoïsme tyrannique* de notre vision personnelle. Pourquoi obliger

⁷⁹ Vertov, « Principe du ciné-œil », publié dans un recueil du Proletkult, *Sur les chemins de l'art*, 1926, in *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 95, c'est nous qui soulignons. Il nous semble intéressant de remarquer que le pont qui lie le cinéma à la (re)présentation *de la vie telle qu'elle est* est une constante des discours sur le cinéma bien avant ces années vingt. Par exemple, le 22 avril 1911, Gaumont fait paraître dans *Ciné-Journal* le manifeste de la série « La vie telle qu'elle est », par Louis Feuillade (la page en question, p. 19, n'est pas contre pas signée) où l'on parle d'une « innovation qui tend à soustraire le cinématographe à l'influence de Rocambole pour l'aiguiller vers de plus hautes destinées ». L'auteur précise que ce sont des « tranches de vie » qui s'interdisent toute fantaisie et « représentent les gens et les choses tels qu'ils sont », et il définit la série comme un « essai de réalisme transporté pour la première fois sur l'écran ».

l'émulsion sensible à seulement répéter les fonctions de notre rétine ? Pourquoi ne pas saisir avec empressement une occasion presque unique d'ordonner un spectacle par rapport à un autre centre que celui de notre propre rayon visuel. *L'objectif est lui-même*.⁸¹

Un autre élément fait communiquer le discours sur le cinéma de Vertov avec celui de quelques cinéastes de la première avant-garde, et il se retrouve dans l'intérêt voué au mouvement. Avec le manifeste « Nous » de 1922, Vertov éclaircit déjà la question en statuant que le *kinokisme*, donc le seul cinéma qui soit, un cinéma juste, « est l'art d'organiser les mouvements nécessaires des choses dans l'espace grâce [...] au rythme intérieur de chaque chose »⁸². Alors là, il est impossible de ne pas penser à Germaine Dulac, à la *cinégraphie* (la capacité ontologique du cinéma d'écrire ce mouvement qui est la caractéristique fondamentale de la nature et de la vie)⁸³, et à son exemple, reconnu, du cinéma qui seul nous permet de voir l'éclosion d'un grain et toute sa vie en quelques minutes, devant nos yeux⁸⁴. Suivant une affinité manifeste avec le discours de Vertov, le cinéma, par son pouvoir de chose, sa puissance réifiée, peut montrer « le mouvement des choses vues en elles-mêmes »⁸⁵.

⁸⁰ Vertov, « Kinoks – Révolution » [10 avril 1923], in *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 28, c'est nous qui soulignons.

⁸¹ Epstein, « L'objectif lui-même », in *Cinéa Ciné pour tous*, 15 janvier 1926, in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 129.

⁸² Vertov, « Nous », in *Kinophot*, n. 1, 1922, in *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 18.

⁸³ Ce qui en fait donc l'articulation rythmique et structurelle de la photogénie, puisque la photogénie est la rencontre du cinéma avec l'essence continuellement mobile des formes de la vie (Epstein) et avec la beauté du monde (Delluc). Évidemment, ces formules sont en dialogue continu entre elles.

⁸⁴ Dulac, *Écrits sur le cinéma. (1919-1937)*, *op. cit.* Cf. en particulier les essais « Le mouvement créateur d'action », in *Cinémagazine*, 19 décembre 1924, et « Du sentiment à la ligne », in *Schémas*, n. 1, février 1927.

⁸⁵ Dulac, « Le mouvement créateur d'action », in *Écrits sur le cinéma. (1919-1937)*, *op. cit.*, p. 48.

1.II Eisenstein héritier de Chklovski : « faire faire » en plus de « faire voir » (plus)

*Ce n'était rien que faits inattendus
et fortuits de l'histoire.*

*C'étaient des mouvements
musculaires de l'histoire. C'était la
force des éléments.*

*Le moment était venu de dépenser
ces forces.*

Boris Eichenbaum, « Littérature »,
Mes Annales, 1929.

L'essor du mot attraction en tant que concept⁸⁶ advient en Russie dans les années vingt, avec les fameux propos d'Eisenstein. Dans son discours, nous le verrons, Eisenstein met de l'avant le pouvoir de choc et de capteur d'attention sur le public que l'attraction peut exercer. L'attraction est ici un élément de la construction dramaturgique et du découpage cinématographique. Dans les discours d'Eisenstein, l'attraction donne une dimension « performative »⁸⁷ au cinéma : elle *décrit* son objet (*attraction* définit une image ou une action sur la scène du théâtre) et, en même temps, elle voudrait et serait capable de *faire-faire* au spectateur quelque chose d'étroitement liée au contenu du spectacle. Spécifions au passage que le *contenu*, pour Eisenstein, est un équivalent du sens. Le contenu est un « effet socialement utile qui communique aux spectateurs une charge émotionnelle et

⁸⁶ Le mot (pas encore une notion aux sens stratifiés et pas encore un concept) avait habité la presse dans les deux décennies précédentes et se trouvait dans quelques premières monographies sur le cinéma. L'usage du mot avait glissé de « le cinéma montre des attractions » à « le cinéma était une pure attraction » (ce qui sous-entend « il est maintenant un art »). André Gaudreault a déjà dressé un court panorama sur l'usage du mot. Cf. le chapitre « L'attrazione nella cinematografia », in *Cinema delle origini. O la cinematografia-attrazione*, *op. cit.*

psychique, et qui est formé d'une chaîne d'excitants dirigés de manière adéquate vers eux [c'est à dire des attractions, NDA] »⁸⁸.

Par un petit détour, nous évoquons à ce propos que la proposition de Jean-François Lyotard sur la qualité du déclencheur d'actions pragmatiques d'un texte sur le spectateur semble être une progéniture édulcorée de l'idée eisenstenienne ; l'idée de Lyotard dissout par ailleurs la fonction spécifique de l'attraction, un élément syntaxique de la structure du texte dans la structure toute entière du texte : « L'importance d'un texte n'est pas sa signification, ce qu'il veut dire, mais *ce qu'il fait faire*. Ce qu'il fait : la charge en affects qu'il détient et communique ; ce qu'il fait faire : les métamorphoses de cette énergie potentielle en d'autres choses : d'autres textes, [...] actions politiques, décisions, inspirations érotiques, refus d'obéir, initiatives économiques »⁸⁹.

Selon Eisenstein, c'est cette dimension du *faire-faire* que le cinéma doit nécessairement posséder *via* l'attraction. Or, c'est de ce manque de capacité de *faire-faire* quelque chose au spectateur, en somme de le faire penser et agir, qu'Eisenstein se plaint à propos de Vertov. Il ajoute : « Le *kinoglaz* n'est pas seulement le symbole d'une *vision*, mais aussi d'une *contemplation*. Or, nous ne devons pas *contempler*, mais *agir*. *Ce n'est pas un "ciné-œil" qu'il nous faut, mais un "ciné-poing"* »⁹⁰. En fait, Eisenstein reproche à Vertov ce que ce dernier vante comme qualité du cinéma, c'est-à-dire sa capacité de redonner à voir *la vie comme elle est*. Encore Eisenstein : « le *kinoglaz* et son gentil petit bloc-notes à la main (!), court derrière les

⁸⁷ Greimas et Courtés dans leur *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, définissaient ainsi la notion : « [...] les verbes *performatifs* [sont] ceux qui non seulement décrivent l'action de celui qui les utilise, mais aussi, et en même temps, qui impliquent cette action elle-même », p. 272.

⁸⁸ « *La Grève*. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier » [1925], in *Au-delà des étoiles*, tome I, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁹ Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, U.G.E, 1973, p. 6, c'est nous qui soulignons.

⁹⁰ « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme » [1925], in *Au-delà des étoiles*, tome I, *op. cit.*, p. 153, les italiques sont dans le texte.

choses telles qu'elles sont »⁹¹, sans pouvoir donc s'ériger contre l'organisation sociale qui fait que les choses soient ainsi. Eisenstein dit dans le même texte que *La Grève*, par exemple, arrache au contraire « des fragments du milieu ambiant, *selon un calcul conscient et volontaire, préconçu pour conquérir le spectateur après avoir déchaîné sur lui ces fragments en une confrontation appropriée* [ces fragments sont ici des attractions, NDA], en l'associant de manière appropriée au motif idéal final proposé »⁹².

Eisenstein rejoint la « formation discursive » sur l'attraction que nous proposons dans ce chapitre avant tout car nous lui devons la conceptualisation même du terme attraction. Mais là où les auteurs présentés plus haut sont intéressés au cinéma comme « machine à voir », le discours d'Eisenstein tourne autour de l'idée que par l'attraction (surtout par le montage des attractions), le cinéma doit être capable de *faire-faire* – alors que les autres célébraient le cinéma car il était le seul moyen capable de *faire-voir* plus que l'œil humain, de faire-voir vraiment.

Cet aspect performatif à dégager à travers l'art est déjà un point commun à beaucoup de formes d'art engagé et nous pourrions retrouver d'autres sources et échos qui constituent, avec ceux d'Eisenstein sur l'attraction, une constellation de discours tissée bien serrée. Une première relation se tisse alors avec Bertold Brecht à propos de la prédominance, dans le programme du maître russe, du vouloir *faire-faire* plus que du vouloir *faire-voir* : « *Ainsi le spectateur fait plus que voir : il a maintenant un rôle actif. Dans un théâtre qui est cette fois le sien, il peut jouir comme d'un*

⁹¹ *Ibid.*, p. 152, les italiques sont dans le texte.

⁹² *Ibid.*, p. 153, les italiques sont dans le texte.

divertissement des terribles et interminables travaux qui lui permettent d'assurer sa subsistance [...] »⁹³.

Regardons de plus près quelques aspects des fameux propos d'Eisenstein sur l'attraction, qui habitent ses textes de 1923, 1925 et 1928⁹⁴ :

Est attraction (du point de vue du théâtre) tout moment agressif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui, à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale.⁹⁵

En suivant cette voie, Eisenstein affirme que l'objectif de tout théâtre utilitaire est de modeler le spectateur selon une prédisposition d'âme désirée. Déjà en 1922, avec son article « Programme-maximum de l'activité du collectif B-B-B », Natalia Noussinova⁹⁶ explique (et nous rapportons ses propos) qu'à la différence des autres créateurs de la FEKS qui travaillaient en

⁹³ Bertold Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* [1949], Paris, L'Arche, 1963, dans la dernière section, la n. 77. Par contre, nous employons ici la traduction de Bernard Dort, dans son article « Le réalisme épique de Brecht », in *Les Temps Modernes*, n. 161, juillet 1959, c'est nous qui soulignons.

⁹⁴ « A.I. 28 » [Attraction intellectuelle 1928], *op. cit.* À nos yeux ce texte constitue, parmi les considérations d'Eisenstein sur l'attraction, la manière la plus directe d'établir le lien entre l'attraction et la question de l'intelligibilité du monde que le cinéma favorise, et ce par le biais de son idée d'attraction intellectuelle. Dans ce texte, plutôt lacunaire et obscur par moments, se rejoignent deux voies que nous poursuivons dans notre travail sur l'attraction. D'une part l'attraction est liée à la faculté de *voir* de la machine ; et d'autre part, après le dévoilement du monde, le cinéma permet – passant par l'attraction – un *pouvoir d'association d'idées*. L'année précédente en 1927 Vuillermoz aussi semble faire se joindre ces deux aspects, cf. son *La Musique des images*, *op. cit.*

⁹⁵ « Le montage des attractions », in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 117.

⁹⁶ Natalia Noussinova, « Eisenstein excentrique », *op. cit.* Dans cet article, Noussinova retrace les liens étroits entre la création théâtrale à la FEKS et la naissance des théories eisensteniennes sur les attractions. Elle cite et commente brièvement (p. 74-75) l'article de 1922 « Programme-maximum de l'activité du collectif B-B-B » publié pour la première fois en Russie en 1998 : *Kinovedcheskie Zapiski*, Moscou, 1998, n. 36/37.

exploitant un bassin d'attractions tout à fait semblables, Eisenstein – dans cet article qui peut être considéré comme son manifeste excentrique – se tourne vers le spectateur, lequel détermine selon lui les lois du spectacle.

Le résultat sera un théâtre loin de la figuration illusoire et de la représentativité : plutôt que de construire une illusion de réalité autosuffisante et linéaire, la mise en scène théâtrale doit s'articuler sur un montage d'attractions déconnectées.

Comme au cirque : des acrobaties aux révolutions

Le cinéma est le fils du monde discontinu.

Viktor Chklovski, « Littérature et cinéma », 1923.

Ainsi, dans les années vingt, Eisenstein met sur pied une définition conceptuelle du mot *attraction*. Son concept constitue la base même d'un genre de spectacle qui plonge ses racines dans une manière d'entretenir le public qui était déjà répandue depuis plusieurs décennies (bien qu'avec des finalités tout à fait différentes). En effet, le cirque, la foire, le music-hall et le parc d'amusements, avec leurs numéros, constituent un point de repère important pour le réalisateur russe qui y voit la plus intéressante des conceptions du spectacle et de la relation qu'il faut construire avec le public. Yon Barna, dans sa fameuse biographie sur Eisenstein, raconte :

He was pondering one day [1922, NDA] on what to call this principle [mettre ensemble dans le spectacle théâtrale des numéros désenchaînés, NDA], when Yutkevic burst in to the room straight from seeing the roller-coaster, a type of entertainment of which they were both ardent fans, known in Russia as The American Mountains, and began telling him excitedly about their « favourite attraction », as they called it. Eisenstein suddenly cut

him short : « I've got it ! What about calling our work stage attractions ? After all, what we're aiming at is to stir our audience just as forcibly as that attraction stirs them up !⁹⁷

Sergueï Youtkevitch, dans ses mémoires, raconte même l'anecdote, rattachant les après-midi passés dans l'état d'excitation fébrile, que les coups d'émotion des *montagnes américaines* leur provoquaient, avec « le montage des attractions ». « On n'arrêtait pas [d'aller aux montagnes américaines, NDA], en y prenant un plaisir de gosse, l'haleine coupée par les montées et les descentes, tout en criant nos vers adorés de Maïakovsky qui s'entremêlaient aux bruits des chariots, et en nous informant mutuellement des projets du nouveau théâtre qu'on avait envie de créer. [...] On a le droit de dire que toutes les théories sont nées de ces "montagnes américaines" »⁹⁸. Après quoi Youtkevitch enchaîne par le récit de la même scène racontée par Yon Barna, avec passablement les mêmes termes :

« Tiens, c'est une bonne idée ! [se serait exclamé Eisenstein, NDA] Et si on appelait ce qu'on est en train de faire une "attraction scénique". Nous aussi on veut donner aux spectateurs un coup aussi fort que celui de l'attraction, n'est-ce pas ? ». Et alors sur la première page du texte de *La Jarretière de Colombine*⁹⁹, juste avant la dédicace, on mit une note [qui a disparue] : « Invention des attractions scéniques par Sergueï Eisenstein et Sergueï

⁹⁷ Yon Barna, *Eisenstein*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, p. 59-60.

⁹⁸ Noussinova rapporte dans son article « Eisenstein excentrique », *op. cit.*, p. 74, les extraits des mémoires de Youtkevitch que nous citons ici. La référence au texte de Segueï Youtkevitch (in Noussinova, p. 75) est : « Natchalo puti [Début du trajet], Eisenstein v vospominaniah sovremennkov », Moscou, Iskousstvo, 1974, p. 113.

⁹⁹ Il s'agit d'un spectacle qu'Eisenstein et Youtkevitch devaient mettre en scène en 1922 d'après une pantomime de Meyerhold. *La Jarretière de Colombine* n'aurait pas dépassé le stade du scénario car Eisenstein aurait quitté pour travailler au Proletkult, au Sage. Le portrait de cette situation est reconstruit par Natalia Noussinova in « Eisenstein excentrique », *op. cit.* Ce spectacle aurait prévu un grand nombre « attractions scéniques », acrobaties de cirque, ainsi qu'une projection cinématographique.

Youtkevitch ». Plus tard, Eisenstein remplaça ce terme par son fameux « montage des attractions ».¹⁰⁰

Dans l'article de 1923, Eisenstein renforce les termes de cette relation naturelle entre l'univers d'où viennent les attractions et le cinéma, là où, tout naturellement, elles trouveront l'espace spectaculaire le plus propice (comme nous le verrons davantage dans l'article de 1925) : « Le cinéma, et surtout *le music-hall et le cirque*, sont l'école du monteur (et du réalisateur, NDA) car, à proprement parler, faire un bon spectacle (du point de vue de la forme) c'est construire un solide programme de music-hall et de cirque en partant des situations de la pièce prise pour base »¹⁰¹.

Eisenstein renvoie à ses mises en scène du *Mexicain* et du *Sage*, qui constituent des exemples programmatiques de la relation, théorique et méthodologique, ficelée bien serrée chez Eisenstein entre cirque et théâtre (et, bien entendu, cinéma – *Le Journal de Gloumov* est le premier film d'Eisenstein, conçu comme un élément de la pièce *Le Sage*). *Le Sage*, pièce à la structure classique d'Ostrovski retravaillée par Tretiakov, pour une mise en scène ambulante du Proletkult (premier théâtre ouvrier) réalisée par Eisenstein (donc il s'agit d'une adaptation tout à fait libre du drame d'Ostrovski) à partir de l'espace même de la scène, participait de l'univers de signes et de sens du cirque : « For the production of *The Sage* the stage was shaped like a circus arena, edged with a red barrier, and three-quarters surrounded by the audience »¹⁰². Maxime Chtraouk, interprétant un personnage qui, par le biais de quelques transformations, proposait une série de satires politiques d'actualité, était habillé « dans un costume et avec une

¹⁰⁰ Cité par Noussinova, « Eisenstein excentrique », *op. cit.*, p. 74.

¹⁰¹ « Le montage des attractions », in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 119-120, c'est nous qui soulignons.

¹⁰² « Through theatre to cinema » [1934], *Film Form*, Cleveland/New York, The World Publishing Company, 1965, p. 10.

grimace de clown. [...] [Avec une] large culotte bouffante rouge »¹⁰³. Le nouvel arrangement dramaturgique de Tretiakov, et surtout la mise en scène d'Eisenstein, effilochaient l'intrigue, proposant une série paratactique d'acrobaties, de scènes clous et de renvois à l'actualité. Le spectacle, comme le cinéma muet avait déjà su le faire devant son public de novices, était un « *montage de surprises* [...], [un] montage qui associe l'inassociable, qui souligne le fait étrange qu'est cette suite d'attractions »¹⁰⁴.

Dans un article de 1926 sur *Le Cuirassé Potemkine*, Chklovski, rappelant le théâtre d'Eisenstein, dira que les œuvres étaient presque sans intrigue, encore plus que celles de Meyrhold car Eisenstein s'intéressait et développait surtout les épisodes qu'il appelait des attractions. « Au moment de la réalisation, chaque phrase du texte devenait une scène autonome »¹⁰⁵, disait Chklovski de la mise en scène d'Eisenstein. L'introduction d'un court film au cœur du *Sage* contribuait aussi à briser l'homogénéité de la pièce : « le cinéma muet entra dans le théâtre en mettant à nu l'autonomie et l'alternance des fragments, ainsi que la prédominance des mouvements sur la parole. [...] Les recherches et les corrections de la mise en scène passaient dans le texte définitif. Le processus créateur allait à reculons »¹⁰⁶. Ce qui se dévoilait aux yeux du spectateur était un spectacle sur la manière de mettre en

¹⁰³ Cité par Barthélemy Amengual, *¡Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p. 544.

¹⁰⁴ Ainsi s'exprimait Chklovski remémorant les nouveautés du *Sage* in Viktor Šklovskij, *Sua Maestà Eisenstein. Biografia di un protagonista*, Bari, De Donato, 1974, p. 126, notre traduction.

¹⁰⁵ Chklovski, « Eisenstein – *Le Cuirassé Potemkine* » [1926] reproduit in Barthélemy Amengual, *¡Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 619-621.

¹⁰⁶ Encore Chklovski sur *Le Sage* in Viktor Šklovskij, *Sua Maestà Eisenstein. Biografia di un protagonista*, *op. cit.*, p. 127-128, notre traduction.

scène un spectacle. « Le théâtre en tant que tel »¹⁰⁷ se montrait, s'exhibait, se dévoilait, et même Gloumov, à la fin de la projection de son *Journal*, montait sur scène avec une bobine entre les mains. Ce jeu sur la structure de la représentation, cette mise à nu du dispositif allait tout à fait dans le même sens que la pensée formaliste, travaillant à une poétique du Sens davantage que simplement à une poétique de la Forme. Ou mieux encore, cette préoccupation des avant-gardes russes sur la manière de re-donner au langage sa puissance et son pouvoir de communiquer vraiment le monde semble trouver une solution parallèle et contiguë chez les penseurs présentés plus haut dans ce chapitre et chez Eisenstein. C'est à dire que ce que, par exemple, une nouvelle langue (le *zaoum*) peut faire, les caractéristiques et les capacités endogènes du cinéma le peuvent aussi.

Agrandir, ralentir, fragmenter, détailler, projeter, mettre à nu la matière et le temps (donc les structures) qui soutiennent *les choses*, en éloignant ainsi *les choses* de la perception automatisée, ce sont toutes des prérogatives du traitement que le cinéma peut imposer au monde. C'est exactement de cette manière que les penseurs qui nous intéressent ici voient le cinéma, c'est de cette manière qu'ils nous en parlent.

Dans le même esprit du « dévoilement » de l'artifice dans l'apothéose finale du numéro du *Journal de Gloumov*, Eisenstein raconte qu'à l'occasion d'une manifestation de remémoration de l'histoire récente de 1905, lors d'une projection du *Cuirassé Potemkine*, à « la dernière image du film – la proue du cuirassé en travelling en avant – venait fendre... la surface de l'écran : l'écran

¹⁰⁷ Chklovski renvoie ainsi à l'article et à la pensée d'Alexeï Kroutchonyk et Vélémir Khlebnikov « Le mot en tant que tel », qui, par l'invention d'une nouvelle langue, le *zaoum* (qui veut dire en russe, plus ou moins, transmentale), cherchent de leur côté aussi à renouveler la perception du monde émoussée par l'habitude et l'accumulation des clichés, par le recours à une langue où le signifiant, le mot, était autonome... « Dépouillé de tout ce qu'il pouvait contenir d'emprunté et d'hérité, le mot devenait le support d'une émotion esthétique et se libérait du poids de la tradition pour traduire la vibration du moment vécu en délestant les vocables de toute notion susceptible de voiler et d'atténuer cette charge affective », ainsi Gérard Conio, « Langage poétique et langue de bois », in *L'Art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernité*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2003.

devait se déchirer en deux, découvrant ainsi une réelle séance commémorative, siégeant solennellement et composée de réels participant aux événements de 1905 »¹⁰⁸. Compte tenu de la structure compilant des attractions déconnectées, une nouveauté pour le théâtre mais une marque déjà bien reconnaissable du cirque et du cinéma de jadis, ce n'est pas sans intérêt pour nous ici de souligner la présence non moins reconnaissable d'un tissu narratif : « contrairement à ce qu'on croit, ce spectacle avait une intrigue », comme le commente Angelo Maria Ripellino, dans son précieux *Majakosvkij e il teatro russo d'avanguardia*¹⁰⁹.

Mais, si le recul de l'analyse historique permet à Ripellino de dégager clairement une intrigue de fond, il n'en reste pas moins que ce qui, à l'époque, avait frappé par sa nouveauté (et avait justement la mission de *frapper*), le remarquera peu après Ossip Brik (dans son article « La fixation du fait » [1927]), était l'absence d'intrigue. C'est à dire que le théâtre avait acquis la structure qui, selon Ossip Brik, était celle typique du cinéma, celle de la « désagrégation de l'intrigue », structure également typique, ajouterions-nous, du cirque et du music-hall.

À la place d'œuvres riches en conflits psychologiques, de drames à l'intrigue bien structurée, apparaissent le plus souvent des œuvres de type *revue*. Au lieu de l'unité d'action et d'intrigue *on y trouve une succession d'épisodes distincts*, souvent sans liens entre eux. [...] *Toute intrigue est une violence faite au matériau [aux images photographiques] puisqu'on n'en extrait que ce qui peut servir aux développements de l'intrigue*¹¹⁰.

¹⁰⁸ Dans « L'organique et le pathétique », in *La Non-indifférente nature*, vol. 1, tome II des *Œuvres*, Paris, UGE 10/18, 1976, p. 92.

¹⁰⁹ Angelo Maria Ripellino *Majakosvkij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1976, p. 151 suivi d'un synopsis de l'intrigue de la pièce.

¹¹⁰ Ossip Brik, « La fissazione del fatto » (La fixation du fait) [1927], in Giorgio Kraiski (dir.), *I Formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971, p. 94. C'est nous qui traduisons et soulignons.

Rappelons que, surtout à partir des années vingt, la fascination exercée par le cirque et les arts populaires est bien marquée dans le milieu des avant-gardes et ailleurs. Par exemple – nous l’avons évoqué plus haut –, dans le premier numéro de *L’Esprit nouveau. Revue internationale d’esthétique* (1920), un article de Céline Arnould, « Cirque, art nouveau », rapproche le cirque et le cinéma, vraies puissances de la vie moderne, en tant que formes « d’art qui exploite[nt] la réalité »¹¹¹. Et Koulechov aussi, quelques temps plus tard, in « Cinéma, cirque, théâtre » [1925]¹¹², évoque le cirque comme modèle pour le cinéma. En Russie, le cirque était un modèle particulièrement précieux pour Meyerhold contre le naturalisme théâtral et, pour Koulechov comme pour Eisenstein, une arme contre le psychologisme dans le jeu des acteurs (... des personnages *agités*, en somme, plutôt que des personnages *agissant* selon des motivations que l’action devrait permettre de reconduire et reconstruire¹¹³).

Ces formes d’amusements populaires trouvent leur force dans le fait même d’être composées de plusieurs numéros – attractions – indépendants, autonomes, et montés en séquence (en plus de miser sur la mobilité du spectacle itinérant et sur la participation active du spectateur). Par ailleurs, le choix du mot attraction renvoyait à ce paradigme culturel du spectacle populaire alors que, quelques années auparavant, le cinématographe était considéré lui-même comme une attraction tout court : période durant laquelle le cinéma était présenté à l’intérieur d’autres institutions de spectacle comme le music-hall, la foire, le parc d’amusements. À titre d’exemple, en 1912, on pouvait lire sur les pages du journal corporatif français *L’Écho du cinéma* : « Le cinématographe a été longtemps considéré comme une *attraction*.

¹¹¹ Cité par François Albera, *Avant-garde*, op. cit., p. 42.

¹¹² In *L’Art du cinéma et d’autres écrits*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1995.

¹¹³ C’est une dialectique – agité VS agissant – que André Gaudreault suggère dans l’étude du pre-cinéma.

C'était un des numéros de programme dans les cafés-concerts et dans les music-halls, au même titre qu'un chanteur ou qu'un acrobate »¹¹⁴.

Avec une acuité d'observation plus nouvelle que celle d'Ossip Brik (refusant l'intrigue), ou de Ripellino (retrouvant l'intrigue), Chklovski propose une nouvelle façon de considérer l'intrigue. Après avoir remarqué que, dans *La Grève*, l'intrigue existe – c'est l'histoire d'un ouvrier qui cède à une provocation, dit Chklovski – mais qu'elle passe au second plan (cachée par les attractions), il propose un deuxième niveau d'intrigue dont est soulignée la nouveauté. Selon Chklovski, Eisenstein y découvrirait en effet une nouvelle manière de tisser la fable cinématographique. « Dans *La Grève*, Eisenstein a découvert une nouvelle forme d'intrigue cinématographique. Les lignes essentielles de la composition [c'est à dire l'intrigue, NDA], au lieu de seulement se concentrer sur le sort du protagoniste, s'attachent à l'alternance des moments de montage. [...] le cinéaste peut créer un *sujet* grâce au montage »¹¹⁵. C'est ici une remarque typiquement formaliste, poussant à considérer la forme comme un contenu : « une fois qu'il y a une nouvelle forme, il y a un nouveau contenu, ainsi la forme détermine le contenu »¹¹⁶. Considérée de ce point de vue, la structure du film contient en son sein des éléments qui échappent à l'homogénéisation, à la linéarité du développement et à la continuité dans l'action et dans l'approfondissement du personnage ; la structure se brise en même temps qu'elle définit son originalité.

Dans les textes fondateurs sur l'attraction, le point de vue d'Eisenstein est celui du metteur en scène-réalisateur. Son regard est tourné en arrière, vers cet âge du cinéma où l'étonnement et la surprise étaient des éléments

¹¹⁴ E.-L. Fouquet, *Écho du cinéma*, n. 11, 28 juin 1912, p. 1.

¹¹⁵ Chklovski, « Eisenstein – *Le Cuirassé Potemkine* » [1926] reproduit in Barthélemy Amengual, *Que viva Eisenstein !*, op. cit., p. 619-621.

¹¹⁶ Ainsi s'exprimait Kroutchenykh de manière programmatique, mais proposant aussi un résumé avant la lettre, dans son article de 1913 « Les nouvelles voies du mot » publié in Chklovski, *Résurrection du mot et Littérature et cinématographe* [1914-1923], Paris, Lebovici, 1985, p. 75-90.

intrinsèques à la relation entre les images animées et leur public. Entre hasard et anecdote, un événement aide à baliser les raisons et les limites d'une comparaison entre le cinéma d'Eisenstein et le cinéma des premiers temps. André Gaudreault¹¹⁷ rappelle que plusieurs biographes d'Eisenstein mettent de l'avant le fait que le tout premier film que le maître russe regarda fut *Les 400 Farces du Diable* (1904) de Méliès, qui aurait gravé dans son esprit quelques *idées sur la forme*, et des affinités avec un certain milieu du spectacle populaire du début du siècle XX^e qu'Eisenstein développera. Concours de circonstances et affinités considérables qui portent par exemple Tod Perry à nous signaler que « Eisenstein's personal life also played an important role in the realization of his ideas. The visit he made to Paris in 1906 furnished material for years to come. Specific sequences in *October* were based upon a Méliès film, *400 Farces du Diable*, and the wax figures at Musée Grévin »¹¹⁸.

Les textes d'Eisenstein, surtout ceux de 1923 et 1925, constituent une sorte « de mode d'emploi » qui s'adresse à la catégorie des réalisateurs-monteurs, ceux qui voient dans le théâtre et le cinéma un possible instrument d'autorévélation idéologique pour un public prolétarien : « Les présentes réflexions n'ont nullement l'ambition de servir de manifestes ou de déclarations, elles ne sont qu'une tentative pour éclairer tant soit peu les bases de notre difficile métier »¹¹⁹.

L'objet central de sa recherche est le spectateur. Le théâtre, le cinéma et l'art en général doivent être utiles, c'est-à-dire qu'ils doivent agir sur le spectateur comme stimulation pour une réflexion sur sa propre condition.

¹¹⁷ In « *Les vues cinématographiques selon Eisenstein, ou : que reste-t-il de l'ancien* (le cinéma des premiers temps) dans le *nouveau* (les productions filmique et scripturale d'Eisenstein) ? », in Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, op. cit., p. 23-43.

¹¹⁸ Ted Perry, « Introduction », in Jay Leyda et Zina Voynow, *Eisenstein at Work*, New York, Pantheon Books/The Museum of Modern Art, 1982, p. viii ; cité par Gaudreault, « *Les vues cinématographiques selon Eisenstein, ou : que reste-t-il de l'ancien* (le cinéma des premiers temps) dans le *nouveau* (les productions filmique et scripturale d'Eisenstein) ? », op. cit.

¹¹⁹ « Le montage des attractions au cinéma », in *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 127.

L'attraction est le véhicule idéologique qui sert à secouer le spectateur et, par le fait même, à le faire réfléchir. Le spectacle doit être un montage d'attractions reliées les unes aux autres de façon à provoquer chacune – ainsi que dans leur réseau – une réaction émotive : le résultat sera la compréhension profonde du message de l'auteur. Citée plus haut, la définition d'attraction de 1923 se réfère au théâtre ; deux années plus tard, Eisenstein verra dans le cinéma le moyen le plus approprié pour réaliser le travail sur et par les attractions, soit le montage.

L'emploi de la méthode du montage des attractions (confrontation des faits) est encore plus valable pour le cinéma que pour le théâtre, car ce premier art, que je qualifierais « d'art des confrontations », du fait même qu'il ne montre pas des faits mais des images conventionnelles (des photos) (en opposition à l'action réelle du théâtre [...]), a besoin, même pour exposer les phénomènes les plus élémentaires, que les éléments qui le composent soient confrontés (en le montrant successivement et séparément).¹²⁰

Et il conclut ce passage avec l'idée centrale que le montage est la composante essentielle du cinéma. Le cinéma constitue pour Eisenstein l'unique forme expressive en mesure d'actualiser son programme de « montage des attractions » (et l'emploi du mot attraction dans ce discours permet de garder intact le lien avec l'univers forain et celui du spectacle populaire, dans lequel le cinéma a vu le jour). Le cinéma est, dans son essence même, montage. Si, en effet, pour une école de pensée, le cinéma implique toujours et quand même une narration¹²¹, il est judicieux (malgré l'évidence) de mettre en lumière comment, dans l'optique eisenstenienne, le cinéma s'apparente au montage par ses propres caractéristiques structurelles :

¹²⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹²¹ Voir à ce sujet, au moins, la position d'André Gaudreault qui, à la façon de Metz, soutient que le cinéma *sécrite* de la narration, in *Du littéraire au filmique*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene, 1999, cf. surtout le chapitre « À la recherche du premier récit filmique ».

montage dans la pellicule, puisqu'elle est inévitablement assemblage et juxtaposition de photogrammes ; montage comme parcellisation de la réalité créée par l'œil de la caméra qui, par sa nature, ne peut pas enregistrer la réalité dans son intégralité, et aussi parcellisation voulue par le projet du réalisateur. Le photogramme restitue la réalité captée dans le cadre, le cadre restitue ce que l'œil de la caméra parvient à capter dans son champ, et le plan isole ce que le réalisateur voit dans la réalité. Le cinéma est montage car il crée et cumule des associations, nécessaires dans la psyché du spectateur, « voulues par le dessein du film, et excitées par les éléments séparés du fait décomposés (pratiquement en “fragments de montage”) »¹²². Dans tout cela, l'attraction est ce moment spectaculaire produisant une émotion qui interpelle directement le spectateur, en allant presque le chercher sur son fauteuil pour le pousser à réagir. Bien évidemment, dans l'ambiance des années pivots comme les années vingt en Russie, interpeller le spectateur veut dire le pousser à prendre partie aux dynamiques sociales et politiques et l'exhorter à agir. Cette époque était celle des usines de gaz qui se transformaient en théâtres (c'est en 1924 qu'Eisenstein met en scène, au Proletkult, la pièce *Masques à gaz* de Tretiakov dans une usine de gaz)¹²³, des symphonies urbaines pour sirènes et sifflets des grands concerts futuristes, et de la culture au service de l'idéologie ; le théâtre et les autres arts étaient des instruments d'autorévélation idéologique pour le public prolétaire.

Une imitation qui en chasse une autre

¹²² « Le montage des attractions au cinéma », in *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 129-130.

¹²³ Pour un bon panorama de l'activité théâtrale de Eisenstein cf. au moins Bernard Eisenschitz, « Le Proletkult et Eisenstein », in *Cahiers du Cinéma*, n. 220-221, « Russie années vingt », mai-juin 1970.

Une attraction, disions-nous avec Eisenstein, est ce moment agressif durant lequel chaque élément tend à exercer un effet psychologique et sensoriel sur le spectateur. Une sorte de choc nerveux qui, comme s'il faisait sécréter une plus grande quantité d'adrénaline dans l'organisme du spectateur, lui permet d'être beaucoup plus réceptif que d'habitude, en le rendant ainsi plus propice à la communication et donc à la transmission de l'idéologie portée par le spectacle. De plus, le spectateur étant dans des conditions de contrainte (il est immobile et pour cela il est plus apte à développer l'activité intellectuelle au détriment de l'activité physique), il sublime son impossibilité d'action par une floraison de l'émotion (qui se donne alors comme succédané de l'action). Chez le spectateur, le mouvement qui s'enclenche par le biais du choc émotif que l'attraction mobilise est avant tout celui de l'idée qui contamine la sensation ou naît d'elle, et en retour de la sensation qui contamine l'idée. On comprendra alors que l'attraction, compte-tenu du rôle que le cinéma doit avoir dans la vie, est une matière de construction nécessaire au film. Autrement dit, dans des termes qui aurait pu être employés à l'époque des propos d'Eisenstein, l'attraction est le *matériau* du cinéma. Et cela devient évident par moments quand Eisenstein donne par exemple sa recette pour la mise en scène d'un film ouvrier, et dit qu'il faut « un certain pourcentage de matériaux [c'est à dire d'attractions, NDA] destinés à fixer l'attention, un certain pourcentage, à provoquer la fureur, etc. »¹²⁴.

À deux niveaux différents, au théâtre (où la communication passe par les sentiments et par le sensuel grâce au côté *littéral* du mouvement de l'acteur sur scène qui, justement acteur, agit) comme au cinéma (où la communication passe par la conscience et par la réflexion intellectuelle grâce au côté *conventionnel* où chaque image renvoie déjà à quelque chose d'autre, et d'autant plus via les associations libres du montage), selon Eisenstein, à la

vue d'un comportement déterminé du personnage, accentué par le geste ou par le montage, se produit chez le spectateur un comportement correspondant et bien déterminé.

L'idée qu'il existe dans la réception une sorte de tendance asymptotique vers un geste d'imitation physique que le spectateur aurait besoin d'accomplir pour boucler ses émotions est toutefois un peu floue, et peut être mieux comprise à la lumière d'un réseau de relations avec une pensée plus ancienne qui, dans notre lecture, remonte à Aristote. C'est d'abord Chklovski qui nous met sur la bonne piste quand il dit à propos d'Eisenstein : « Selon moi, si l'on pouvait poser des dynamomètres sous les fauteuils d'une salle de cinéma, on vérifierait que, même dans un film "sans attractions", le spectateur réagit émotionnellement parce qu'il revit l'émotion sur le mode atténué et que, probablement, la reviviscence esthétique est ici liée à la répression d'une imitation effectuée par le corps »¹²⁵. Suivant cette proposition, donc, l'émotion brute et l'émotion esthétique seraient des modes d'expression de l'imitation physique chez le spectateur.

Ceci exige quelques remarques supplémentaires sur la question de la prétendue imitation physique qui doit se produire, selon Eisenstein, chez le spectateur. Il faut considérer cette imitation comme un élément qui est intégralement prévu dans l'œuvre même pour la communication entre l'œuvre et le spectateur ; dans les termes de la description qu'en fait Eisenstein, cette imitation aboutit à quelque chose de lié à la *catharsis*.

Ces pages ne peuvent pas devenir, cela va de soi, le lieu pour résumer et mettre en perspective les alternes vicissitudes du concept de *catharsis* chez Aristote, ni la relation trouble entre Brecht, qui reviendra plus tard dans ce texte, et Aristote (c'est littéralement contre le « théâtre aristotélicien », voir « théâtre dramatique », que Brecht construit son édifice de « théâtre

¹²⁴ « *La Grève*. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier » [1925], in *Au-delà des étoiles*, op. cit., p. 27.

épique »). Toutefois, quelques remarques sur certaines continuités de sens entre ces pensées « ennemies » et des réflexions d'Eisenstein¹²⁶ sur « les attractions au cinéma » trouvent leur place dans ces pages.

À plusieurs reprises, Eisenstein évoque donc un état de participation physique du spectateur à la représentation idéologiquement orientée qui lui est montrée. Les termes varient peu, mais le noyau réside dans le fait que, par leur propre nature, le théâtre, le cirque et le cinéma sont conçus de manière à livrer des assauts à la conscience et aux sentiments du spectateur : « ce sont des entreprises qui procurent au spectateur une satisfaction réelle (physique et morale) ; cette satisfaction est la conséquence de la participation fictive du spectateur avec ce qui lui est montré »¹²⁷. Si le spectateur participe de ce qui lui est montré, les formes de la (re)présentation, du point de vue morale, ont l'obligation de bien diriger leurs assauts. Le spectateur se trouvera dans un état de contrainte, nous le disions plus haut, qui le préparerait à l'*imitation motrice de l'action perçue* et aussi à l'*empathie*. Et plus tard dans le même texte, il parle de la qualité très prisée chez l'acteur de mobiliser une sorte de contagion motrice et associative chez le spectateur : « c'est à dire que tout le mouvement de l'acteur doit être organisé de manière à *solliciter le spectateur à l'imiter* »¹²⁸.

¹²⁵ Šklovskij, « Errori e invenzioni » [1928], in Giorgio Kraiski (dir.), *I Formalisti russi nel cinema, op. cit.*, p. 186. C'est nous qui traduisons.

¹²⁶ Et somme tout Eisenstein pourrait à première vue faire partie des rangs des « pensées ennemies » à celle d'Aristote : ainsi, par exemple, Jacques Aumont expliquant la fonction des attractions chez Eisenstein : « échapper à ce dont Eisenstein a une sainte horreur : le naturalisme, l'illusion dramatique, le vraisemblable aristotélicien », *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979 [deuxième édition : Paris, Images Modernes, 2005], p. 57. Mais nous ne prolongerons pas ici cette dichotomie.

¹²⁷ Eisenstein s'exprime dans ces termes in « Le montage des attractions au cinéma » [1925], nous traduisons ici les extraits du texte publié par Montani en italien qui est plus complet, et par moment beaucoup plus clair que celui publié en français en 1974, plusieurs fois cité ici. Première publication intégrale de « Le montage des attractions au cinéma » [*De l'héritage créatif de S.M. Eisenstein*] : numéro spécial de la revue *Kino*, mars 1985, p. 10-29, traduit en italien in Sergej M. Ejzenštejn, « Il montaggio delle attrazioni cinematografiche », in Pietro Montani (dir.), *Il Montaggio*, vol. IV, tomo II, *Opere scelte*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 239.

¹²⁸ *Ibid.* C'est nous qui traduisons et soulignons.

Donc l'imitation (motrice), le bénéfice (physique) et l'apprentissage (idéologique) que le spectateur tire du spectacle attractionnel sont des éléments inscrits et prévus dans le corps même de l'œuvre, et non de simples contingences de la réception (même si, nous le verrons bientôt, une contingence externe à l'œuvre existe, et trouve sa place dans une homogénéité donnée de classe sociale chez le public).

Nous trouvons dans ses aspects une continuation virtuelle d'une idée aristotélicienne centrale sur la tragédie qui, « en représentant la pitié et la frayeur, [...] réalise une épuration de ce genre d'émotions »¹²⁹. Ici, malgré l'accord habituel dans la compréhension du texte sur l'idée que le spectateur, après avoir eu peur et pitié pour les personnages actants sur scène, se remet de ses émotions et se sent mieux, libéré, purgé, le texte peut être compris autrement. Ce qu'Aristote peut vouloir proposer ici, c'est que dans la forme parfaitement accomplie de la tragédie, tout est prévu dans sa structure : l'épuration, la libération de la crainte et de la pitié, opérant par-là la catharsis, sont des étapes calculées dans la structure même de la tragédie. La catharsis est un développement prévu dans la forme de l'œuvre tragique, un procédé et non un résultat final. Ce qu'Aristote met de l'avant comme fin de la tragédie est l'apprentissage (*mathésis*) et non la jubilation sensuelle de la libération (*catharsis*), qui demeure une étape incorporée dans l'œuvre¹³⁰. Ce qui nous est précieux ici, car il dévoile en particulier une racine commune aux préoccupations d'ordre esthétique-communicatif dont nous parlons ici (dans la lignée que nous avons tracée Chklovski-Eisenstein-Brecht/attraction), c'est

¹²⁹ Ainsi dans la traduction de *La Poétique* de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980. Nous référons aussi à l'édition italienne de Carlo Gallavotti : « adatta a suscitare pietà e paura, producendo di tali sentimenti la *catharsis* che i patimenti rappresentati comportano », Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1990, chapitre 6, 49b, 24.

¹³⁰ Nombreux sont les exégètes de *La Poétique* d'Aristote qui défendent cette lecture de la relation entre les notions de plaisir, imitation et catharsis. La lecture à laquelle nous référons davantage ici est celle d'Ingemar Düring, *Aristotele*, Milano, Mursia, 1976, ainsi que celle de Carlo Gallavotti, « Il piacere della mimesi catartica », publiée en appendice à *Aristotele, Dell'Arte poetica* (a cura di Carlo Gallavotti), Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1990.

qu'Aristote introduit, comme le remarque aussi Carlo Gentili¹³¹, une étude du rôle des émotions dans la communication. Il n'y a pas, dans son idée de tragédie, une division nette entre l'émotivité et l'apprentissage ; et quand il s'intéresse au caractère pédagogique de la tragédie et renvoie à son exemplarité, ce qui l'intéresse est de pouvoir déterminer la façon dans laquelle le spectateur parvient à s'identifier à l'exemple. « Plus que le message en soi, ce qui l'intéresse se sont les modes de sa communication, la manière dans laquelle la forme de l'acte communicatif comporte une influence radicale, une modification même dans le sujet de la réception »¹³², c'est-à-dire le spectateur. Évidemment, dans tout ça, ce sont les émotions – l'émotivité sollicitée du spectateur – qui ont une importance capitale. « Le rapport d'*émotionnalité* qui s'instituait dans l'exécution d'un texte poétique n'est pas compréhensible sans tenir compte de l'idée de *mimesis*, un processus mimétique qui se transmet à l'auditoire dans la forme d'une participation émotionnelle »¹³³. Comme le fait remarquer Carlo Gentili, c'est par l'identification psychologique qui lie l'exécution de l'acteur à la réception du public que l'art poétique devient le principal instrument d'intégration sociale de l'individu. Et ce qui permet la création de cette identification mimétique, donc du canal de communication entre l'exécution et la réception (canal dans lequel passe le message de l'auteur vers le public), est le plaisir. Chez Aristote, le plaisir est donc la finalité de la *mimesis* tragique, alors que la *catharsis* est ce lieu interne à la *mimesis* qui contient en puissance cette finalité qu'est le plaisir. Ce qu'il faut retenir de cette lecture du discours Aristote, c'est que la catharsis s'ouvre au sein de la tragédie comme une brèche de communication directe entre l'œuvre et le public. « Dans la

¹³¹ Carlo Gentili, dans sa précieuse étude : *Poetica e mimesis*, Modena, Mucchi Editore, 1984. Le lecteur de ce travail pourrait considérer impudique l'appropriation de l'exégèse aristotélicienne dans les quelques remarques qui suivent : elle est tout simplement débitrice de la clarté du texte de Carlo Gentili.

¹³² Carlo Gentili, *Poetica e mimesis*, *op. cit.*, p. 110-111, c'est nous qui traduisons.

¹³³ Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari, Laterza, 1984, p. 75, c'est nous qui traduisons.

catharsis, affirme Carlo Gentili, l'œuvre dialogue avec les sujets [les acteurs mais surtout le public... quoi qu'il en soit, des *citoyens*, NDA], et l'espace de ce dialogue est l'espace de l'œuvre. [...] De plus [l'œuvre] contient à l'intérieur d'elle-même la catharsis, c'est-à-dire un espace dans lequel l'émotivité du spectateur précipite et *se fait œuvre* »¹³⁴.

Considérée la nature éminemment communicative de la catharsis, c'est par elle que le spectateur s'identifie dans les événements présentés et, vu le caractère moral que l'œuvre doit avoir, le spectateur s'intègre à une communauté qui acquiert une homogénéité de valeurs grâce à l'œuvre (nous verrons bientôt chez Eisenstein l'importance d'une homogénéité dans le public). Puisque la catharsis est partie intégrante de la *mimesis*, et non tout simplement un effet qui lui serait extérieur, elle en finalise la communication et rend la *mimesis* (donc l'œuvre, la tragédie, pour Aristote) une technique engagée à la réalisation de l'expression morale de l'homme, ce qui nous ramène à l'attraction.

Entre les idées de catharsis et d'attraction, leurs usages et leurs fonctions, nous pouvons tracer aisément une continuité. L'interprétation de la catharsis aristotélicienne présentée ici la considère comme un élément structurel de l'œuvre ; un lieu de l'œuvre où le passage du message (message moral et sens global de l'œuvre tout court) au public peut advenir (et même *doit* advenir afin d'accomplir le mandat de l'œuvre) ; un véhicule qui provoque du plaisir au niveau de la réception, et crée aussi une cohésion dans le public. Cela nous ramène, une fois de plus, à l'attraction.

L'existence d'un mécanisme scénique et spectaculaire, fonctionnant en général à la manière des attractions eisensteniennes et dont nous retraçons ici une continuité avec la catharsis aristotélicienne, est appuyée par les propos explicatifs de Sergueï Mikhaïlovitch Tretiakov. En travaillant avec Eisenstein à la mise en scène du *Sage* et de *Entends-tu, Moscou ?*, il écrit en octobre

1924 un texte-manifeste, à la fois rétrospectif d'une pratique théâtrale encore courte mais percutante : « Le théâtre des attractions »¹³⁵. Après avoir reconnu et souligné en art des affinités propres de son époque en rapport avec la prise de conscience des éléments matériels et formels de chaque discipline (et il les nomme : cubisme, abstractionnisme, *zaoum* en littérature, étude du matériau de l'art et de ses principes de liaison et de combinaison, biomécanique au théâtre), Tretiakov (... le deuxième Sergueï Mikhaïlovitch) souligne un certain « classicisme » quant à l'emploi des attractions : ce qui change maintenant, c'est le but de cet usage.

Il ne faut pas penser que l'*attraction* est une nouvelle invention théâtrale. Le théâtre a toujours employé l'attraction, mais inconsciemment. Souvenez-vous de tous les moments marquants des spectacles, moments réussis, calculés pour les applaudissements, les ovations, de toutes ces chutes mémorables. Ce sont là autant d'*attractions*. Mais leur situation, dans le vieux théâtre est secondaire et soumise au psychologisme du thème. [...] Faire un spectacle du point de vue du « théâtre des attractions » c'est en premier lieu trouver la force qui exacerbe l'émotion, et organiser ensuite ces « attractions » en un ordre croissant qui donne la décharge finale d'émotion en fonction du but fixé (le « montage des attractions »). Le *montage des attractions*, soit s'effectue simplement par contiguïté, soit découle de la logique du thème de la pièce.¹³⁶

L'attraction est alors partie intégrante du spectacle et, par elle, la communication avec le public peut être finalisée. Elle se manifeste alors comme le chaînon qui rend le théâtre une « technique engagée à l'expression morale [idéologique, NDA] de l'homme » (Tretiakov). Et cela fonctionnerait

¹³⁴ Carlo Gentili, *Poetica e mimesis*, op. cit., p. 112, c'est nous qui traduisons, les italiques sont dans le texte.

¹³⁵ Sergueï Mikhaïlovitch Tretiakov, « Le théâtre des attractions » [1924], in Barthélemy Amengual, *¡Que viva Eisenstein !*, op. cit., p. 56-57. Texte écrit pour la mise en scène du Sage et de *Entends-tu, Moscou ?*.

dans notre lecture comme la catharsis dans la *mimesis* tragique, telle que nous l'avons présentée plus haut. La « décharge finale d'émotion » dont parle Tretiakov n'est alors pas simplement un effet externe à la structure de la pièce qui se produit sur le public, mais un élément qui se construit et s'édifie dans l'œuvre pour s'adresser au spectateur, qui « découle de la logique du thème de la pièce ».

Par l'attraction, l'attention du spectateur est sollicitée et son émotion « se tend et se détend », dit Tretiakov en parlant de l'attraction conçue par Eisenstein au Proletkult. Pour que cette action soit calculable et prévisible, il faut, nous le comprendrons, s'adresser à un public bien défini et homogène.

Eisenstein développe à quelques reprises l'argument de la *fatalité de classe* dans l'effet des attractions, avec par ailleurs des exemples tant réels qu'amusants. Par exemple, à propos de la scène de l'abattoir dans *La Grève* : « l'effet associatif sanglant et concentré qu'elle produit dans une certaine couche du public est suffisamment connu. [...] Un Américain qui avait vu *La Grève* avait dit que ces effets brutaux étaient inacceptables [...] Cependant, *la scène de l'abattoir n'a pas eu cet effet sanglant sur le public ouvrier pour la simple raison que dans l'esprit de l'ouvrier le sang de bœuf est associé au premier chef à l'usine de récupération du sang des abattoirs ! Quant à l'effet sur le paysan habitué à égorger lui-même le bétail, il a été parfaitement nul* »¹³⁷. Dans le même esprit, il affirme aussi : « ce ne sont pas des phénomènes qu'on confronte, mais des enchaînements d'associations, liées dans l'esprit d'un spectateur donné à un phénomène donné (on comprend parfaitement que la série d'associations provoquées chez l'ouvrier ou chez l'ancien lieutenant cosaque par la vue d'un meeting dispersé par la force, et,

¹³⁶ *Ibid.*, p. 57, les italiques sont dans le texte.

¹³⁷ Eisenstein, « *La Grève. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier* » [1925], in *Au-delà des étoiles, op. cit.*, p. 26.

par conséquent, l'effet émotionnel confronté au matériau mis en images soit quelque peu différent) »¹³⁸.

Du procédé, de la difficulté, de la vision, et non de la reconnaissance¹³⁹

D'abord, surprendre un peu le spectateur, parce que le cinéma, ça doit être aussi cela. Mais aussi, plus profondément, essayer par cet effet de surprise de faire prendre conscience au spectateur de la gravité et de la nuisance des propos et de l'idéologie de Berlusconi, qui quand ils sortent de sa bouche [...], ne provoquent plus aucune indignation en Italie.

Nanni Moretti à Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, jeudi 18 mai 2006.

Parmi les courants et les textes qui constituent l'arrière-plan de ces discours, il est utile de rappeler ici l'existence du précieux texte de Viktor Chklovski « L'art comme procédé » [1917]¹⁴⁰. Tout d'abord, une proximité de lieu et d'époque entre le travail du maître et celui de l'école de « science littéraire » des formalistes russes appelle le rapprochement. À ce propos, Chklovski affirme : « L'histoire d'Eisentein n'est pas son histoire personnelle. Dans la conquête d'une nouvelle conscience, il est passé par les

¹³⁸ Eisenstein in « Le montage des attractions au cinéma » [1925],], in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 130.

¹³⁹ « Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance » : ainsi Viktor Chklovski, « L'art comme procédé » [1917], in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 83.

¹⁴⁰ Viktor Chklovski, « L'art comme procédé », in Todorov (dir.), *op. cit.*

mêmes stades que l'ensemble de sa génération. La révolution lui a appris à voir de façon nouvelle l'art ancien »¹⁴¹.

De plus, nous pourrions aussi proposer un parallélisme de fond entre le travail théorique des formalistes et celui d'Eisenstein. Pour les formalistes, Chklovski en tête, l'enjeu fondamental est d'étudier par les œuvres littéraires (mais ensuite par les films aussi) le *langage* et sa fonction poétique et poïétique. C'est de la même manière qu'Eisenstein étudie le *langage* dans les films, c'est-à-dire qu'il cherche à élaborer une forme qui explique les structures du discours cinématographique. Et si, sans pouvoir l'approfondir, nous pouvons affirmer en généralisant à peine qu'Eisenstein, dans tout son œuvre théorique, travaille sur des figures qui renvoient au fonctionnement du langage cinématographique, cela est d'autant plus vrai en ce qui concerne *les attractions* et leur montage. Cela est par ailleurs resté une caractéristique du concept d'attraction même dans les théories contemporaines. Par exemple, l'attraction de Gunning et Gaudtreault renvoie et interroge en effet le fonctionnement de la narration filmique.

L'idée que Chklovski présente méthodiquement dans « L'art comme procédé » constitue l'origine (à vrai dire déjà formulée dans la Russie pré-révolutionnaire dans les premières productions théoriques du même Chklovski et chez les futuristes) de cette ligne de pensée dont, selon notre lecture, Eisenstein est un protagoniste de poids. Un de premiers jalons est la publication à Moscou en décembre 1912 d'un recueil qui regroupe ceux que l'histoire, incertaine des appellations des avant-gardes russes des années dix, classera comme « cubofuturistes », dont, bien sûr, Maïakovski. Le titre, bien prometteur, est *Une gifle au goût public*. Parmi les arguments polémiques,

¹⁴¹ In *Sua Maestà Ejzenstejn*, Bari, De Donato, 1974, cette traduction-ci est de Barthélemy Amengual, *¡Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 479.

l'un d'entre eux, important pour nous ici, était qu'il fallait augmenter le volume du lexique par des mots arbitraires et dérivés, des mots-nouveauté¹⁴².

En introduisant cette notion fondamentale du « mot autonome » (prêt à devenir dans les manifestes futuriers, et dans les théories formalistes à venir, le « mot en tant que tel »), était introduite une idée qui prendra de l'ampleur chez Chklovski devenant, dans notre lecture, un véritable humus pour les idées sur les attractions d'Eisenstein. Un mot libre donc, qui n'était plus conditionné par des rapports contraignants avec les mots avoisinants dans un texte (de la même façon qu'un plan autonome et, pour cela même, surprenant, dans une séquence...). Peu de temps après, cette tendance continue avec l'article « La résurrection du mot » que Chklovski publie en brochure à Moscou en 1914, en y reprenant des arguments déjà exposés l'année précédente lors d'une fameuse conférence au cabaret du *Chien errant*, lieu de rencontre de l'avant-garde à Saint-Pétersbourg, en 1913. Chklovski y analyse la méthode et les tendances – en les valorisant – de la nouvelle école de poésie (futuriste), moderne par excellence, pour aboutir à une théorie de l'art et du système de lois qui le régissent. Chklovski établit à cette occasion la nécessité de créer un langage nouveau, « dur », avec des aspérités, fait non pour être reconnu mais pour être perçu sensiblement afin d'être *vu*.

Ce parcours sera bouclé justement avec « L'art comme procédé ». Allant dans un sens qui facilite notre lecture, Boris Eichenbaum voit dans « L'art comme procédé » une sorte de manifeste de la méthode formelle. Eichenbaum remarque que, dans le travail de Chklovski, nous sommes en présence d'une forme qui organise elle-même sa perception, « comme un message qui transmet entre autres choses son propre code »¹⁴³. Cela trace le contour d'une autre affinité, renvoyant dans ces pages à ce que nous avons

¹⁴² Pour une présentation très bien documentée de cette époque riche de convergences stimulantes cf. l'article de Jean-Philippe Jaccard, « Du Futurisme au Formalisme. Chklovski en 1913. *La résurrection du mot* », in *Europe*, n. 911, « Les Formalistes russes. Chklovski, Eichenbaum, Tynianov », mars 2005, p. 37-54.

dit de la « monstration », où l'acte de voir quelque chose transmettait en même temps « son propre code », c'est-à-dire une forme d'insistance soulignant le fait que nous étions en présence d'une instance regardante et incitant à regarder. À propos de cet aspect, il est possible d'esquisser une autre affinité avec Eisenstein : Bertold Brecht, à propos des matériaux et des formes de son théâtre épique, disait que : « l'acteur doit montrer une chose et il doit se montrer lui-même. Il montre naturellement la chose en se montrant et il se montre en montrant la chose »¹⁴⁴. Il est encore question ici d'un élément de la représentation théâtrale qui, en même temps qu'il se manifeste, transmet également son propre code.

Dans le propos sur l'attraction d'Eisenstein, qui permet le passage du message par son effet de cassure, nous pouvons retrouver des articulations proches de la voie balisée par Chklovski dans ses articles de l'époque *zaoum*. Dans la même formation discursive se trouve aussi Benjamin, pour qui « [le cinéma] nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence [...] ». Par cette même voie, l'alphabet du cinéma (le gros plan et le ralenti selon Benjamin dans les propos reportés ici) permet « de faire apparaître des formations structurelles totalement neuves »¹⁴⁵ et de découvrir des figures inconnues du réel. De toute évidence, un pont peut être jeté entre ceci et le propos de Viktor Chklovski. Chez ce dernier, la langue poétique (*versus* la langue prosaïque, celle de tous les jours), par sa construction et ses procédés sensibles, nous permet de nous défaire des contraintes qui régissent notre existence, contraintes causées par la perte de signifié et la banalité de

¹⁴³ Jean-Claude Lanne cite ces propos d'Eichenbaum sur Chklovski dans son article « Viktor Chklovski, théoricien du verbe poétique futurien », in *Europe*, n. 911, *op. cit.*, p. 55-66.

¹⁴⁴ Cité par Walter Benjamin in « Qu'est-ce que le théâtre épique » [deuxième version, 1939], in *Essais sur Bertold Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 45.

notre langue commune (pièges qui nous guettent toujours à cause des automatismes donnés par l'habitude). La convergence entre le texte de Chklovski et cette idée du cinéma capable de restituer le réel mieux qu'un regard ordinaire peut être validée par les mots très évocateurs du texte de Chklovski, sur l'*automatisation* qui domine et efface progressivement la vie et la vraie communication :

Ainsi la vie disparaît, se transformant en un rien. L'automatisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre [...] Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce qu'on l'appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme *vision* et non pas comme reconnaissance [...].¹⁴⁶

Quand nous invoquons ici la perception de l'objet comme *vision*, nous invoquons une dimension d'expérience qui doit être toujours renouvelée, toujours neuve. Nous y retrouvons un des enjeux fondamentaux de l'idée de Chklovski : le fait que grâce au médium (ici la langue poétique), à sa présence dévoilée et à ses procédés accentués, le contenu à communiquer se trouve renforcé, car le travail nécessaire à la création se fait sentir (dans la difficulté du procédé), rendant l'objet dont on parle non-ordinaire, grâce à un processus de défamiliarisation, de *singularisation*.

Une courte digression sur des questions de traduction pourrait nous aider à envisager d'autres relations. Le terme *ostranienie* de Chklovski,

¹⁴⁵ On aurait avantage à lire le paragraphe au complet : « Et de même qu'il ne s'agit pas du tout, avec le grossissement, de faire voir clairement ce que nous verrions sans cela confusément, mais bien de faire apparaître des *formations structurelles totalement neuves* de la matière, le ralenti fait non seulement apparaître des figures bien connues de mouvement, mais découvre encore dans ces figures des figures inconnues ». Traduction de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » publiée in *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, 1997, p. 57. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁶ Viktor Chklovski, « L'art comme procédé » [1917], in Todorov (dir.), *op. cit.* C'est nous qui soulignons.

traduit le plus souvent en français par *singularisation*, parfois aussi par *distanciation*, *défamiliarisation*, et plus rarement par *estranagement*, rejoint donc les possibles traductions courantes du *verfremdung* brechtien. Vice versa en allemand, la traduction du texte de Chklovski transpose notre *singularisation* directement avec le mot brechtien *verfremdung*. Dans le même sens, en italien, la traduction du concept de Chklovski et de celle du concept de Brecht se lit aussi de la même manière : *straniamento*¹⁴⁷.

L'opacité du médium transparent à l'idéologie

Ces correspondances lexicales ne sont pas sans rappeler qu'au cœur de la doctrine de la distanciation, il y a chez Brecht la mise en place d'une structure qui comporte sa propre interruption, des cassures qui attirent l'attention, empêchent d'oublier la nature de construction formelle de l'œuvre, et poussent le récepteur à s'interroger pour comprendre, lui permettant de voir autrement les choses. Ces conditions se produisent à différents niveaux, dans la pensée du montage des attractions d'Eisenstein ainsi que dans la doctrine sur la langue poétique chez Chklovski. Par ailleurs, que la méthode de la distanciation ait quelque chose à voir avec une pensée du montage était aussi l'avis de Walter Benjamin. Celui-ci apparente le théâtre épique au cinéma (et à la radio), qui sont des expressions éminemment « techniques », par le rôle tout à fait central que le montage y occupe. Selon Benjamin, le fait est que l'« interruption », dans le théâtre épique, reconvertit le principe central du montage (l'interruption, justement) en élément humain

¹⁴⁷ Des pages précieuses sur ces concepts comme base même de la discipline historique se trouvent in Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, et en particulier dans le premier des essais, « Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario ». La traduction française du livre de Ginzburg est parue chez Gallimard en 2001 : *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*.

(le geste de l'acteur, et la présentation de la situation). Seulement, remarque Benjamin, les interruptions dans le montage cinématographique ont « un caractère excitant [alors que dans le théâtre épique l'interruption a] une fonction pédagogique »¹⁴⁸.

Par contre, nous ne jugeons pas que la dichotomie (l'interruption prédispose à l'excitation dans le montage cinématographique *VS* l'interruption prédispose à l'apprentissage dans le théâtre brechtien) soit efficace pour comprendre l'action que le *retardement* peut et veut avoir dans un système construit sur des attractions. Le *retardement* – l'interruption de l'enclenchement – d'une image-attraction au cinéma ou d'un mouvement sur scène au théâtre, chez Eisenstein ainsi que dans le théâtre épique de Brecht, peut servir du même coup à augmenter l'effet émotif (ensuite appelé « pathétique » chez Eisenstein) et à laisser s'instaurer un temps de réflexion.

Eisenstein, par exemple, dit que le metteur en scène et/ou le réalisateur, après avoir *sélectionné* les variantes d'une action et *combiné* les fragments d'action et de mouvements, doit développer une série « d'actions retardantes (comme en littérature) »¹⁴⁹ pour que la communication avec le spectateur advienne d'une meilleure façon. Le retardement est en mesure d'augmenter « la perceptibilité, la possibilité de produire une signification sur le plan de la pure sensation »¹⁵⁰. Dans une phase précédente du travail sur « le théâtre épique » de Brecht, Walter Benjamin avait déjà souligné que, dans le théâtre épique, l'interruption de l'action avait un rôle central, nous offrant ainsi une réflexion qui nous mène tout droit, encore une fois, aux attractions.

¹⁴⁸ Benjamin, « Théâtre et radio. Sur le contrôle mutuel de leur travail éducatif » [1932], in *Essais sur Bertold Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 117-121.

¹⁴⁹ Ejzenštejn, « Il montaggio delle attrazioni cinematografiche », in Pietro Montani (dir.), *op. cit.*, p. 240, notre traduction. L'idée que le *retardement* soit une pratique littéraire est évidemment inspirée par les textes ici cités Chklovski où il décrit les mécanismes de « freinage » et « retardement » nécessaires dans l'écriture si l'on veut viser la « vraie vision des choses et non leur reconnaissance automatisée et imprécise ».

¹⁵⁰ Francesco Pitassio, « Sergueï Eisenstein : l'acteur manquant », in *Cinéma*, vol. 11, n. 2-3, « Eisenstein dans le texte », 2001, p. 203.

Pour Benjamin plusieurs éléments absolvent un même rôle dans ce sens : le geste retenu, interrompu, distancié, mais aussi la « prestation formelle des songs¹⁵¹ brechtiennes avec leurs refrains rudes, déchirants ». Il continue sur le fait que leur « fonction principale consiste dans certains cas à interrompre l'action – loin de l'illustrer ou de la faire avancer. [...] Le théâtre épique n'a pas tant à dérouler des actions qu'à présenter des situations »¹⁵². Tout comme les attractions, alors, les *songs* et les gestes du théâtre épique interrompent l'action ; ils n'illustrent pas, ne font pas avancer l'action ; et au final ils exploitent éminemment le caractère présentationnel de l'art.

En somme, nous constatons que les pratiques de distanciation chez Bertold Brecht¹⁵³ s'apparentent de près aux consignes d'Eisenstein. Pour Eisenstein, penseur et réalisateur pour que le film ou la pièce arrivent à faire comprendre leur thèse (via les sensations), les ruptures que les attractions imposent au déroulement du récit sont tout à fait capitales. Certaines pratiques de distanciation brechtiennes ont souvent des dénominations, fort significatives pour nous, qui renvoient aux attractions eisensteniennes : des *songs*, aux *trucs*, aux adresses directes au public, du jeu de l'acteur qui provoque son propre dérapage, aux numéros de cirque et de music-hall. En plus d'introduire des échappées vers l'irréalisme, vers l'excès, ces pratiques véhiculent, chez Brecht particulièrement, l'entrée en jeu et la visibilité ostentatoire du *narrateur*, du *raconteur*, ainsi que la visibilité exhibée de ses manipulations ; ce qui ne peut être sans rappeler un des mécanismes clef du cinéma des attractions, d'Eisenstein à Gaudreault et Gunning.

¹⁵¹ NDA : les songs de Brecht et Weill s'inspirant du cabaret et de rythmes des danses populaires de l'époque (valse, tango, fox-trot, blues, etc...) brisent les arrangements traditionnels de la chanson, et ajoutent souvent un univers pessimiste dans les textes.

¹⁵² Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique » [première version, 1931], in *Essais sur Bertold Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 21.

¹⁵³ Sur la question de la *distanciation* chez Bertold Brecht cf. en particulier : « Ovation pour Shaw » [1926], in *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, Paris, L'Arche, 1963 ; « Notes sur l'opéra » [1930], in *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Paris, L'Arche, 1979 ; et *Petit Organon pour le théâtre*, op. cit.

La lecture du théâtre épique comme pratique très moderne, par-là pratique de montage et donc de l'infraction à la continuité, continuera d'être présente dans le développement de la réflexion de Benjamin, qui écrira encore en 1939, « le théâtre épique, comparable en cela aux images de la bande cinématographique, avance par à-coups. Sa forme foncière est celle du choc, par lequel des situations particulières de la pièce, bien détachées les unes des autres, vont se heurter les unes aux autres. Ce sont les songs, les légendes, les conventions gestuelles qui détachent une situation de l'autre. Ainsi se créent des intervalles qui entravent plutôt l'illusion du public. Ils paralysent sa disposition à s'identifier. Ces intervalles sont réservés à sa prise de position critique (envers le comportement représenté des personnages et envers la manière dont il est représenté) »¹⁵⁴.

Ce à quoi nous pouvons ajouter, pour étayer cette parenté, qu'en parlant d'acteurs et de mise en scène, ces « mouvements expressifs »¹⁵⁵ – que l'activité à la FEKS a légué à Eisenstein pour son travail théâtral mais aussi pour son travail cinématographique – sont très près du geste du théâtre épique, y compris l'inspiration du *kabuki* et du *théâtre nô*. La relation étroite entre le traitement de l'acteur chez Eisenstein et chez Brecht se comprend beaucoup mieux à la lecture de l'article « Le montage des attractions au cinéma » dans sa version complète, qui compte un long développement sur la question de l'acteur (publié pour la première fois en russe en 1985)¹⁵⁶. Barthélemy Amengual (son livre est publié en 1980), qui n'avait pourtant pas lu cette version, est sur la bonne voie quand il propose un long

¹⁵⁴ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique » [deuxième version, 1939], in *Essais sur Bertold Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 45.

¹⁵⁵ Eisenstein et Tretiakov rédigent « Le mouvement expressif » [1923], en italien in *Il Movimento espressivo. Scritti sul teatro*, Venezia, Marsilio, 1998.

développement sur la question de l'acteur chez Brecht lui permettant de tisser d'amples relations avec Eisenstein. Au passage, il est bien de rappeler ce que nous apprend Amengual quand il détaille qu'Eisenstein n'a presque jamais fait mention de Bertold Brecht dans ses 3900 pages d'*œuvres choisies*, mise à part une occurrence dans laquelle Eisenstein parle, à ses étudiants du VGIK, d'une pièce jésuite du XVII^e siècle qui servit de modèle aux *Lehrstücke* de Brecht¹⁵⁷.

La question n'est pas ici de nourrir un quelconque « préjugé précurseur »¹⁵⁸ tranchant sur une primauté entre « la langue poétique », « le montage des attractions » et « la méthode de la distanciation au théâtre », mais de faire remarquer comment l'idée formelle et structurelle qui pousse Eisenstein à illustrer et définir une pratique de montage est fondamentale, en termes justement de structure, dans d'autres formes d'expression, de la littérature au théâtre.

Les conceptions des théoriciens présentées plus haut dans ce chapitre confient au médium cinéma et à son dispositif une tâche proche de celle confiée à la langue poétique par Chklovski. En reprenant les termes chklovskiens sur la langue poétique, le cinéma peut être considéré comme un important destinataire de ce rôle rénovateur puisqu'il est capable d'aller contre les automatismes de la perception en faisant voir le monde autrement.

¹⁵⁶ Première publication intégrale : [*De l'héritage créatif de S.M. Eisenstein*], numéro spécial de la revue *Kino*, mars 1985, p. 10-29 (en italien, Ejzenštejn, « Il montaggio delle attrazioni cinematografiche », *op. cit.*). Sur la question de l'acteur chez Eisenstein, à l'intérieur d'une pensée de la mise en scène (sans toutefois une relation directe avec les attractions) cf. Francesco Pitassio, « Sergueï Eisenstein : l'acteur manquant », *op. cit.* et Maria Tortajada, « Intériorité/plasticité. La théorie de la mise en scène de S.M. Eisenstein », in *Cinémas*, vol. 11, n. 2-3, « Eisenstein dans le texte », 2001.

¹⁵⁷ Barthélemy Amengual, *¡Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p. 462.

¹⁵⁸ Nous reprenons l'expression « préjugé du précurseur » d'Elena Dagrada qui précise : « tendance à juger l'œuvre d'un cinéaste sur des critères qui n'appartiennent pas à son temps, mais au nôtre, et selon laquelle la valeur dépend directement du fait d'avoir su ou non anticiper notre présent » (p. 39), c'est nous qui traduisons. In *La Rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB, 1998.

Et plus le cinéma échappe à la codification (qui fonctionne par abrégés et par automatismes), plus il peut revêtir ce rôle de révélateur. Celui qui échappe aux règles de l'institution¹⁵⁹ (donc le cinéma des attractions et le cinéma qui brise de différentes manières les conventions du « langage classique »¹⁶⁰) peut sans doute le faire davantage. Chklovski nous démontre que l'habitude nous empêche de *voir* et de *sentir* les objets, et qu'il faut en déformer les descriptions par la langue pour que notre *regard* s'y arrête. Il faut donc créer, par *le procédé de l'art*, une difficulté, une distance, une différence avec la normalité automatisée de notre perception : « le procédé de l'art est le procédé de la singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté de la perception. *L'acte de la perception en art est une fin en soi et doit être prolongée* »¹⁶¹.

Chklovski, dans son discours sur les possibilités de la langue comme art, distingue deux types d'images. Cette distinction nous est utile : un premier type d'images a comme rôle de nommer l'inconnu (en lui appliquant par analogie le nom d'un objet connu) et un deuxième type d'images sert à désigner de façon inattendue un objet connu pour le mettre en relief, pour attirer sur lui notre attention. Ces dernières sont des images considérées *poétiques*. Pour notre théoricien, « Le but de l'image [poétique] n'est pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une *perception particulière de l'objet*, de créer sa *vision* et non pas sa reconnaissance »¹⁶². Si la langue poétique peut se distinguer de la langue

¹⁵⁹ Nous employons ici le terme « institution » au sens employé souvent par André Gaudreault, mais aussi au sens de Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, et de son « mode de représentation institutionnel ».

¹⁶⁰ Pour un ample portrait du « mode classique » cf. David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson (dir.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1985. Par ailleurs, il suffirait d'une seule et percutante phrase d'Epstein pour se souvenir des autres issus que le cinéma aurait pu emprunter pour ne pas rester dans la normalisation : « À l'écran les conventions sont honteuses », *Bonjour cinéma*, in *Écrits sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶¹ Chklovski, « L'art comme procédé » [1917], in Todorov (dir.), *op. cit.*, p. 83. C'est nous qui soulignons.

¹⁶² *Ibid.*, p. 90. C'est nous qui soulignons.

prosaïque (qui est la langue « normale », utilisée couramment) par le fait que sa construction est sensible, les images cinématographiques peuvent d'emblée être considérées chargées des pouvoirs d'une construction sensible par rapport aux images que l'homme perçoit naturellement, sans l'entremise du dispositif cinéma. Par ailleurs, Chklovski, à la fin de son article de 1917, ouvre la voie à une célébration de l'image (ici image poétique, mais qui dans notre lecture remplace, par métonymie, à la fois *image* et *création artistique*). Il précise même : « je pense que presque partout où il y a image il y a singularisation »¹⁶³. Le procédé de l'art est alors celui de la singularisation, de la défamiliarisation, celui de l'aspérité qui empêche la reconnaissance automatique, de la forme complexe augmentant la difficulté et la durée de la perception, car, en art, le processus perceptif peut être lui-même une fin en soi.

Il faut du moins rappeler que, par la suite, les formalistes russes qui s'intéresseront au cinéma, et en particulier Viktor Chklovski, proposeront une distinction semblable à celle entre langue poétique et prosaïque pour le cinéma ; un cinéma *poétique* opposé à un cinéma *prosaïque*. En effet, dans un article sur le cinéma faisant parti du fameux recueil de 1927, *Poëtika Kino*¹⁶⁴, Chklovski avait mis sur pied une distinction entre cinéma et « cinéma de poésie »¹⁶⁵. Chklovski écrit : « il existe un cinéma de poésie et un cinéma de prose », et le cinéma de poésie se distingue du cinéma de prose « par la prédominance des traits techniques et formels »¹⁶⁶, donc par la présence

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Poëtika Kino* (la poétique du cinéma) est un recueil collectif coordonné par Boris Eikhenbaum, publié à Leningrad en 1927. Les textes regroupés constituent un moment fondamental de l'approche formaliste au cinéma. Ces textes sont traduits en français in François Albera (dir.), *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996.

¹⁶⁵ Idée très riche d'implications dans la réflexion moderne sur le cinéma. Il serait possible de tracer une ligne entre cette proposition de Chklovski et celle du « cinema di poesia » de Pier Paolo Pasolini. Cf. « Il cinema di poesia » [1965], in *L'Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

¹⁶⁶ Viktor Chklovski, « Poésie et prose au cinéma » [1926], in François Albera, *Les Formalistes russes et le cinéma, op. cit.*, p. 141.

manifeste d'une structure complexe qui se montre autant que le contenu même d'œuvre ; en somme, un cinéma qui se distingue par l'opacité (*versus* la transparence), la visibilité de ses procédés.

Parallèlement, chez Eisenstein, l'attraction casse l'automatisme de la perception (au théâtre comme au cinéma) et permet à la réalité représentée dans le spectacle de percer le dispositif de la fiction et de dévoiler l'idéologie sous-jacente. L'effet sensoriel casse les automatismes du spectacle d'amusement bourgeois toujours éloigné de la réalité, tout comme dans l'univers chklovskien la langue poétique permet aux mots d'accomplir leur vraie tâche, celle de communiquer le monde. Ainsi, une acrobatie exécutée par un acteur sur scène ou un gros plan sur une image n'ayant pas de rapport de cause à effet avec ses contiguës sur la bande image permettent à la vérité (l'idéologie nécessaire à ce moment du développement de la Russie) de percer l'artifice spectaculaire et de paraître dans toute son épiphanie. Casser l'identification – bourgeoise – et la narration linéaire par le biais d'une attraction, tout en rendant visible la construction et les procédés – du théâtre, par exemple – équivaut à rendre le médium théâtre opaque, résistant à l'identification et, en revanche, par cela même transparent à l'idéologie soutenue. Par son mode d'exhibition et son adresse ostentatoire au spectateur le cinéma des attractions d'Eisenstein met à nu sa construction, cassant par exemple la transparence (ne fut-ce que la transparence dans les raccords), tout comme, côté formaliste, la langue poétique (*versus* la langue prosaïque) met à nu sa structure et le travail de création qui la soutient. Tout compte fait, nous pourrions considérer que l'attraction est au cinéma ce que la *singularisation* est à la poésie et à la langue.

Par ailleurs, quand Chklovski dit : « les objets perçus plusieurs fois commencent à être perçus par une reconnaissance : l'objet se trouve devant nous, nous le savons mais ne le voyons plus. C'est pour ça que nous n'en

pouvons rien dire»¹⁶⁷, il serait possible de substituer le terme « reconnaissance » à celui « identification », et nous aurions en plein un propos eisenstenien. Déployer une attraction sur scène, ou intercaler une image déconnectée et percutante dans le tissu d'un montage après tout narratif, donne au spectateur un outil pour ne pas – ou ne plus – se laisser automatiquement entraîner dans l'histoire, en s'identifiant à un personnage, comme l'organisation du récit aurait pu le prévoir. Sorti de la voie déjà tracée dans le récit (chose impossible si le spectateur s'était identifié à un personnage), le spectateur peut prendre conscience des conflits qui régissent le contexte dans lequel le personnage gravite, des raisons qui ont clivé le milieu, et donc du déroulement de l'histoire. Finalement, tenu à distance (au fond, c'est cela la distanciation), le spectateur peut penser, juger, décider, agir (compte tenu du contexte de ces propos), tout en étant bien éveillé par le rythme et les surprises, c'est-à-dire physiquement amusé.

Dans « *La Grève. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier* » [1925] Eisenstein proposer une ébauche de classification des attractions : par exemple des attractions portant sur « l'épopée de la lutte de classe » ou « ayant un effet *neutre* comme les illogismes, les numéros de la mort, les choses à double sens, etc.... ». C'est dans ce même article qu'il prend position sur la nécessité de poursuivre un but précis, idéologique, dans l'usage des attractions, prenant donc sur position quant à leur *contenu* – qui est pour Eisenstein, dans une pensée circulaire, le résumé des bouleversements créés par l'emploi des attractions. Il ajoute : « Leur utilisation indépendante [des attractions] conduit à *l'art pour l'art* dont l'essence contre-révolutionnaire a été suffisamment dévoilée »¹⁶⁸.

Chez Eisenstein, l'effet sensoriel de l'attraction devrait être vérifié expérimentalement et calculé mathématiquement de façon à pouvoir anticiper

¹⁶⁷ Chklovski, « L'art comme procédé », in Todorov (dir.), *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁸ Eisenstein, « *La Grève. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier* », in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 28

scientifiquement la production des charges émotives, lesquelles, disposées par le montage dans une certaine structure signifiante, permettent au spectateur de pénétrer le côté idéal et le but idéologique du spectacle. À travers une série de stimuli, d'impulsions et de contre-impulsions, le montage serait en mesure de modeler la conscience du spectateur vers la réception du contenu global de l'œuvre, c'est-à-dire vers la totale adhésion au message idéologique.

Eisenstein écrira rétrospectivement :

La science commence lorsqu'on peut appliquer des unités de mesure au domaine de la recherche. Cherchons donc l'unité qui mesurera le pouvoir de l'art. La réunion des unités de pouvoir dans un système donné tirera son nom de ces deux mots, dont l'un vient de l'industrie et l'autre du music-hall. Ainsi naquit le *montage des attractions*. Si j'avais mieux connu Pavlov à cette époque j'aurais appelé ça : *théorie des excitants esthétiques*. Fait à retenir, l'élément clef y devenait le spectateur ; corollairement, c'était la première tentative pour rationaliser l'efficacité de l'art et ramener les variétés de son pouvoir sur le spectateur à une sorte de dénominateur commun [...].¹⁶⁹

¹⁶⁹ Dans le chapitre « Mes films et moi » [1945], in *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Editions en langues étrangères, 1958, p. 19. Il existe, comme souvent dans le cas des écrits d'Eisenstein, une traduction alternative, que nous désirons noter au passage : « [...] une démarche devient scientifique du moment où le domaine de recherche acquiert une unité de mesure. Mettons-nous donc à la recherche de l'unité qui mesurera l'influence exercée par l'art ! La science connaît les "ions", les "électrons", les "neutrons". L'art aura les "attractions" ! Des processus de production, un terme est passé dans le langage courant, désignant les assemblages en matière de machines, des canalisations d'eau, de machines-outils, le beau mot de "montage", qui désigne un assemblage. Si le mot n'est pas encore à la mode, il a potentiellement tout ce qu'il faut pour bien marcher. Et bien, allons-y ! Et que *la combinaison des unités d'influence en un tout* reçoive cette double désignation, mi-production, mi-music-hall, en absorbant l'un et l'autre de ces deux mots ! [...] Ainsi naîtra le terme de "montage des attractions". Si j'avais davantage connu de Pavlov à cette époque j'aurais appelé la théorie du montage des attractions "théorie des excitants artistiques". Il est intéressant de rappeler qu'ici l'élément décisif devenait *le spectateur* et que, par conséquent, c'était la première tentative d'organisation de l'influence de l'art, et de réduction de toutes les influences diverses exercées sur le spectateur à une sorte de *dénominateur commun* [...] », in « Comment je suis devenu réalisateur » [1945], *Mémoires*, Paris, Juillard, 1989, p. 177.

Rétrospectivement aussi, désormais également d'une autre époque, Chklovski écrira aux années trente à Eisenstein qu'il regrette avec nostalgie la force de la « théorie des excitants esthétiques » :

Ami, contemporain, Patron de dix ans de cinématographie soviétique. Maître. [...] *Au cinéma, le fragment, l'attraction, le « truc », le cadre*¹⁷⁰, *étaient des outils de pensée, et ceux qui nous servaient à faire penser les autres.*

Nous projetions exprès des films dé-montés, nous avions raison à notre manière de détruire les cloisons, de les supprimer. C'est peut-être ainsi qu'on fabrique du sucre à partir de betteraves. Vous, vous êtes passé de la méthode de l'émotion transmise par l'expression corporelle au cinéma intellectuel.¹⁷¹

Dans cette lettre, écrite entre la fin de 1932 et le début de 1933, Chklovski remarque (nous croyons avec un certain regret, vus les temps qui couraient...) la fin d'une époque révolue, celle qu'il appelle baroque, celle du « détail intensif », au profit maintenant d'un « art de la continuité ». Forcément acteur en ce début des années trente d'une toute autre histoire, Chklovski observe la disparition de grands travaux sur la forme, ceux qui donnaient la force aux fragments, ces fragments imprévisibles, forts, indisciplinés, qui pouvaient travailler utilement sur le présent des citoyens révolutionnaires : « Moins nécessaires [les gens liés à l'art du détail et du sujet affaibli], ils deviennent moins forts »¹⁷².

¹⁷⁰ NDA : ici, il faut bien évidemment considérer « cadre » à la façon d'Eisenstein, comme lieu du conflit des formes et conflit entre la logique organisatrice du réalisateur et la logique interne du phénomène, et non, comme il est entendu en langage cinématographique classique, en tant que définition de l'espace filmique, et finalement espace écranique délimité par les quatre côtés de l'écran.

¹⁷¹ Viktor Chklovski, « Lettre à Segueï Mikhaïlovitch Eisenstein » [lettre non datée ; par les notes, nous pouvons estimer fin 1932-début 1933], traduite et annotée par Valérie Pozner, et présentée avec des notes adressées à Iouri Tynianov in « De la maladie des gens forts. Du baroque. De sa fin », in *Europe*, n. 911, *op. cit.*, p. 156.

¹⁷² *Ibid.*, p. 157.

Une caractéristique commune à de nombreuses créations artistiques, au-delà des époques et des intentions idéologiques, est l'idée fondamentale d'exploiter des moments particulièrement forts de la représentation, des « moments énergétiques du spectacle », pour en faire, comme c'est le cas pour les attractions eisensteniennes, un canal de communication privilégié entre le programme de l'auteur-réalisateur (ou réalisateur-monteur, pour le dire comme Eisenstein) et le spectateur.

Le spectateur qu'Eisenstein postule dans son discours, nous l'avons vu, n'en est pas un qui se laisse absorber dans l'identification aux personnages du drame bourgeois (identification qui est prévue, par exemple, dans un film narratif américain de son époque, mais dont Eisenstein aime par contre l'usage savant du montage et surtout la création du rythme). Le but de l'expérience du cinéma n'est pas de se laisser aller à une histoire bien ficelée, mais de créer un état de réceptivité accru afin que la relation auteur-spectateur puisse s'actualiser dans une prise de conscience idéologique chez le spectateur. Ce sont les attractions dont le film est composé qui constituent le déclencheur pour que la communication passe dans ce milieu sensible (par la vue) et immatériel à la fois (le *sens* final créé par la vision) qu'est le cinéma.

C'est ici qu'un autre lien se tisse entre le discours des attractions d'Eisenstein et les discours des auteurs de la première avant-garde que nous traitons dans ce chapitre. C'est exactement à la même époque que ces écrits français sur le cinéma, s'ils ne visent pas à construire un milieu pour la transmission de l'idéologie, tracent une idée de cinéma capable de produire une expérience pour le spectateur qui nous semble fort proche de celle de son homologue russe.

Il faut ajouter à cela que dans les deux cas, la pensée sur le cinéma de la première avant-garde et celle d'Eisenstein forment une vision idéale du cinéma. Ils cherchent et décrivent tous deux un cinéma qui, à vrai dire, existe

peu ; un cinéma marginal et inactuel et qui, s'il existe, n'est pas nécessairement regardé par le public de la manière que nos auteurs idéalistes le voudraient.

1.III L'attraction dans le récit du film par quelques cinéastes de la première avant-garde : « pas d'histoires », « il faut que le cinéma vive »¹⁷³

Peut-être pourriez-vous aller plus souvent au music-hall, pour travailler.

On y apprend.

C'est un bon asile de la photogénie.

Louis Delluc, « Music-Hall », 1920.

À la lumière de ce parcours, la vision du cinéma et les propos des auteurs présentés jusqu'ici font penser à la construction d'une formation discursive qui reste résolument utopique. Certes, ce n'est pas au cinéma dominant, institutionnel et classique – disions-nous plus haut –, que ces discours réfèrent. Au fait : ces auteurs parlent-ils du cinéma qu'ils regardent dans les salles de leur époque ? Et les films qu'eux-mêmes réalisent, sont-ils des *exemples* du cinéma dont ils parlent ? Et, au-delà de la concrétisation possible d'une vue plutôt utopique, ne construisent-ils pas une idée – mieux, une ontologie du cinéma – qui est, par le fait même, intemporelle et transhistorique et n'a plus de relation directe avec ce que le cinéma fait véritablement ?

Dans les pages qui suivent, l'examen de quelques écrits, en particulier d'articles sur des films rédigés par les penseurs de « l'école de la photogénie » nous fournira l'occasion de vérifier la relation entre les discours et la réelle production cinématographique. Encore une fois, du côté des pages d'Epstein, de Delluc et de Dulac, nous montrerons comment ces écrits construisent une relation avec le cinéma qui valorise un ensemble d'aspects « photogéniques » agressants, intensifs, discontinus – en un mot attractionnels –, en les dressant précisément contre le développement narratif.

Notre idée est que, par l'écriture, nos auteurs tentent de raconter des films qui leur étaient contemporains, mais en empruntant une voie qui oblitère les histoires pourtant racontées dans les films... racontant, du coup, un autre cinéma. Et même, nous proposons de considérer ces écrits comme une réponse, dressée en acte de résistance, contre l'expérience du film véhiculée par les ciné-romans imprimés (en plein essor à l'époque) et fondée sur la narration.

En racontant des histoires, on ne voit rien

Remarquons qu'exactement dans les mêmes années où nos auteurs assurent ce rôle de critique/visionnaire – et par-là, de théoricien – se développe un ensemble de pratiques d'écriture para-cinématographiques et para-littéraires (dont le ciné-roman) qui insistent précisément sur les histoires racontées dans les films. Or, les auteurs en question sont au contraire portés, dans leur écriture, à occulter ces histoires. La France connaît particulièrement,

¹⁷³ « Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations [...] » est bien sûr une des nombreuses expressions à sensation de Jean Epstein in *Bonjour cinéma*, in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 87. « *Il faut que le cinéma vive* » est une tournure de Germaine Dulac, « Aphorismes... », *Paris-Midi*, 1^{er} décembre 1925, in *Écrits sur le cinéma. (1919-1937)*, *op. cit.*, p. 61 ; dans les deux cas, c'est nous qui soulignons.

au cœur de ces années vingt, une démultiplication de publications sur le cinéma, dont des rubriques consacrées au cinéma dans les quotidiens et diverses sortes de publications périodiques spécialisées en cinéma : des journaux pour le grand public avec de plus en plus de rubriques sur le cinéma aux journaux corporatifs et à ceux pour cinéphiles avertis. Chacune de ces publications offre, à différents niveaux, des « récits écrits de films » que nous associons à des *novellisations*¹⁷⁴. Les périodiques corporatifs (*Courrier cinématographique* ou *Cinéopse*, par exemple)¹⁷⁵, la plus ancienne¹⁷⁶ des formes de presse spécialisée sur le cinéma, offraient des listes de « films du mois » présentant à chaque fois les résumés des histoires des films, en les déguisant parfois en « conseils d'exploitation » et parfois en « critiques ». Novellisations au sens strict, il s'agissait là de traductions par l'écriture des agencements d'actions que le film proposait.

Le ciné-roman est une autre pratique de novellisation au sens strict (pensons à l'adaptation « littéraire » par Pierre Decourcelle des *Mystères de New York* de Louis Gasnier, 1915, publiée en épisodes dans *Le Matin*) qui, dans les années vingt, devient la colonne vertébrale de la presse populaire

¹⁷⁴ La *novellisation* semble décidément entrée dans la réflexion universitaire : cf. par exemple André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La Transécriture*, Québec, Nota Bene/Nuit Blanche, 2002 ; Jan Baetens et Marc Lits (dir.), *Novelization. From Film to Novel*, Leuven, Leuven University Press, 2004 ; Alice Autelitano, Veronica Innocenti et Valentina Re (dir.), *Il Racconto del film. La novellizzazione : dal catalogo al trailer/Narrating the Film. Novelization : From the Catalogue to the Trailer*, Udine, Forum, 2006.

¹⁷⁵ Pour un développement plus exhaustif sur la question de la naissance de la presse cinématographique cf. notre « *Pas d'histoires, il faut que le cinéma vive. L'attraction dans le récit du film par quelques cinéastes de la première avant-garde* », Autelitano, Innocenti et Re (dir.), *Il Racconto del film. La novellizzazione : dal catalogo al trailer*, op. cit., p. 205-212.

¹⁷⁶ Par exemple, *Ciné-Journal* (Organe hebdomadaire de l'industrie cinématographique) à partir de 1908 ; *Phono-ciné-gazette* (Revue du phonographe et du cinématographe) à partir de 1905 ; *Le Fascinateur* à partir de 1903.

cinématographique¹⁷⁷. Les « Ciné-romans » publiés en feuilletons et les « films racontés » aideront notamment le succès de périodiques spécialisés pour le grand public, tels *Le Film complet*, *Mon Ciné*, *Ciné-Miroir*, *Cinémonde* et *Pour vous*. Ce que ces pratiques de novellisation diffusent dans la presse cinématographique pour le grand public est conçu, bien sûr, pour accrocher et fidéliser un public de lecteurs et de spectateurs.

Les novellisations¹⁷⁸ sont des objets qui se construisent comme le prolongement du film qui les a précédées, en quête d'une identité propre. Un système de relations complexe tend à brouiller la hiérarchie entre le film et le texte dérivé (parfois, par exemple, elles sont disponibles avant que le film paraisse). Ces novellisations n'adaptent pas le film – un objet visuel – à un récit scriptural, mais plutôt reconstruisent les développements de l'histoire et en présentent une forme romancée (accompagnée d'images) afin, entre autre, d'aider le public à se retrouver dans la complexité grandissante des récits. Elles n'essaient pas de reproduire, dans l'écriture et par l'écriture, un régime de visualité (à l'opposé des textes de l'école de la photogénie). S'il y a du visuel, c'est que ces textes narratifs s'accompagnent « d'une mise en page moderne et inventive, qui valorise à l'extrême l'illustration photographique »¹⁷⁹. Elles ne produisent donc pas d'ekphrasis littéraire d'un film, mais peuvent, à la limite, s'offrir comme objet intermédial, puisqu'elles mêlent au texte des photos et des dessins.

¹⁷⁷ Ainsi que d'une autre nouvelle institution, celle de l'édition de volumes illustrés de collections spécialisées en novellisation. Entre 1915 et 1922 environ, les « ciné-romans » sont donc publiés dans la presse généraliste, quotidienne, à grand tirage. Au début des années vingt apparaissent de nombreux volumes illustrés : « la sérialité s'estompe progressivement : la novellisation change de statut en adoptant la forme du livre ». Nous rappelons aussi les collections de Tallandier, de Ferenczi ou encore *La Petite Illustration cinématographique* qui, par le choix des films – par exemple *Metropolis* – et par le fait qu'elles dédient aux films un volume entier, est à cheval entre le périodique et la publication monographique. Cf. Alain Carou, « Ciné-roman », in François Albera et Jean A. Gili (dir.), 1985, *op. cit.*, p. 111-114.

¹⁷⁸ Les propos qui suivent reprennent brièvement quelques observations de Jan Baetens et Marc Lits sur la novellisation : Baetens et Lits (dir.), *Novelization. From film to Novel*, *op. cit.*, 2004.

¹⁷⁹ Alain Carou, « Ciné-roman », in Albera et Gili (dir.), 1985, *op. cit.*, p. 113.

Ce qui se passe dans ces textes relève de la linéarisation, de la « réduction » du film à une *mise en chaîne* d'actions : exactement ce qui ne compte pas pour les auteurs qui nous intéressent ici, si nous voulons continuer de leur prêter ce rôle de défense de la passion du voir, d'un cinéma qui, par éclats de beauté et de surprise, peut même, nous l'avons vu, se rattacher à la connaissance.

Une fois les histoires et l'action dramatique gommées, « la véritable tragédie reste en suspens » (et on retourne aux attractions...)¹⁸⁰

La lyrosophie conquiert l'ordre par l'amour. [...] Le lyrosophe est un savant incurablement ému, et ému, comme le mécanicien, d'une émotion qui cherche sa cause, c'est-à-dire ému du premier objet qui lui tombera dans l'esprit. [...] Ce lyrisme est un coefficient personnel, et même le coefficient personnel le plus personnellement variable, c'est donc pour la science l'ennemi.
Jean Epstein, *La Lyrosophie*, 1922.

Les textes de l'école de la photogénie auxquels nous faisons référence ici proposent des réflexions sur le sens et la nature du cinéma, tout en observant directement des films. Ils apparaissent dans les colonnes de *Cinéa*, mais aussi de *Promenoir*, de la *Revue Mondiale* et du journal *Paris-Midi* entre 1920 et 1925 environ ; nos auteurs les écrivent à l'intention des premières

¹⁸⁰ C'est Epstein qui dit : « Généralement, le cinéma rend mal l'anecdote. Et *action dramatique y est erreur*. Le drame qui agit est déjà à moitié résolu et roule sur la pente curative de la crise. *La véritable tragédie est en suspens* », in Jean Epstein, *Bonjour cinéma* [1921] in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 86, c'est nous qui soulignons.

génération de cinéphiles¹⁸¹, ainsi qu'à celle des spectateurs qui seront bientôt nommés spectateurs du « *cinéma du samedi soir* »¹⁸². Il ne s'agit pas à proprement parler de critiques de films et encore moins de comptes rendus à la Lucien Wahl, dont la tâche est de « replacer les films dans leur contexte, en résumer l'intrigue, évaluer le rôle du réalisateur et le jeu des acteurs, avant d'émettre un jugement circonstancié »¹⁸³. Il s'agit de textes sur le Cinéma qui décrivent analytiquement des films. Ces écrits font office de récits de films : descriptions de scènes et de séquences y trouvent leur place – une sorte de novellisation *au sens large*, dans la mesure où ils créent des textes qui traduisent des films. Les *récits de films* inscrits dans ces textes vont valoriser une nature du cinéma qui échappe à la narration, fondant la spécificité du cinéma sur des éclats de photogénie, des courts moments d'émotion, des visions défamiliarisées, tous reconduisant les images à leur nature d'attraction (opposés en cela à ce que nous venons d'appeler des novellisations au sens strict qui redoublent et valorisent l'intrigue). Nos auteurs ne cessent de chercher et d'attribuer au cinéma un « accès ouvert à une vérité intérieure du sensible »¹⁸⁴.

Ces textes tentent de nous laisser *voir* les images grâce à la qualité et au style de l'écriture, qui fait la part belle aux effets de grossissement, de détail, de surenchère, d'amplification, de répétition, de ralenti, cela afin d'épuiser tous les aspects de la visualité à laquelle les auteurs des textes ont

¹⁸¹ Sur la naissance de la figure du cinéphile cf. Epstein, « Cinéma et vérité » (écrit par Epstein dans les dernières années de sa vie – fin années 1940, début années 1950 -, relatant ses premiers temps de cinéphile, après 1914) fait partie de « Mémoires inachevées », in *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 29-30, dans lequel il parle de la naissance d'une génération de cinéphiles pour qui comptait seulement « voir tout ce qui pouvait mériter d'être vu », p. 30. Toutefois, Epstein n'emploie pas ici le terme. De son côté Dulac, dans « La création d'un vocabulaire pour le cinéma », *L'Écho de Paris*, 15 avril 1922, in *Écrits sur le cinéma*, *op. cit.* : « Cinémanie, cinéphobie, bien. Souhaitons surtout que cinéphilie triomphe ! », p. 26.

¹⁸² Christophe Gauthier, *Le Cinéma passé en revues*, article disponible en ligne, sur le site de la BIFI, www.proto.bifi.fr/cineregards/article.asp?rub=6#1185 [dernière consultation juillet 2005].

¹⁸³ Pascal Manuel Heu, « Wahl Lucien (1874-1967) », in Albera et Gili (dir.), *1895, op. cit.*, p. 409.

été confrontés en regardant le film. Par cela, on tente de dépasser ce que W.J.T Mitchell¹⁸⁵, dans son ouvrage *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, considère comme l'impossibilité foncière de l'ekphrasis : les mots peuvent *citer* (*to cite*) mais ne peuvent pas *faire voir* (*to sight*).

Les scènes que nos auteurs racontent assument pour eux un rôle d'attraction : elles sont considérées autonomes, disjointes des autres et accrocheuses. D'un point de vue plus directement narratif, rien ne se passe vraiment dans ces scènes qui les ont touchés, et le seul désir que ces écrivains dressent devant ces images et que ces images semblent être aptes à créer est, encore et encore, celui de *voir*. Les courts textes qui en naissent sont très faiblement narratifs. Nos auteurs sont en train de transférer dans un régime textuel des éléments qu'ils ont choisi au sein d'un régime visuel, et leurs paragraphes deviennent des espaces de migration transmédiatale. Aussi, ils isolent et sélectionnent certains traits, découverts comme cruciaux dans le film, dans un film réellement vu, et les recombinaient selon une structure, une forme, une logique qui ne redoublent ni celle du média d'origine – le film – ni celles en vigueur dans le média d'accueil – journal ou revue – où l'on présenterait l'intrigue de ces films. Ces textes s'intéressent à l'*expérience* du film. Et l'expérience du film peut rarement être réduite à l'histoire racontée dans le film – et c'est clair que notre idée est que cela se produit pour tout spectateur, même si on ne s'appelle pas Epstein.

Ce sont des textes d'auteurs résolument et librement littéraires. Ils contiennent des migrations poétiques du film projeté, à la page imprimée, et ils offrent plus précisément des descriptions de films, de séquences, de scènes

¹⁸⁴ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁵ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994 : «The definition of ekphrasis [is] the verbal representation of a visual representation », p. 152. L'ekphrasis est, pour Mitchell, une des figures exemplaires essentielles qui lui permet d'élaborer sa réflexion théorique et de démontrer concrètement la possibilité de dépasser les frontières entre différents médias, ou du moins de penser une représentation hors de ces frontières.

et de plans. Les films décrits sont parfois ceux que nos auteurs ont vu en salle (nous verrons le cas de *Soupçon tragique*, titre original *The Honor of His House* de 1918 de William C. De Mille – frère du Cecil B. auteur de *The Cheat* qui a tant marqué cette génération d'écrivains et de cinéastes), mais sont aussi, et surtout, ceux qui n'existent pas, qu'ils veulent voir, et que les créateurs devraient réaliser afin de faire vivre l'esprit du cinéma.

D'ailleurs, entre films rêvés et films vus, la frontière est poreuse puisque, dans les descriptions, ne sont presque jamais donnés ni le titre, ni le réalisateur, ni l'année du film ou même les noms des acteurs, nonobstant certaines obsessions reconnues pour quelques acteurs en particulier – comme Sessue Hayakawa ou Pearle White – que nos auteurs cultivent.

Par exemple, nous y rencontrons un « plan de film raconté », décrit par juxtaposition de détails, un plan arraché à toute appartenance narrative :

La main du receveur de tramway se lève et saisit la poignée du signal de départ. Elle incline obliquement la corde, et la poignée ensuite sur la corde. Elle se lève encore, s'arrête, hésite. Soudain le poignet s'enroule arrachant le coup de cloche. Voilà, lumière et vérité données, du cinéma.¹⁸⁶

La description de ces images, telle une description au cœur d'une narration littéraire, nous y reviendrons, arrête l'enchaînement, la continuité et presque la nécessité de passer d'une image à l'autre. Ici, l'écriture fige la continuité, somme toute banale, d'une action – un homme actionne une cloche – en une série d'arrêts sur image.

Ici, l'écriture littéraire vient redoubler un travail que l'*écriture du mouvement*, c'est-à-dire le *cinématographe*, avait, par sa nature, déjà fait. Le *cinématographe*, par la création d'un nouveau *voir*, transforme toute image –

¹⁸⁶ Epstein, « Réalisation de détail », *Cinéa*, 17 mars 1922, *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 105.

et toute fiction qui lui serait liée – en une donnée sensible : grains de poussière et photons de lumière sur une pellicule, *pellicula*, petite peau.

C'est en suivant ce raisonnement qu'Epstein, parlant d'un film narratif, le déchire et l'offre au lecteur en un ensemble de fragments qui veulent être justement des éléments sensibles. À titre d'exemple, une scène des *Mystères de New York*¹⁸⁷ est ainsi décrite :

Généralement, le cinéma rend mal l'anecdote. Et *action dramatique* y est erreur. Le drame qui agit est déjà à moitié résolu et roule sur la pente curative de la crise. La véritable tragédie est en suspens. Elle menace tous les visages. Elle est dans le rideau de la fenêtre et le loquet de la porte. Chaque goutte d'encre peut la faire fleurir au bout du stylographe. Elle se dissout dans un verre d'eau. Toute la chambre se sature de drame à tous les stades. Le cigare fume comme une menace sur la gorge du cendrier. Poussière de trahison. Le tapis étale des arabesques vénéneuses et les bras du fauteuil tremblent. Maintenant la souffrance est en surfusion. Attente. On ne voit encore rien, mais le cristal tragique qui va créer le bloc du drame est

¹⁸⁷ *Les Mystères de New York*, avec Pearl White (réalisés par la succursale américaine de Pathé, la Hearst-Pathé comme l'appelait Georges Sadoul, in *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1963, p. 115) réalisé par Louis Gasnier, sort d'abord en 1915 en épisodes affichant séparément les titres de chacune des parties : *Les Périls de Pauline*, *La Main qui étreint*, *Le Masque aux dents blanches*, etc. Ensuite, après la novellisation sur le quotidien *Le Matin* adaptée par Pierre Decourcelles, il sort à Paris, avec le titre *Les Mystères de New York*. Louis Aragon en dira, après avoir chanté les louanges de Pearl White (qui « n'agit pour obéir à sa conscience, mais par sport. Elle agit pour agir... ») : « Il n'y a pas de place ici pour les gestes. L'action ne nous aura passionnés qu'à titre de tour de force. [...] Voilà le spectacle qui convient à ce siècle » (cité par Sadoul, *ibid.*). À Louis Delluc (« Ciné-roman » in *Paris-Midi*, 8 juin 1918) Pearl White plaît beaucoup. Pourtant dans cet article *Les Mystères de Paris* est un film « idiot et, ce qui est pis, idiotement fait. Les gens qui ont tourné *Les Mystères de Paris*, *Les Exploits d'Hélène*, *La Reine s'ennuie*, sont inexcusables d'avoir tiré un si médiocre parti des éléments dont ils disposaient. En faisant un film populaire ils pouvaient faire un film bien moderne. » (c'est nous qui soulignons). Mais la légèreté, la force gracieuses ainsi que le dynamisme de Pearl valent pour tout le reste dans la suite de l'article. Par contre, le 13 mai 1918 (« Le Cinquième Art » in *Le Film* n. 113), Delluc avait écrit, en parlant des films américains de Pathé, « On critique beaucoup ces films. C'est injuste. Pearl White est excellence [et jusqu'ici tout va bien], Creighton Hale est charmant, et il y a tous les éléments modernes voulus pour que ces films soient admirables. » (c'est nous qui soulignons). Et ça continue sur l'éloge de Pathé qui a tout, capitaux, intelligence, succès, idées, artistes... Cf. Delluc, *Écrits cinématographiques I*, op. cit.

tombé quelque part. Son onde avance. Cercles concentriques. Elle roule de relais en relais. Secondes.

Le téléphone sonne. Tout est perdu.

Alors, vraiment,

Vous tenez tant que cela à savoir s'ils se marient au bout. Mais IL N'Y A PAS de films qui finissent mal, et on rentre dans le bonheur à l'heure prévue par l'horaire.¹⁸⁸

Ailleurs, nous pouvons rencontrer de nombreux passages où, par le travail sur le détail, l'écriture offre à l'image une magnification par l'agrandissement et le ralenti. Nous nous retrouvons ici en plein royaume de l'ekphrasis, du visuel rendu par l'écrit¹⁸⁹ :

Le hasard vous a-t-il jamais fait regarder la peau à travers une loupe : ciel étrange, les constellations de pores, bleuies et brunes, respirent comme des branchies ; anémones noyées. Un cheveu s'horripile et dresse sa vie en marge. Cela qu'on ne peut ni écrire, ni dire, ni peindre, le cinéma l'expose avec tant d'adresse.¹⁹⁰

Ou encore :

Le décor du cinquième acte est le coin de joue que déchire sec le sourire. L'attente du dénouement fibrillaire où convergent 1000 mètres d'intrigue me satisfait plus que le reste. [...] Les ombres se déplacent, tremblent, hésitent. Quelque chose se décide. Un vent d'émotion souligne la bouche de nuages. L'orographie du visage vacille. Secousses sismiques. Des rides capillaires cherchent où cliver la faille. Une vague les emporte. Crescendo. Un muscle

¹⁸⁸ Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁹ Un visuel d'ailleurs que l'image cinématographique peut très rarement produire, à moins d'être en pleine imagerie scientifique, et encore... À titre indicatif, dans ces années la vitesse de projection des films peut varier entre 16 et 24 images/seconde (telles les vitesses de projection des films de 1922, présentés entre 1981 et 2001 à *Le Giornate del cinema muto*, tel que rapporté dans le CD-Rom édité par le festival).

piaffe. La lèvre est arrosée de tics comme un rideau de théâtre. Tout est mouvement, déséquilibre, crise. Déclat. La bouche cède comme une déhiscence de fruit mûr. Une commissure latéralement effile au bistouri l'orgue du sourire.¹⁹¹

Ici, les images racontées s'animent par l'écriture descriptive du cinéma dans une autonomie revendiquée où nous reconnaissons, ceci dit, l'influence et l'accent de la poésie moderne française (pensons à l'Antonin Artaud de *L'Ombilic des Limbes*, 1927). Nous croyons que ces textes ne sont pas dans un système de relations avec un film spécifique, dont ils constitueraient le double, mais qu'ils sont plutôt en relation avec une idée de cinéma, une expérience recherchée et parfois atteinte dans un film.

Ces fragments de films non identifiés qu'Epstein nous raconte *de façon détaillée* – détaillé, par détails, c'est bien le cas de le dire – entrent dans le Panthéon de son cinéma, côte à côte avec des récits de films bien identifiés. Ainsi, il nous « raconte » *Soupçon tragique* de William C. De Mille :

Adultère et chirurgie. Hayakawa, tragédien stupéfié, balaye le scénario. [...] Le plus humble détail rend le son du drame sous-entendu. Ce chronomètre est la Destinée. [...] L'émotion est peureuse. Le fracas d'un exprès qui déraile du viaduc ne plaît pas toujours à ses mœurs familières. Mais dans une quotidienne poignée de main, plutôt elle montre son beau visage frangé de larmes. D'une pluie que peut-on tirer de tristesse !

Comme cette cour de ferme est toute l'innocence quand, dans la chambre les amants s'étonnent d'un arrière-goût. Les portes se ferment comme les écluses d'une destinée. L'œil de serrures est impassible. Vingt ans de vie aboutissent à un mur, un vrai mur de pierre, et tout est à recommencer si on en a encore le courage. Le dos d'Hayakawa est tendu comme un visage volontaire. Ses épaules refusent, nient et abjurent.

¹⁹⁰ Epstein, « Réalisation de détail », in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 105.

Le carrefour est un germe de routes qui fusent vers ailleurs.
 Charlot vagabond soulève la poussière avec ses grands souliers.
 Il a tourné le dos.
 Sur son dos il a mis un baluchon qui ne contient peut-être qu'une brique,
 pour se défendre des mauvaises rencontres.
 Il s'en va.
 S'en aller.¹⁹²

Ce texte aussi, même s'il réfère à un film explicite, est directement en relation avec une idée de cinéma et non avec l'intrigue dudit film.

Une fois considéré le point de vue du double et même du triple procédé de passage des signes, nous suggérons d'employer le terme de *transécriture* pour parler de ces écrits (plutôt qu'adaptation,). En effet, les auteurs des textes en question ont une idée du cinéma qu'ils recherchent dans les films qu'ils voient. Leur idée du cinéma passe ensuite dans l'écriture, traduite sous forme de bribes de ce qu'ils ont vu et désiré voir pour, en dernier lieu, revenir aux films qu'ils réaliseront éventuellement. Epstein écrit en 1921 : « Je désire un drame à bord d'un manège de chevaux de bois ou, plus moderne, d'aéroplanes. La foire en bas et autour progressivement se

¹⁹¹ « Grossissement », in *Promenoirs*, n. 1 et 2, février-mars 1921, après in *Bonjour cinéma*, maintenant in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹² « Le sens 1^{bis} », *Cinéa*, n. 12-13, 10 juin et 22 juillet 1921, repris in *Bonjour cinéma*, maintenant in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 87. *Soupçon tragique*, à ne pas confondre avec le film homonyme de Jacques de Baroncelli de 1916, est le titre de la distribution française de *The Honor of His House* (1918) de William C. De Mille, film qui a un développement dramatique et narratif des mieux orchestrés. Ainsi, par exemple, le *Moving Picture World* du 18 avril 1918 en présente le synopsis : « On a desert island, Dr. Robert Farlow and wealthy toxicologist Count Ito Onato both fall in love with Lora, a beautiful Japanese-American girl. Lora prefers Robert but decides to reject him because of his excessive fondness for drinking. After their rescue, Lora marries Count Ito, but Robert, still in love and resolving to win her, abandons his drinking, and soon attains a reputation in medicine equalled only by the count's. When Robert again encounters Lora, he asks her to elope with him, but she refuses. The count, however, suspects that his wife has been unfaithful and poisons her. Upon learning that she is innocent, the count decides to give Lora a massive transfusion of his own blood, knowing that the operation will be fatal to him. Lora survives to give birth to Ito's son, and later, she marries the repentant Robert ».

brouillerait. Le tragique ainsi centrifugé décuplerait sa photogénie en y ajoutant celle du vertige et de la rotation »¹⁹³. Ses mots devancent ici *Cœur fidèle* (1923) de deux ans...

Nos auteurs sont donc aux prises avec une écriture qui décrit des images d'idées et des idées d'images, une *transécriture*, et même une écriture en transe¹⁹⁴... Ces textes médiatisent le passage sur papier des émotions que des images mouvantes – qu'un éclairage a animé *par touches d'ampères*¹⁹⁵ – ont sculpté dans l'imaginaire de l'écrivain, et qu'il essaie maintenant d'écrire, de décrire, par détails, et seulement par détails.

Epstein, comme dans toute pratique rhétorique de l'ekphrasis, comme dans la « citation-description d'un tableau [qui est] toujours après-coup, [créé un] retour mélancolique à l'écriture »¹⁹⁶, et met en scène l'illusion qui projette le spectateur, se projetant lui-même, dans l'espace de l'image. Si l'ekphrasis littéraire commence généralement par remettre en mémoire le récit que le sujet du tableau figure (décrivant donc ce qui y était représenté), nos auteurs ne procèdent pas par ce type de remémoration du récit ; ils travaillent davantage avec la mémoire affective, parcellaire et discontinue, par évocation d'images et par construction de figures, cherchant à recréer dans l'écriture

¹⁹³ « Grossissement » [1921], in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹⁴ François Jost nous a précédé avec ce simple mais efficace jeu de mot, cf. son article « Évolution technique et narrative du cinéma des débuts », in André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 265-272.

¹⁹⁵ « par touches d'ampères, la pensée s'imprime au front », in « Langue d'or » in *Revue mondiale*, n. 23, 1^{er} décembre 1922, repris in *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Paris, Les Écrivains Réunis, 1926, in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 143.

¹⁹⁶ Jean-Pierre Guillermin (dir.), *Récits-tableaux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 12. C'est Philostrate (III d.C.) avec *Eikones*, traduit par Blaise de Vigenère en 1578, *Images ou Tableau de platte-peinture*, qui codifie l'exercice littéraire de l'ekphrasis. Les textes de Philostrate s'inscrivent dans un récit typique de son temps : récit autobiographique de voyage à Naples, Philostrate explique les peintures qu'il admire à des gamins. Le lecteur ne sait pas si les descriptions correspondent à de vraies peintures ou sont des inventions. Un livre incontournable sur l'ekphrasis : Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

une certaine attraction des images animées, et même – pour le dire encore avec François Jost¹⁹⁷ – des *images animistes*.

Deux visions du cinéma sont mises en tensions entre ces deux voies de la novellisation : la première – celle du ciné-roman – extrait la narration du film narratif et la multiplie comme si l'expérience du cinéma consistait à s'abandonner à une histoire ; la deuxième extrait du film narratif tout ce qui, au contraire, déborde, dépasse et disjoncte la narration, comme si l'expérience du cinéma consistait à représenter la vie, dans son grouillement, dans sa bousculade de détails. Ici, nous l'avons *vu* dans les extraits d'Epstein, un gros plan existe pour exalter à chaque fois l'invention du *voir* du (et par le) cinéma¹⁹⁸.

En d'autres mots, la première écriture considère le cinéma comme narration (le cinéma *raconte des histoires*) ; la seconde, comme attraction (le cinéma *ne raconte pas d'histoires*). Cette forme d'écriture que nous avons résumée dans la novellisation, qui oscille dans notre lecture entre prose et *poésie* – ce qui nous renvoie à Chklovski –, nous permet d'ouvrir, dans cette circulation du film au texte, une réflexion plus ample sur les tensions entre

¹⁹⁷ Cf. François Jost, « Évolution technique et narrative du cinéma des débuts », *op. cit.*

narration et ce qu'il faut bien appeler « attraction » : encore une fois, la double vie du cinéma.

1.IV Ouverture : au-delà des débuts, sur le fil de l'attraction

En proposant quelques rapprochements et quelques agrandissements, le parcours de ce chapitre a cherché à rattacher à une pensée de l'attraction quelques discours sur le cinéma, parmi les premiers à avoir tenté d'en faire la théorie. Ce qui en ressort, c'est que, au moment même où les films deviennent essentiellement narratifs, la théorie du cinéma demeure fascinée

¹⁹⁸ C'est François Jost qui emploie cette tournure : « Dans le cinéma de l'identification anthropologique, le *gros plan existe*, mais *pour exalter l'invention du cinématographe* » (in « Évolution technique et narrative du cinéma des débuts », *op. cit.*, p. 268, c'est nous qui soulignons) pour rendre compte de la fonction de ces images magnifiées que sont les gros plans quand ils sont déconnectés d'une mise en chaîne linéaire et narrative, déliés « de la finalité aristotélicienne de la *mimésis* au bénéfice de l'invention » (Jost, *ibid.*, p. 269), et cela est caractéristique d'une époque du cinéma, à savoir ses débuts. Or, nous avons déjà proposé, plus tôt dans ce chapitre, l'idée selon laquelle de nombreuses positions de la nouvelle historiographie du cinéma laissent libre cours au retour de moult discours sur le cinéma ouverts aux années vingt. Il s'agit là, nous semble-t-il, d'une sorte de « filiation au carré ». Les écrivains des années vingt ont en tête l'étonnement pour le cinéma qui était caractéristique du cinéma des premiers temps (et de son spectateur, tel que nous l'imaginons aujourd'hui), et ils ne se réfèrent pas trop directement à la production qui leur est contemporaine. Le « cinéma des attractions » s'était fait fondamentalement éclipsé par le cinéma narratif dans les années vingt, et le voilà resurgir dans les discours de ceux qui cherchent à cerner l'esprit du cinéma. Les historiens d'aujourd'hui, pour parler du cinéma des premiers temps, mettent de l'avant une série de caractéristiques qui sont celles que déjà nos auteurs des années vingt mettaient en lumière en parlant du cinéma : la recherche d'une pureté primitive du cinéma qu'ils retrouvent dans le cinéma de premiers temps.

par la capacité intrinsèque du cinéma à créer de l'attraction¹⁹⁹. Cela revient à dire que, lorsque le cinéma a résolument dépassé sa première période de vie dans laquelle – par le biais de la technique – il savait créer une atmosphère saisissante pour la consommation d'un bien ou d'une expérience esthétique à l'intérieur du paradigme de la modernité, les premiers théoriciens du cinéma, encore et toujours intéressés par l'attraction, ont formulé une pensée qui part de l'attraction et qui, en passant par la sollicitation des sens du spectateur, finit pour toucher son intellect.

Il y aurait alors un fil continu qui traverserait différents moments de la théorie du cinéma, à partir duquel il ressort que la machine est capable de voir *autrement*. Cette capacité est produite par la mécanicité du dispositif, en d'autres mots, par le dispositif lui-même. Cette capacité n'est pas abstraite, puisqu'elle se concrétise dans le rapport au spectateur (rapport qui peut avoir, nous l'aurons vu, des visées idéologiques outre que ludico-spectaculaires). Encore, cette capacité de voir autrement se concrétise dans l'adresse que le regard de la machine dirige vers le public en provoquant, d'abord, le choc émotionnel et, ensuite, la cognition intellectuelle pour enfin faire voir autrement les choses, mais aussi les êtres.

¹⁹⁹ Au-delà de la période qui nous a intéressée ici, il est possible de trouver d'autres importantes positions théoriques qui soulignent des qualités du cinéma se rapprochant des *nôtres*. Un travail resterait, nous croyons, à faire sur la relation entre ce que nous entendons ici par attraction et la *Théorie du film* de Siegfried Kracauer [1960]. Nia Perivolaropoulou résume très bien : « La puissance mimétique du médium film chez Kracauer n'est pas celle d'un réalisme – quel que soit le sens prêté à ce mot – qui serait apte à fournir une représentation adéquate de la réalité historique et sociale supposée donnée, y compris d'un point de vue critique sur la dite réalité. Elle s'actualise, au contraire, dans la déstabilisation du réseau des significations et des représentations constituant notre image de la réalité, dans leur suspension, ce qui permet de libérer la perception pour saisir les apparences telles qu'elles sont. L'exigence de Kracauer de montrer « le vrai visage des choses » pourrait être rapprochée du projet de Maurice Merleau-Ponty de faire retour au monde perçu dans sa pureté, de porter l'expérience muette à l'expression, l'accès à l'originnaire n'étant aucunement une démarche immédiate. », in « Le travail de la mémoire dans *Theory of Film* de Siegfried Kracauer », in *Protée*, vol. 32, n. 1, « Mémoire et médiations », printemps 2004, p. 39-48, p. 42 pour la citation. C'est nous qui soulignons. Cf. aussi Jean-Louis Leutrat, « Comme dans un miroir confusément », in Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix (dir.), *Culture de masse et Modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 233-246.

Le cinéma aurait donc un rôle unique de médiateur de sensations et de connaissance entre le monde et le public, à la façon de l'attraction.

En dehors de ces pensées, plutôt utopiques disions-nous plus haut, c'est une idée et même une ontologie du cinéma qui s'est formée dans ces discours-là. Cette idée est transhistorique et nous permet donc de parcourir *sur le fil de l'attraction* moult moments de l'histoire du cinéma. Enfin, puisque, bien entendu, le cinéma institutionnel ne peut pas être le terme obligé de toute l'effervescence du cinéma des débuts²⁰⁰, c'est au cours des prochains chapitres que nous verrons comment, dans divers genres cinématographiques, dans divers types de cinéma et dans quelques conjonctures historiques (avec une incursion en particulier dans certaines productions contemporaines), l'attraction travaille en cherchant à construire une relation particulière avec le spectateur, pigeant dans le patrimoine des origines du cinéma et imposant une structure en commun (*des*)accord avec la narration.

²⁰⁰ Du même avis François Jost in « Évolution technique et narrative du cinéma des débuts », *op. cit.*, en particulier p. 271. *Vice versa* c'est beaucoup plus fréquent de trouver dans les périodisations, même dans les plus personnelles et non institutionnelles, une première période d'insoumission et d'extravagance du langage qui ferait ensuite place à l'ordre. Par exemple, dans la vision pourtant très poétique du cinéma à ses origines de Marco Bertozzi à propos du florilège de surprenants points de vue aériens dans le cinéma des premiers temps, ce qui se produirait avec le temps serait une chute : le cinéma volait trop haut et tel Icare... Cf. « Icaro, il paesaggio e l'occhio cinematografico », in Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La Decima Musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth Muse. Cinema and other arts*, Udine, Forum, 2001, p. 115-126.

2 La double vie du cinéma

Man mano che la festa procede i due creano un linguaggio fra i propri corpi, un codice che nessuno può al momento decifrare poiché non conosce la parola chiave, attrazione.
Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, 1989.

Le cinéma mène une double vie.

L'un des points de départ de notre travail est justement que le cinéma est habité par cette *duplicité*, une tension entre la narration et l'attraction, qui le rend à *double face*, lui fait *jouer un double jeu* ; en gros, disons-nous, le cinéma est destiné à *mener une double vie*.

De « double vie », le *Robert* dit qu'il s'agit d'une existence tenue cachée en marge de la vie normale, habituelle. Au sens figuré, l'adjectif double renvoie alors à ce « qui a deux aspects dont un seul est révélé »²⁰¹. Il est ainsi de notre intérêt de travailler ici au dévoilement de cette face cachée²⁰² de la *vie du cinéma* – et, dans le royaume de cette autre vocation, le cinéma est attraction (ce qui n'échappe par ailleurs pas à l'évidence : le cinéma raconte et montre à la fois). Pour filer encore cette métaphore de la double vie, si d'un côté le cinéma déploie la mesure et la sobriété dans sa pulsion à la narration, de l'autre côté, c'est-à-dire du côté caché, il se livre à

²⁰¹ À l'entrée « double » comme adjectif, le *Robert* dit « qui est répété deux fois, qui vaut deux fois (la chose désignée), ou qui est formé de deux choses identiques », comme un double nœud, un whisky double, ou une serrure fermée à double tour. Mais aussi une étoffe double face, tissée d'une manière à pouvoir être utilisée des deux côtés. Au sens figuré, double est ce « qui a deux aspects dont un seul est révélé. V. Duplicité. Être à double face. Jouer un double jeu. Mener une double vie, mener, en marge de sa vie normale, habituelle, une existence que l'on tient cachée ».

²⁰² Par « face cachée », nous entendons surtout ici ce qui n'a pas été mis de l'avant dans les études sur le cinéma, ces derniers étant davantage inspirés par la sémiologie du texte narratif et la narratologie.

la démesure dans sa pulsion à l'attraction²⁰³. Comme l'adage *in vino veritas*, qui garde son sens s'il est proféré à propos d'une personne qui n'est pas toujours ivre, cette seconde vie du cinéma sera intéressante à analyser à propos de films qui oscillent naturellement entre les deux vies, la narrative et l'attractionnelle, et non à propos de films qui échappent totalement à l'ordre de la narration. Autrement dit, ce n'est pas dans un film expérimental (de Stan Brakhage, par exemple, même si ses films peints à la main sont le lieu de fascinantes et fugaces apparitions et disparitions, et ses propos appelés parfois en exergue dans notre travail) que nous chercherons le terrain le plus fertile pour traiter de l'attraction²⁰⁴. Le cinéma à tendance narrative nous offre en somme le milieu propice pour que l'attraction prenne forme et prolifère dans une tension créatrice.

De plus, si nous concédons quelque lucidité à cette idée de la double vie du cinéma et acceptons l'anthropomorphisme qui en dérive, nous pouvons souligner que dans une double vie, la face cachée est bien souvent la plus vraie... Par cette voie s'éclaire alors un autre des points de départ de ce travail, à savoir que le concept d'attraction nous semble à la source même du cinéma. Cette face cachée – qui ne peut en somme que refaire surface, par moments de manière plus éclatante (comme c'est par exemple le cas de la

²⁰³ Des voies parallèles à la nôtre ont déjà été ouvertes par André Gaudreault à propos de la dialectique du vectoriel contre le ponctuel, in « Les vues cinématographiques selon Eisenstein, ou : que reste-t-il de l'ancien (le cinéma des premiers temps) dans le nouveau (les productions filmique et scripturale d'Eisenstein) ? », *op. cit.* ; et in *Il Cinema delle origini o della « cinematografia-attrazione »*, *op. cit.* La relation entre photogramme et déroulement, « la solidarité de l'animation et de l'arrêt, de la suite et de l'interruption » poussent sans cesse le cinéma à assumer un statut relevant « d'une double affirmation et/ou d'une double négation : et continu, et discontinu ; ni continu, ni discontinu » (ce sont les termes de Philippe Dujardin, « *Domitor* ou l'invention du *quidam* », in *L'Aventure du cinématographe* [actes du Congrès mondial Lumière], Lyon, Aléas, 1999, p. 266, c'est nous qui soulignons).

²⁰⁴ Cela dit, au-delà des limites du narratif, dans le terrain du cinéma expérimental, il y a aussi une piste très intéressante qui tracerait un réseau avec l'idée d'attraction. Cf. les propositions de Bart Testa in *Back and Forth. Early Cinema and the Avant-Garde*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1992. Aussi dans les télescopes que certaines contributions du collectif dirigé par Bruce Posner, *Unseen Cinema : Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, New York, Anthology Film Archives, 2005, opèrent, nous pouvons constater la pertinence du couplage attraction-cinéma expérimental.

comédie musicale) – qui demeure à la base du même dispositif du cinéma (captation, projection et réception) nous semble fonctionner sur le mode de l'attraction : il fragmente le temps et la continuité du mouvement, étire le temps du voir, expose la technique, s'adresse aux spectateurs et en agresse les sens²⁰⁵ (sans compter que le cinématographe lui-même, machine à dompter la réalité, *domitor*²⁰⁶, était l'une des nombreuses attractions d'un siècle qui, finissant, nous léguait un arsenal d'étonnants artefacts et de machines novatrices).

L'attraction, telle qu'elle a été conceptualisée (et ce, aussi bien, en Russie dans les années vingt, qu'en Amérique du Nord dans les années quatre-vingts), par le fait même d'avoir été pensée comme un élément discret et facilement identifiable dans le corps de l'œuvre, peut nous aider à interroger le fonctionnement de la narration filmique, pointant les mécanismes mêmes de l'articulation du langage cinématographique qui permettent la progression narrative.

Comme nous l'avons déjà mis de l'avant dans le premier chapitre, l'attraction, se donnant en tant qu'élément autarcique à l'intérieur de la syntaxe du film, condense en son sein une fonction de communication avec le spectateur. Cette fonction de lien, cette ouverture par laquelle le spectateur entre dans l'œuvre, ou mieux, d'où l'œuvre sort, sort de la continuité

²⁰⁵ Ces aspects ont été objet de réflexion dans le premier chapitre.

²⁰⁶ Il est désormais fait connu qu'un des noms proposés pour le nouvel appareil du cinématographe par Antoine Lumière était « domitor », du latin, *le triomphateur* : celui qui dompte, donc qui asservit et ordonne le réel, réel autrement fauve et incontrôlable avant l'usage de cet appareil de régulation.

cohérente de la narration, et attrape le spectateur²⁰⁷, coïncide pleinement avec la fonction de base du langage tout entier (c'est-à-dire : communiquer tout court). La notion même de « langage » cinématographique, c'est évident, évoque d'emblée une dimension communicative. Du côté des études sur le cinéma d'inspiration narratologique, sémiologique, comme sémiopragmatique ou cognitiviste, c'est avec un certain consensus que le film est considéré comme une structure formelle complexe qui peut communiquer du sens ou des affects²⁰⁸.

Le fait de concevoir un élément que nous pouvons qualifier d'attraction est possible si le film est envisagé comme système cohérent et linéaire, dans lequel les parties sont toujours en fonction du tout et aussi des parties contiguës, un système qui suit une préoccupation centrale de lisibilité au niveau du sens ou des affects. C'est à l'intérieur de cette conception du film que l'attraction se construit comme élément qui produit un effet de résistance, un obstacle, un tiraillement continu avec la puissance organisatrice du cinéma narratif. Nous tacherons donc d'observer l'attraction là où il y a déjà de la narration, travaillant justement sur cette *double vie* du cinéma.

En travaillant sur l'attraction, et son montage, Eisenstein crée et met à l'épreuve une figure qui donne une autre vie, une nouvelle vie, à la manière de communiquer que le cinéma avait trouvé. Il postule un cinéma où le tissu du langage narratif est effrité par la présence des attractions ; un cinéma rendu

²⁰⁷ Il est bien de préciser que l'idée un peu imagée que nous proposons ici de l'œuvre qui sort de l'écran pour attraper le spectateur est bien distincte, sinon carrément opposée, à l'idée véhiculée par l'identification primaire avec le dispositif, ou secondaire avec les personnages, par laquelle le spectateur entre dans l'œuvre (identification qui se construit à coups de développement narratif cohérent, d'espaces compréhensibles selon une continuité, de partage de la profondeur et de la portée de l'information narrative avec les personnages et de toute cette artillerie lourde qui permet à une narration passionnante et bien ficelée d'envelopper le spectateur).

²⁰⁸ À l'origine de cette acception se trouve de toute évidence l'idée saussurienne de langage comme système structuré de signes remplissant une fonction de communication.

excitant et déroutant car des attractions se sont infiltrées là où il n'y avait que cohérence et continuité dans les films.

Héritiers de cette ligne de pensées, les historiens-théoriciens de la nouvelle historiographie du cinéma poursuivent sur la même voie quand ils réactivent le concept (re-découvrant donc l'attraction là où on avait vu seulement du narratif faible – voire du narratif mal construit)²⁰⁹ et redécouvrent la structure des films des premiers temps. C'est en interrogeant le fonctionnement de la narration filmique dans le cinéma « pré-classique »²¹⁰ qu'ils assistent à l'épiphanie d'une structure langagière qui fonctionne par coups, avec une mise en valeur explicite (euphorique et descriptive) du fonctionnement, physique et langagier, du dispositif cinématographique.

Que ce soit chez Eisenstein au niveau de la pratique ou chez ces historiens au niveau du discours, la naissance du concept d'attraction advient justement car le modèle englobant et dominant, qui était dans les deux cas le narratif, ne rendait pas justice ni aux films que selon Eisenstein il fallait faire, ni aux films qui avaient été faits aux premiers temps du cinéma et que les historiens étudiaient.

²⁰⁹ Cf. dans le premier chapitre, la section : « Du procédé, de la difficulté, de la vision, et non de la reconnaissance ».

²¹⁰ Notre choix d'employer le terme « classique » renvoie bien sûr à ce moment « béni » que les historiens classiques avaient statué, un moment de naissance et de maturité du langage cinématographique, deux en un (!), qui avait vu le jour avec Griffith : c'est ainsi que des décennies d'histoires du cinéma nous ont raconté l'inéluctable procédé de *maturation* de son langage. Cette position se retrouve encore dans des travaux relativement récents et post-Brighton, comme celui de Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, *op. cit.* John Belton remarque à ce propos que ce défaut de point de vue peut se manifester même dans les meilleures familles... : « Although the first chronicles of the cinema (such as Terry Ramsaye [cf. *A Million and One Nights* [1925], New York, Simon & Schuster, 1964]) tend to write its early history as a saga of heroic technological invention driven by the demands of a marketplace hungry for novelty, contemporary historians ranging from Noël Burch to David Bordwell, Janet Staiger, and Kristin Thompson [cf. *Classical Hollywood Cinema*, New York, Columbia University Press, 1985] construct the first few decades of the American cinema's development more in terms of the emergence of narrative codes than in terms of technological invention », *Widescreen Cinema*, *op. cit.*, p. 13.

Si, par son existence, l'attraction met à nu l'articulation du langage cinématographique, elle n'arrête pas, entre autre, de mettre en péril l'ordre le plus structuré de ce langage (le narratif) par ses caractéristiques : comment la narration peut-elle prendre pied si des fragments autonomes n'arrêtent pas d'en interrompre le flux ?

Pour répondre à cette question, nous proposons dans les pages qui suivent d'étudier une figure de la rhétorique littéraire, la description, afin de mieux comprendre les processus de négociation qui se jouent au cœur d'un texte narratif avec ces fragments à première vue anti-narratifs que sont les attractions. Une observation comparée de la description en littérature et de l'attraction au cinéma nous permettra de mieux tracer les contours de l'attraction, cet objet fuyant et magnétique à la fois. Nous proposons en effet de partir d'un constat sur la ressemblance de rôle et de fonctionnement entre des moments d'attraction dans un film narratif et des passages de description dans un texte littéraire (description, qui est une figure rhétorique solidement intégrée à l'ordre narratif).

Il faut par ailleurs remarquer que le cadre de référence sur lequel nous nous appuyons dans les prochaines pages est un cadre, pour ainsi-dire, *d'époque*. Avec la narratologie de Gérard Genette ou de Philippe Hamon²¹¹, et la sémiologie de Roland Barthes ou de Christian Metz (en tous les cas, toujours sémiologie du texte narratif), nous naviguons dans des eaux qui étaient celles qui ont vu naître jadis le concept d'attraction au cinéma dans le « post-Brighton ». Les historiens-théoriciens de la nouvelle histoire du cinéma avaient trouvé dans la narratologie et dans la sémiologie metzienne un modèle théorique fonctionnel à l'étude ponctuelle des textes (pour eux, des

²¹¹ Tout en demeurant la description un objet analysé depuis les années '70 – surtout sous un angle narratologique –, c'est au sein de la même école que Philippe Hamon qu'il y a eu plus récemment une ouverture sémio-pragmatique, dont nous tenons également compte dans ces pages. Cf. le travail de Apostolos Lampropoulos, *Le Pari de la description. L'effet d'une figure déjà lue*, Paris, L'Harmattan, 2000, qui se concentre sur la réception de la description, soit sur les mécanismes de reconnaissance et de mise en ordre chez le lecteur de la description.

films) qu'ils entreprenaient ; ils avaient aussi vu le cinéma se constituer en discipline académique justement sur la vague de ces types d'approches théoriques. En même temps, ils s'en détachaient pourtant à deux niveaux : c'était justement en regardant de près leurs objets (leurs objets étant des films produits avant les années dix) que le mode du narratif se révélait un « mauvais compagnon » ; et, à un autre niveau, l'étude des contextes qui encadraient ces textes, films, était nécessaire pour saisir la *spécificité* de ces films²¹².

Dans un deuxième moment, nous entamerons dans ce même chapitre ce qui sera au cœur du troisième chapitre : nous proposerons d'observer quelques cas choisis au sein d'un genre cinématographique, la comédie musicale, qui met en scène la négociation entre une structure narrative (composée d'une suite d'actions reliées) et ces fragments réclamant l'autonomie que sont les numéros de chant, de chorégraphie et de danse (ici, pour nous, de véritables attractions).

²¹² Nous employons ce mot, *spécificité*, sans aucune référence à l'acception « vieux-jeu » de la filmologie. Les travaux d'André Gaudreault sur les séries culturelles contemporaines à l'avènement du cinématographe ou ceux de Rick Altman sur les performances musicales et le cinéma, témoignent de ce besoin de recréer le contexte pour étudier des textes. Cf. Gaudreault, « Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité ; ou, le cinéma des premiers temps : un bric-à-brac d'institutions », in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi (dir.), *La Nascita dei generi cinematografici/The Birth of Film Genres*, Udine, Forum, 1999, p. 87-97 ; Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2006.

2.I Sur le modèle de la description : des grains de sable dans les rouages de la narration²¹³

Post hoc ergo propter hoc
VS
Post hoc sed non propter hoc

Traiter de l'attraction au cinéma dans ces pages comporte la tâche de circonscrire *un certain effet de texte* et de rassembler, en fonction de celui-ci, des films qui déploient et manifestent « un effort pour résister à la linéarité contraignante du *post hoc ergo propter hoc* des algorithmes narratifs »²¹⁴.

Pour ce faire, nous suggérons d'abord d'identifier brièvement un certain nombre de caractéristiques qui accompagnent cet effet de texte, l'attraction, et d'en observer les fonctions par rapport à l'ensemble du film. Une prémisses va organiser, dans la suite de cette section, la recherche des caractéristiques qui soutiennent l'effet de texte attractionnel : ce même type de relation (tricotée serrée entre un élément qui échappe à première vue au narratif et une structure narrative disciplinante et disciplinée) se joue à l'écrit,

²¹³ Le titre de cette section fait écho, de toute évidence, à celui proposé par André Gaudreault et Philippe Marion dans leur article « Du sable dans les rouages du dispositif... », in André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 229-242. De plus, la conférence de Gaudreault et Marion au congrès DOMITOR de 2002 à Montréal à l'origine de cet article y rajoutait aussi un sous-titre : « Le cinématographe dans l'engrenage de la narration », ce qui multiplie l'effet miroir avec le titre choisi ici. Cf. aussi, liés de près à cet article, Gaudreault et Marion, « Un média naît toujours deux fois... », in *Sociétés et représentations*, n. 9, avril 2000, p. 21-36 ; « Le cinéma naissant et ses dispositions narratives », in *Cinéma & Cie*, n. 1, 2001, p. 34-41.

²¹⁴ Ce paragraphe introduit d'entrée de jeu un terme de comparaison avec l'attraction qui accompagnera bonne partie de ce chapitre. Nous devons en effet des expressions comme « un certain effet de texte » et « linéarité contraignante des algorithmes narratifs » à Philippe Hamon (in *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, cf. p. 5 pour la citation). Des réflexions sur « la description » en littérature seront souvent l'écho des nôtres sur l'attraction au cinéma dans cette partie de notre étude.

dans un texte narratif²¹⁵, avec la *description* (qui, en termes rhétoriques, est une figure). Les études littéraires²¹⁶, étant très développées sur l'effet de texte qu'est la description, vont nous aider à déplier cette comparaison entre l'attraction et la description. Toutefois, il faut bien avouer d'entrée de jeu qu'en nous tournant du côté de la théorie littéraire, nous allons forcément emprunter certains chemins qui ramènent sans cesse au constat d'une condition subalterne de la description par rapport à la narration. Cela sera d'autant plus intéressant car nous pourrons ainsi montrer comment, en plus de partager des caractéristiques formelles, l'attraction et la description partagent aussi très souvent un même sort critique.

Par moments, la figure de la description a bénéficié de la qualité de *porteur* qui peut faire transiter le lecteur (et même le personnage) de la fiction au monde, et donc, d'une certaine manière, de la fiction à la réalité. Rappelons notamment Gérard Genette qui, à propos de Flaubert et de ses personnages avec leur contemplation du monde extérieur (contemplation qui aboutit à la description de ce monde), considère les moments de description comme des « instants musicaux où le récit se perd et s'oublie dans l'extase d'une contemplation infinie »²¹⁷. Paraphrasant : le récit, lorsqu'il y a description, serait truffé de fragments de texte où prédomine la jouissance

²¹⁵ Il faut justement spécifier que c'est à la figure de la « description » dans un texte narratif que nous faisons référence dans cette comparaison avec l'attraction. Une autre chose serait en effet la « description » principalement classificatoire, comme par exemple celle dont traite Michel Foucault à propos de l'histoire naturelle, dans *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1967 (cf. en particulier son chapitre « Classifier »).

²¹⁶ Nous référons ici surtout à : Gérard Genette, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [1966], in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 7-57 ; et « Frontières du récit » [1966], in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-69. Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 179-187 ; et « Diderot, Brecht, Eisenstein » [1973], in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 86-93. Philippe Hamon (dir.), *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991 ; et *Du descriptif, op. cit.* Laurent Jenny, « La description. Méthodes et problèmes », publication du Département de français moderne de l'Université de Genève www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description [dernière consultation avril 2006].

²¹⁷ Gérard Genette, « Silences de Flaubert », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 238.

d'une contemplation attentive qui provoque une suspension dans le déroulement des faits racontés. La description est ici considérée comme une brèche dans laquelle l'enchaînement du récit dériverait et la temporalité de la suite de cause à effet se briserait pour confronter le lecteur à une présentation du monde. Disons que, dans les fragments de description, le monde prend forme devant les yeux du lecteur. Nous considérons donc la description comme une sorte de lacune que le romancier laisserait dans l'espace de la fiction pour l'ouvrir au « réel »²¹⁸.

Soulignons que l'idée de contemplation, qui apparaît naturellement proche de celle de description, ne nous apparaît nullement en contradiction avec celle d'attraction. Les moments d'attraction dans un film s'offrent au spectateur pour leurs propres qualités (audio)visuelles, distinctes de celles du reste du corps du film. Et leur présentation, selon les cas, peut miser sur deux sortes d'effets : susciter le choc et la surprise, ou bien une pause de contemplation.

²¹⁸ Nous pensons, encore du côté de l'analyse de Flaubert, du roman moderne et des ses figures, au travail de Roland Barthes sur l'incursion de la réalité véhiculée par la description dans la fiction. Cf. le fameux texte de Barthes « L'effet de réel » [1968], *op. cit.*

La description se voit toutefois reconnaître plus souvent qu'autrement comme une *ancilla narrationis*²¹⁹.

Dans « Frontières du récit » [1966], Genette écarte d'abord deux formes de non-récit, une qui remonte à la *mimésis* selon la *Poétique* d'Aristote (poésie dramatique : représentation directe des événements par des acteurs qui agissent devant le public)²²⁰, et l'autre qui remonte à la *mimésis* selon Platon dans le III^e Livre de la *République* (toute forme de discours direct)²²¹. Genette conclue que dans le cas de la poésie dramatique chez Aristote (où les acteurs agissent vraiment) et dans le cas de la *mimésis* chez Platon (où le langage rapporte du langage et donc la manière de raconter s'efface devant la citation des mots), il n'y a pas de récit. Il épilogue : « le seul mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'événements non verbaux et aussi [...] d'événements verbaux, sauf à s'effacer dans ce dernier cas devant une citation directe où s'abolit toute fonction représentative »²²².

²¹⁹ Gérard Genette, « Frontières du récit » [1966], *op. cit.*, p. 57. Il est intéressant de remarquer que, même lorsque les théoriciens de la littérature affrontent cette figure en remontant contre courant et en dénonçant les « idées reçues » sur la description – en premier lieu contre la vision genettienne de la description comme *ancilla narrationis* –, c'est toujours dans la tension entre l'indépendance et l'état subalterne de la description à la narration – comme il arrive avec l'attraction aussi – que les auteurs se dépêtrent. Cf. par exemple le travail proposé par Apostolos Lampropoulos, *Le Pari de la description. L'effet d'une figure déjà lue*, *op. cit.* Genette revient sur son expression « *ancilla narrationis* » in *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 33, pour souligner que certaines critiques qu'on lui a adressées sont issues du glissement sémantique entre *ancillaire* et *superflu*, que lui n'avait pas prévu ni aurait souhaité. Genette replace les choses, concluant, après vingt ans, que les détails descriptifs ont bien le droit de revendiquer leur « a-fonctionnalité pragmatique », p. 32 – il revendique ceci contre le courant hyperfonctionnaliste de Mieke Bal – ; et que les détails descriptifs peuvent fort bien se transformer en actions (« il se moucha bruyamment et dit... »), p. 33. En dernier lieu, Genette souligne que la description de détails peut bien se révéler après-coup tout à fait pragmatique pour la narration (le fameux clou dans le mur chez Tchekhov, expliqué par Tomachevski, qui tôt ou tard servira bien à quelque chose), p. 33. Remarquons au passage qu'il parle maintenant – 1983 – de *détail*, répondant aux critiques sur la *description*. Dans le même *Nouveau Discours*, il récuse le binôme *raconter/monttrer* accolé depuis aux siens (*diégésis/mimésis* ; *récit/dialogue*) car *montrer* « ne peut guère légitimement s'appliquer à une citation de paroles », p. 31.

²²⁰ *Mimésis*, poésie dramatique, chez Aristote : qui s'oppose à la poésie narrative.

²²¹ *Mimésis* chez Platon : qui s'oppose aux discours narratifs.

²²² Gérard Genette, « Frontières du récit » [1966], *op. cit.*, p. 55.

Mais, Genette spécifie, la représentation littéraire ne se réduit pas aux éléments purement narratifs du récit – ce qui nous amène à la description qui nous intéresse vis-à-vis de l’attraction : d’où une distinction apodictique (et assez convenue somme toute) entre narratif et descriptif dans le raisonnement de Genette. Le narratif serait du côté de l’action et du faire, et le descriptif du côté de l’état, de l’objet, de l’être. « Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d’une part des représentations d’actions et d’événements, qui constituent la narration proprement dite, et d’autre part des représentations d’objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l’on nomme aujourd’hui la *description* »²²³. Il avance que ce *procédé* (il qualifie la description de procédé) naît massivement avec le roman du XIX^e siècle, un type de roman typiquement narratif ; et c’est au sein du roman du XIX^e que la description déploie toutes ses ressources et ses fonctions. Au fond, ce qui est important pour Genette, c’est que le récit²²⁴ contient à la fois des représentations qui relatent des actions (côté narratif) et des représentations qui observent des choses (côté descriptif).

Et s’enchaîne ici dans le texte de Genette une partie qu’il est intéressant de commenter si nous transposons ses considérations sur la description au procédé²²⁵ qui nous intéresse ici, l’attraction. En bon narratologue, Genette va cantonner la description au rôle d’*ancilla narrationis*. Ses remarques – qui le mènent à esquisser la relation description/narration dans le récit – vont toutefois nous suggérer une manière

²²³ *Ibid.*, p. 56.

²²⁴ Ici, récit s’oppose à imitation (dans le cas de l’imitation, il n’y a pas de récit). Par contre, l’histoire des concepts *imitation* et *récit* (*mimésis* et *diégésis*) ne fait pas l’unanimité dans les usages et les traductions. Pour une analyse approfondie des questions d’interprétation entre les variantes de ces termes et une proposition de classification plus rigoureuse cf. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique, op. cit.*, surtout le chapitre « Narratologie des premiers temps : la *mimésis* et la *diégésis* ».

d'amorcer la relation attraction/narration dans le film narratif. En principe, Genette reconnaît qu'il est possible de concevoir des textes purement descriptifs, car un texte peut représenter un objet dans son « existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle ». Et Genette de continuer : « Il est même plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif »²²⁶, qu'une narration complètement dépourvue de description. Du moment où l'on désigne de quelque qualificatif la circonstance d'une action, par exemple, nous sommes déjà, Genette en convient, en train d'exposer le « spectacle de l'action »²²⁷, ce qui penche du côté de la description²²⁸. « On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire »²²⁹. Ce dénouement momentané chez Genette en faveur de la description dans un texte narratif, où le narratologue convient que, du moment où l'on raconte d'une certaine manière, et non d'une autre, on génère de la description (qui est le lieu où l'action est qualifiée davantage qu'elle n'avance et se transforme), nous aide à proposer un retour sur l'attraction.

Montrer pour faire voir

²²⁵ La description est qualifiée dans le système de Genette comme un procédé, en somme comme une modalité du discours : l'attraction étant aussi une modalité du discours, il n'est pas déplacé alors de la considérer comme un procédé, qui en génère, éventuellement, d'autres.

²²⁶ Gérard Genette, « Frontières du récit » [1966], *op. cit.*, p. 57.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Par exemple, l'article Françoise Revaz, « Du descriptif au narratif et à l'injonctif : les prédicats fonctionnels », in *La Schématisation descriptive : types textuels, formes et fonctions discursives*, Neuchâtel, Centre de recherches sémiologiques, 1988, p. 89-116, partant de considérations genettiennes, se penche sur la « description d'actions », chevauchant donc les deux hémisphères du récit, et ce même dans des textes qui n'appartiennent pas au mode narratif (publicités, catalogues, modes d'emploi techniques, etc.).

²²⁹ Gérard Genette, « Frontières du récit » [1966], *op. cit.*, p. 57.

Le raisonnement sur la préséance et l'éventuelle autonomie de l'acte de décrire sur celui de raconter, transposé au texte filmique, peut se reformuler ainsi : au cinéma, il est possible de distinguer un *montrer pour faire voir* (proche du *décrire* dans le texte scriptural : c'est un procédé de l'attraction dans le film) d'un *montrer pour raconter* (proche du *raconter* du texte scriptural : c'est un procédé de la narration dans le film).

Nous pouvons postuler que chaque image qui apparaît à l'écran, disons chaque image qui apparaît après chaque coupe de montage, est *montrée pour* qu'on la voie ; au moment où l'image apparaît, par ce fait même, elle est en quelque sorte décrite. Nous pourrions *vice versa* considérer²³⁰ que, comme il y a suite, transformation et écoulement du temps entre un photogramme et l'autre (du moment où des catégories comme ressemblance et différence sont respectées, autrement nous ne pourrions même pas saisir la transformation), il se met déjà en place un inévitable *montrer pour raconter* (ou narration). Mais cette manière d'envisager la pulsion narrative du cinéma, à notre avis, prend surtout en considération, physiquement, la bande argentique où les photogrammes se suivent laissant, clairement voir la *transformation* d'une image fixe à l'autre. Se tournant, par contre, du côté du dispositif tout entier, de la vision du film projeté, cette progression qui était claire dans la bande argentique n'est plus perceptible. Nous considérons en effet que devant un film, le spectateur voit une suite foncièrement discontinue d'images. Un gros plan d'un visage et ensuite un contre champ sur l'objet du regard (ce qui est le couplage le plus « transparent » en termes de montage dans le langage classique du cinéma) est néanmoins un assemblage de morceaux hétérogènes, discrets et

²³⁰ Avec André Gaudreault par exemple : cf. *Du littéraire au filmique*, op. cit., surtout le chapitre « À la recherche du premier récit filmique ». Pour Gaudreault, une première dimension de la narrativité – un premier degré de récit en somme – est intrinsèque à la succession photogrammatique dans chaque plan. À quelque reprise dans ce texte revient ainsi l'idée metzienne (cf. « Quelques points de sémiologie », *Essais sur la signification au cinéma I*) de la *narrativité bien chevillée au corps* du cinéma, de tout énoncé cinématographique (cf. par exemple p. 28 et 48).

discontinus. Nous avançons donc l'idée qu'à chaque plan, séparé de son précédent par une coupe de montage, le spectateur se trouve devant une pure apparition d'image. L'apparition de l'image est du côté de sa description même et, par la valorisation d'un pur acte de *voir* à chaque apparition et par le fait que la coupe ajoute de la discontinuité, nous sommes du côté de l'attraction. Dans cette acception, chaque plan apparaîtrait selon le principe inaliénable du *montrer pour faire voir*. En somme, disons, paraphrasant le Genette momentanément pro-description qui a conforté notre idée plus haut, qu'il est possible de concevoir des films qui *ne montrent que pour faire voir*, pour nous donc, ici, purement attractionnels, car un film peut représenter un objet dans son existence spatiale et matérielle, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle. Il est même plus facile de concevoir une attraction purifiée de tout élément narratif, qu'un film narratif épuré de toute qualité d'attraction.

Ce moment de gloire d'un procédé, la description (qui se comporte bel et bien comme l'attraction, en plein cœur de La Mecque des narratologues), ne durera pas longtemps. En effet, Genette épilogue ainsi sur la nature du rapport qui unit ces deux fonctions :

La description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve, pour ainsi dire, jamais à l'état libre ; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée.²³¹

²³¹ Gérard Genette, « Frontières du récit » [1966], *op. cit.*, p. 57.

À part le fait que Genette ne semble pas partager la même planète que le Nouveau roman²³² – de Georges Pérec, de Francis Ponge, de Guillevic, etc. –, nous pourrions substituer le terme description par le terme attraction et nous aurions un propos des plus courants sur l'attraction au cinéma. Genette continue ainsi :

Il existe des genres narratifs, comme l'épopée, le conte, la nouvelle, le roman, où la description peut occuper une très grande place, voire matériellement la plus grande, sans cesser d'être, comme par vocation, un simple auxiliaire du récit. Il n'existe pas en revanche, des genres descriptifs, et on imagine mal, en dehors du domaine didactique (ou des fictions semi-didactiques comme celles de Jules Verne²³³), une œuvre où la narration se comporterait en auxiliaire de la description.²³⁴

Cela valide encore une fois, il nous semble, la propriété transitive entre les deux termes, attraction et description. La marge d'autonomie, qui avait été donnée au procédé de la description, vient d'être ainsi obliérée dans le texte de Genette. Il est encore une fois possible d'envisager une simple permutation de mots entre description et attraction pour qu'une réflexion pertinente sur l'attraction ait lieu. Il serait en effet possible de paraphraser le paragraphe de « Frontières du récit » que nous venons de citer. Le résultat

²³² Ici, l'adage *ça dépend du point de vue* s'impose. Quelques pages plus loin, il affirme : « [...] l'œuvre de Robbe-Grillet apparaît peut-être davantage comme un *effort pour constituer un récit (une histoire)* par le moyen presque exclusif de descriptions imperceptiblement modifiées de page en page, ce qui peut passer à la fois pour une promotion spectaculaire de la fonction descriptive, et pour une *confirmation éclatante de son irréductible finalité narrative* », Genette, *ibid.*, p. 59, c'est nous qui soulignons. En appliquant la propriété transitive que nous déclinons dans ces pages entre description et attraction, nous avons ici un point de vue quelque peu hollywoodien sur la relation entre narration et attraction dans, par exemple, les deux séries *Star Wars* (George Lucas, 1977-1983 ; 1999-2005). Comme à la remise des Oscars, quand *the Academy* célèbre son art de raconter, dans des *revues* des meilleurs moments d'un genre (le western par exemple, en 2006) : là où le texte même est conçu comme une suite de clou, on le présente comme la glorification du grand art de raconter des histoires.

²³³ NDA : visiblement, le côté aventureux et rocambolesque des aventures et des voyages verniens n'ont jamais dû enlever Gérard Genette...

serait celui-ci : il existe des genres narratifs, comme la comédie musicale, la science-fiction, le film d'aventure, le burlesque, la porno..., où l'attraction peut occuper une très grande place, voire matériellement la plus grande, sans cesser d'être, comme par vocation, une simple auxiliaire du récit. En revanche, il n'existe pas de genres seulement attractionnels, et nous imaginons mal une œuvre où la narration se comporterait en auxiliaire de l'attraction²³⁵.

Si on prolonge notre équation entre description et attraction, on pourrait remarquer comment des segments purement attractifs se retrouvent – suivant cette lecture – parfois cantonnés à un rôle d'auxiliaires du récit. Ainsi, suivant la liste des genres mentionnés ci-haut, un numéro chanté dans une comédie musicale, les plans montrant un monstre extraterrestre ou une bataille intergalactique²³⁶, une course-poursuite dans une forêt infestée d'animaux dangereux, une suite vertigineuse de mouvements gauches qui s'embourbent les uns sur les autres dans un gag burlesque ou encore un regard lubrique droit à la caméra, demeureraient des moments d'attraction secondaires par rapport à la narration. Ce type de lecture n'est peut-être pas très étonnant, puisque nous venons de paraphraser les propos d'un narratologue.

Une observation, très raisonnable, sur le fait qu'il existe des genres narratifs offrant une très grande place à l'attraction, a déjà été proposée du côté du cinéma. Dans les textes sur le cinéma des attractions chez Tom Gunning, par exemple, nous retrouvons au moins deux citations canoniques

²³⁴ Gérard Genette, « Frontières du récit » [1966], *op. cit.*, p. 57-58.

²³⁵ Traiter une œuvre, mieux un genre, où la narration se comporte en auxiliaire de l'attraction est le défi du chapitre « Le cas de la comédie musicale... ».

²³⁶ Nous pourrions les définir des syntagmes descriptifs. L'expression « syntagme descriptif » est de Christian Metz dans son article « La grande syntagmatique du film narratif » paru d'abord, comme celui de Genette dont il est question ici, in *Communications*, n. 8, 1966 ; repris in *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1975. Nous y reviendrons plus tard dans ce même chapitre.

(canoniques, mais qui n'ont pas toutefois pas eu de suite substantielle dans les études cinématographiques) sur les genres à haut degrés d'attraction :

L'interaction [entre narration et attraction, au-delà du cinéma des premiers temps] continue d'exister, bien entendu, dans des nombreux genres du cinéma contemporain comme ceux de la comédie musicale, du burlesque, des films d'horreur ou de science-fiction à effets spéciaux.²³⁷

Ainsi que :

I believe that [the conception of cinema of attraction] dominates cinema until about 1906-7. Although different from the fascination in storytelling exploited by the cinema from the time of Griffith, it is not necessarily opposed to it. In fact the cinema of attractions does not disappear with the dominance of narrative, but rather goes underground, both into certain avant-garde practices and as a component of narrative films, more evident in some genres (e.g. the musical) than in others.²³⁸

Mais, à défaut de ces ouvertures prometteuses, un travail d'observation en dehors du cinéma des premiers temps n'a été fait que très peu²³⁹. C'est entre autre ce que nous proposons dans la suite de ce travail.

Le parcours emprunté par Genette lui permet de conclure que la description n'est pas un mode distinct de la narration, mais simplement l'un de ses aspects « fut-ce, d'un certain point de vue, le plus attachant »²⁴⁰ et,

²³⁷ Tom Gunning, « Attractions, Truquages et Photogénie : l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907 », *op. cit.*, p. 183.

²³⁸ Tom Gunning, « The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », *op. cit.*, p. 57.

²³⁹ Un pas dans ce sens a été fait par le collectif, dirigé par Wanda Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, *op. cit.* On trouvera aussi dans notre bibliographie des références d'articles qui ouvrent dans cette direction, de cinéma populaire indien au mélodrame russe.

²⁴⁰ Gérard Genette, « Frontières du récit » [1966], *op. cit.*, p. 61.

nous ne pouvons pas nous empêcher d'ajouter, le plus *attrayant*. Dans ce parcours, la notion de récit comporte à la fois l'aspect narratif et l'aspect descriptif. Ces deux aspects sont donc les deux différentes formes d'une représentation littéraire, telles que nous les trouvons au fond toujours réunies dans des unités narrativo-descriptives.

Si d'un côté ce type de discours a l'avantage de ne pas séparer artificiellement une figure – la description – d'un contexte – le contexte narratif par rapport auquel elle s'articule à chaque fois (ce qui rejoint le discours que nous allons proposer sur la comédie musicale) –, de l'autre côté il ne prend point en considération les fonctions et les caractéristiques de ces moments d'insubordination au narratif qui se jouent dans la description.

La description littéraire à l'intérieur d'une structure narrative n'oblitére pas la nature narrative du texte, ne l'annule pas, mais exerce un type d'influence qui lui est propre sur le lecteur, selon des fonctions qui lui sont caractéristiques. Elle mobilise une appréhension de l'espace et des objets qui fonctionne sur un régime de simultanéité²⁴¹ (et non de développement, comme dans les moments de narration) et de coup d'œil, une expérience qui réclame une prédisposition à la contemplation et favorise un état d'étonnement. Dans les moments de description, le lecteur ne veut pas développer les fils du récit : s'il exploite le plaisir de la description, il veut *voir*. La description littéraire, pensons à la figure de l'ekphrasis, est un

²⁴¹ Sur la notion de simultanéité au cinéma, et en particulier par rapport à l'attraction, cf. aussi, dans ce même chapitre, la section « Simultanéité », et dans le quatrième chapitre la section « Être devant l'image au moment de la prise... ».

moment de déploiement du *faire voir*²⁴². C'est ici une condition de réception qui est tout à fait en commun avec celle de l'attraction.

Sur le fil de la description, essayons alors d'identifier quelques caractéristiques qui accompagnent l'effet de texte de l'attraction et d'en observer les fonctions par rapport à l'ensemble du film.

Cela est évident, la description n'est pas une qualité de l'objet ou de l'action décrite, mais bien une modalité du discours (ce qui poursuit idéalement la conclusion de « Frontières du récit » évoquée plus haut, où la description n'est qu'un possible aspect de la représentation – récit – pour Genette). Le même objet (ou la même action) peut en effet être décrit ou raconté selon la logique propre au discours, logique qui peut être plus ou moins descriptive, plus ou moins narrative²⁴³.

Or, au cinéma, certaines actions peuvent être, plus que d'autres, montrées de manière à en révéler une fonction d'attraction. Prenons par exemple une acrobatie. Il s'agit d'une action déjà forcément teintée d'un aspect d'attraction, ne serait-ce que dans son sens le plus élémentaire : c'est une attraction foraine.

²⁴² Cf. à ce propos les textes où les auteurs de l'école de la photogénie décrivent à leur manière les films vus, textes que nous considérons des novellisations au sens large, tel que nous le proposons au premier chapitre dans la section « Une fois les histoires et l'action dramatique gommées, "la véritable tragédie reste en suspens" (et on retourne aux attractions...) » ; ces auteurs mettent de l'avant une expérience du film qui est de l'ordre de l'attraction et non de la narration, même si cette dernière est tout à fait centrale dans les films dont ils parlent.

²⁴³ Cette même évidence, que la description est une modalité du discours, est relevée par Christian Metz qui emploie les termes « descriptif » et « description » dans son analyse du film narratif. Cf. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma I, op. cit.*, (dans le chapitre « La grande syntagmatique du film narratif » [1966] ; cf. aussi le chapitre « Remarques pour une phénoménologie du Narratif » [1966]). Les considérations sur le « syntagme descriptif » proposées par Metz n'auront pas une place centrale dans ce chapitre car, dans son programme, les descriptions ne sont considérées que comme une articulation possible du syntagme narratif, et n'ont pas de caractéristiques propres autre que la négation de l'enchaînement narratif dans la succession des plans. Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur l'intéressante question de la simultanéité que Metz soulève.

Nous pouvons *a priori* en dire autant de la description littéraire s'appliquant à des objets qui, par leur nature même, nécessitent d'être décrits en détail pour être compris, imaginés, *vus*, par le lecteur (pensons aux descriptions de machines complexes, le Nautilus par exemple, chez Jules Verne). Mais, par contre, même si une acrobatie semble être une attraction par sa nature propre, la modalité discursive du film – la forme du film – peut la montrer comme une attraction ou la pointer comme le nœud d'un développement narratif.

Pensons comment, dans *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), l'apparition sur le trapèze de Satine (Nicole Kidman) et ses timides virevoltes apparaissent dans la structure du discours (donc de la forme du film) comme une attraction qui morcelle le temps (le temps de la durée des plans et le temps du regard des autres personnages) et l'espace (la continuité de l'espace diégétique). Ce traitement de l'action (acrobatie) crée une suite de courts plans, fait converger les regards de toutes les figures dans le champ, réorganise les lignes de fuite du cadre ; et le cadre à son tour, maintenant, ne renvoie plus à un hors-champ : la construction de l'image est purement centripète. Cette apparition-attraction est multipliée par le mixage de la bande son qui atténue bruits et musique, ralentit chaque son, afin de préparer l'apparition, qui est soulignée par un fugace regard à la caméra de Satine : un regard droit au cœur du spectateur, qui défie l'espace diégétique car maintenant, l'espace du spectateur est tiré, attiré, vers et dans celui des personnages. Avec Gunning, nous pourrions souligner que ce qu'il considère comme lieu du cinéma des premiers temps est tout aussi valable pour nos objets, quand il parle d'une « different relationship the cinema of attraction constructs with its spectator : the recurring look at the camera by actors »²⁴⁴.

²⁴⁴ Tom Gunning, « The Cinema of Attractions : Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », *op. cit.*, p. 57. Au risque de suggérer un rapprochement « inconvenant », nous aimerions souligner que la pratique des regards à la caméra est une constante du cinéma porno. Côté *attraction*, c'est bien dans ce genre, s'il en est, que le film veut et sait, au plus haut degré, créer une relation directe avec le public...

L'attraction est centripète. Ici alors la modalité du discours a magnifié la qualité déjà éventuellement attractionnelle de notre objet : l'image d'une acrobatie. Comme contre-preuve, nous pensons au personnage de Il Matto (Richard Basehart) qui marche sur le fil, à 10 mètres de haut, au-dessus des têtes éberluées des badauds de *La Strada* (Federico Fellini, 1954). Les plans qui nous le montrent, avec les contres-champs sur Gelsomina (Giulietta Masina) amusée dans la foule, ne s'offrent pas de manière attractionnelle, ne décomposent pas l'espace diégétique, ne modifient pas le temps linéaire de l'action, ne magnifient aucun détail.

Ce ne sont donc pas les plans montrant l'acrobate, ou l'acrobatie exécutée, qui sont plus ou moins de l'ordre de l'attraction : c'est la logique du discours qui les présente qui l'est. Dans le cas de la scène de *Moulin Rouge*, les plans se succèdent selon une logique du *montrer pour faire voir* (logique de l'attraction, du *pur voir*) : les yeux du spectateur et des spectateurs diégétiques du café-concert le Moulin Rouge sont confrontés à une série de d'images disjointes, non raccordés en continuité, qui explorent l'espace du spectacle en arrêtant le temps (ou du moins en le ralentissant). Cette vision fragmentée, qui est le fruit – pour le spectateur du film – d'un effet de montage, cherche à reproduire l'expérience kaléidoscopique du public surexcité (et passablement ivre...) d'une salle de spectacle grivoise de la fin du XIX^e siècle, dont l'attention est constamment tiraillée entre cuisses et jarretelles, et attirée chaque fois sur une nouvelle attraction de scène qu'un présentateur appelle, décrit et acclame (dans l'ordre), multipliant ainsi le plaisir et l'enthousiasme des clients. Ces plans attractionnels ne correspondent pas au regard en plan subjectif des spectateurs diégétiques (ce sont des gros plans et des détails qui ne peuvent correspondre, ni par l'échelle des plans, ni par l'angle et la hauteur de la caméra, à aucun point de vue dans la salle du café-concert).

D'une certaine manière, l'objet disparaît avec ce traitement (pas de plans généraux) ; n'en restent que les détails dont la taille, les proportions, les

relations de proximité sont déterminées seulement par la modalité du discours. Comme un objet qui, passé au crible d'un passage descriptif dans un texte, n'est plus l'objet, mais l'ensemble de ses qualités, la magnification des traits dessinés et le réseau des rapprochements que le descripteur peut lui imposer.

Par contre, dans le cas de la scène de *La Strada*, les plans se succèdent selon une logique du *montrer pour raconter* (logique de la narration). Les deux observateurs principaux (d'un côté Gelsomina, et de l'autre Christian – Ewan McGregor) vont tomber amoureux de celui/celle qui exécute l'acrobatie, sauf que les plans qui montrent Satine nous la *montrent pour la voir*, tandis que les plans qui montrent Il Matto nous le *montrent pour raconter*, en alternance, que Gelsomina en tombe amoureux.

Une structure : faire des listes et les fermer

L'attraction est une structure qui peut caractériser des œuvres différentes, des œuvres qui relèvent de genres différents, à des époques différentes. Cette structure, tout en pouvant assumer des configurations dissemblables, est caractérisée par un certain nombre de caractéristiques communes (et les chapitres de cette thèse veulent aussi rendre compte, à la fois, des configurations dissemblables que l'attraction peut assumer et des caractéristiques communes entre les divers cas, allant de la comédie musicale à un certain cinéma d'auteur en passant par le cinéma de synthèse).

L'effet de texte particulier de l'attraction est accompagné par des fonctions générales comme la création d'une certaine *redondance*, la préparation pour la *mise en mémoire* de certains éléments et pour l'*archivage du déjà vu*. Nous reprenons la terminologie (redondance, mise en mémoire, archivage du déjà vu) de Philippe Hamon (*Du descriptif*). Ces expressions lui

servaient pour décrire les caractéristiques de la description. Il nous semble que la piste que nous filons dans ce chapitre entre ces deux structures que sont l'attraction et la description nous aide à trouver des nœuds importants pour comprendre l'attraction à l'aide de quelques modèles d'interprétation que la narratologie littéraire a édifié pour la description.

Pour que l'attraction fonctionne, depuis les féeries de Méliès jusqu'à, par exemple, *Charlie and the Chocolate Factory* (Tim Burton, 2005), un principe additif, celui de la *redondance*, a été un vecteur de plaisir pour le public ; cela est vrai tant dans la composition du cadre que, surtout, au niveau de la syntaxe dans l'enchaînement paratactique, par ajout, par addition de moments spectaculaires.

Sans vouloir imposer une équivalence (qui serait *équivoque*, dans son acception étymologique) entre la description et l'attraction, les analogies entre les fonctionnements de ces deux structures ne cessent de nous frapper : la description a été considérée comme une des plus anciennes structures textuelles qui réglementait la forme de textes comme les énumérations, les catalogues, les recensions, les inventaires. S'il s'agissait donc, du côté de la description, d'une structure des plus simples et utilitaires remontant aux plus lointaines origines de l'écriture, du côté de l'attraction il nous semble que son rôle aux sources de la genèse de forme filmique a été quelque peu confirmé (l'idée qu'à l'origine ce fut l'attraction est par ailleurs l'un de nos points de départ). Ce qui rapproche les deux structures est au fond le fait qu'en tant que structures simples et utilitaires, elles ont fourni, dans deux médiums divers, un accès au monde strictement lié au médium. Pour indexer les choses du monde, on les a décomposées en unités discrètes et *décrites* par les mots ; à l'aide du cinématographe, on les a filmées, enregistrées et *montrées*. Dans cette opération minimale que nous pouvons appeler, avec André Gaudreault

et Philippe Marion, de la « captation et restitution »²⁴⁵, on a créé de l'attraction. Les descriptions ont été considérées comme des parties de textes dotées d'une remarquable autonomie au sein de l'œuvre dans laquelle elles prenaient place, et dont elles pouvaient être extraites aisément – au fond, ce pourquoi les descriptions trouvaient dès l'origine une place de choix dans les manuels de « morceaux choisis » (les « Trésors », les « Anthologies », les « Florilèges »)²⁴⁶. Comment ne pas penser à ce propos – coté attraction – aux programmes des premières projections du cinématographe²⁴⁷ ou, trente ans après, aux « films revues »²⁴⁸, comme *The Hollywood Revue of 1929* (Riesner, 1929) ? Dans les deux exemples cinématographiques sont mis côte à côte des morceaux choisis d'attraction (nous emprunterons souvent, ici et dans le chapitre suivant, la voie d'une certaine affinité entre le cinéma des premiers temps et la comédie musicale).

Et quand nous parlons de « morceaux choisis », nous faisons implicitement référence au fait que ces morceaux peuvent être déplaçables et

²⁴⁵ Pour une périodisation critique des vingt premières années du cinéma, y compris ce premier paradigme de la captation/restitution, cf. Gaudreault et Marion, « Un média naît toujours deux fois... », *op. cit.* ; « Le cinéma naissant et ses dispositions narratives », *op. cit.* ; « Du sable dans les rouages du dispositif... », *op. cit.*

²⁴⁶ Aussi, la description littéraire, déclinant des listes de mots, de figures, de thèmes et clichés, exposant des lexiques documentaires (cf. Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989) semble travailler au dévoilement du dispositif littéraire : montrer la langue, l'ordonner, construire *par des mots*. Elle résiste et bloque la lecture fluide pour confronter le lecteur à des mots. Par la difficulté du lexique, par exemple, par la musicalité des phonèmes dans d'autres cas, la description interrompt la narration pour en rappeler la construction. Ceci nous renvoie aux arguments exposés à propos de l'attraction cinématographique surtout dans le premier chapitre : cf. « Du procédé, de la difficulté, de la vision, et non de la reconnaissance » et « L'opacité du médium transparent à l'idéologie ».

²⁴⁷ Inversement, Charles Musser argumentait que les programmes pouvaient créer une narration cohérente et linéaire entre les vues. Cf. sa critique à la catégorie du « cinéma des attractions » de Gaudreault et Gunning, in « Pour une approche du cinéma des premiers temps : le cinéma d'attractions et la narrativité », in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel, *Les vingt premières années du cinéma français*, *op. cit.*, p. 147-175.

²⁴⁸ Michel Chion dans *La Comédie musicale*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2002, remarque que les films revues ressemblent « à ce que sera plus tard une émission de variété pour la télévision », p. 38. Il souligne qu'aux débuts du parlant en Amérique, les films-revues avaient reculé par rapport à la structure narrative de l'époque... ne serait-ce pas que, comme Jost le remarque (« Évolution technique et narrative du cinéma des débuts », *op. cit.*), il existe chez les médias une sorte de condamnation à recommencer à zéro ?

interchangeables. Dans ce sens, rappelons peut-être à titre d'exemple que, justement dans *The Hollywood Revue of 1929*, se trouve une première occurrence au cinéma de la chanson thème et de quelques éléments de décor qui seront déplacés un quart de siècle plus tard dans *Singin' in the rain*²⁴⁹. La *mise en mémoire* de certains éléments avait été préparée convenablement (vedettes de première catégorie, numéros venants de la tradition des variétés, des chansons populaires) et l'*archivage du déjà vu* remontait à la surface pour le plaisir du public. Ce type de *florilège* ne s'exhaussera pas après la première période du cinéma sonore. La MGM en fera un véritable « genre dans le genre » : de *The Hollywood Revue of 1929*, en passant par *Ziegfeld Follies* (Minnelli, 1946), à la série de « morceaux choisis » de *That's Entertainment* (Jack Halley, 1974 ; Gene Kelly, 1976 ; Bud Freidgen et Michael J. Sheridan, 1994).

Lorsqu'il est question de ce type de structures, éminemment paratactiques, il nous semble pertinent de poser la question de la fin, de la clôture (c'est une question qui a touché aussi la figure de la description en littérature – qui est une structure éminemment paratactique).

Il y a longtemps désormais que Noël Burch avait conclu pour les féeries et les films à trucs du cinéma français des premiers temps (des films organisés selon un « mode de représentation primitif », selon les termes de Burch) que cette accumulation de tableaux pouvait trouver sa fin seulement dans une surenchère finale, une *apothéose*²⁵⁰, c'est-à-dire dans une glose euphorique. L'origine de ce type de clôture est à chercher dans les spectacles de music-hall et, à notre avis, en particulier dans le moment final des spectacles des variétés que sont les *Revue à grand spectacle*. Les plans-

²⁴⁹ En 1929, après le succès Warner de *Broadway Melody* (Harry Beaumont), la MGM aussi fait essayer à ses stars (même à celles qui n'avaient pas de liens avec le monde de la chanson) le parlant dans *The Hollywood Revue*. Dans ce film s'enchaînent numéros de chorégraphie, scènes comiques et chansons. Le numéro final, en Technicolor, est celui où les stars, George K. Arthur, Marion Davis et Buster Keaton, qui interprètent le trio chantent justement « Singin' in the Rain » sous une pluie torrentielle à côté de l'arche de Noé.

²⁵⁰ Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, *op. cit.* Cf. en particulier le chapitre VIII.

tableau de la fin, qui rassemblent de nombreux éléments ayant accroché l'attention du spectateur au long du film, peuvent en effet s'apparenter précisément à une *revue*, ce type de spectacle de music-hall où l'on *passé en revue* les attractions principales de la boîte qui présente le spectacle (d'où, à la télévision, encore aujourd'hui la tradition des revues, les *Bye Bye* de fin d'année). Dans le cinéma des premiers temps, constitué souvent d'un assemblage paratactique de scènes, ce choix syntaxique de la conclusion en apothéose est particulièrement répandu dans les féeries ou les films à trucs. Noël Burch fait remarquer que ce type de finale n'est toutefois pas étranger à d'autres « genres » des premiers temps. Par exemple, ce qui est même mentionné par Burch, *Le Tour du monde d'un policier* (Pathé, France, 1906)²⁵¹ se termine sur une fête de couleurs et des exotismes de pacotille, reprenant dans un cadre hyper chargé certains détails des quatre continents traversés par les personnages tout au long du film, dans leur fantaisiste course-poursuite. Il faut remarquer au passage que Burch, en faisant référence au *Tour du monde d'un policier* – même s'il semble s'étonner du coefficient d'attraction de ce film –, n'est pas allé chercher très loin du champ d'action

de l'attraction. *In primis* Segundo de Chomon en est l'opérateur ; ensuite, le film est organisé, nonobstant la caution de la course-poursuite²⁵², en plans-tableaux autonomes et par moments carrément fantastiques (cf. la fumerie d'opium par exemple) ; enfin, il ne faut pas sous-estimer le fait que le film soit de 1906 (un peu tôt pour s'étonner de l'attraction et des apothéoses, non ?). De plus, en 1906, même un point de vue totalement synchronique au film – mais auquel Burch ne renvoie pas – avait souligné que « [*Le Tour du monde d'un policier*] est une magnifique attraction cinématographique »²⁵³. Dans un sens tout à fait similaire, les comédies musicales, celles avec les chorégraphies de Busby Berkeley par exemple (mais nous pouvons également penser à la fin de *Moulin Rouge*) bouclent cette structure paratactique, dans laquelle ont été disséminés des moments d'attraction qui se sont additionnés au bout du compte dans un effet spectaculaire d'accumulation, par une

²⁵¹ Pour mieux saisir la dimension dépourvue de *consecutio* dans ce film, nous référons à la description qu'en fait le catalogue d'époque. « *Le tour du monde d'un policier* [...] : Souvent des banquiers lèvent le pied. Bien peu ont une fuite aussi mouvementée que celle du héros de cette histoire. Au moment de partir, il a eu soin de se munir de tous les fonds disponibles et lorsque la justice arrive, il est en route pour la gare la plus proche. Le détective mis à ses trousses arrive juste pour voir le train filer ! Comme le héros de Jules Verne, d'ailleurs, d'autres mésaventures l'attendent. À Suez, le policier croit tenir sa proie, mais le fugitif profite d'un moment d'inattention de sa part pour lui verser un narcotique dans son verre. À Bombay, nouvelle déception ; à Yokohama, au moment de lui mettre la main au collet, il reçoit un formidable coup de poing. En Amérique, poursuivant et poursuivi tombent en pleine période électorale et, avec stupeur, le policier reconnaît le banquier en tête d'une manifestation électorale ! Mais la scène va se dramatiser. Tombé aux mains des Peaux-Rouges, le détective est sauvé par son adversaire au moment où il allait périr. La reconnaissance est plus forte que le devoir, car il déchire le mandat d'amener en présence du banquier ; la justice n'y trouve rien à redire car, arrivé à New-York, celui-ci entreprend de nouvelles et heureuses spéculations qui lui permettent de désintéresser ses créanciers. Rentré en Europe, il fondera une nouvelle maison de banque dans laquelle le policier sera son associé. Cette histoire, terminée un peu à la façon du « Faiseur », de Balzac, se déroule au milieu de scènes curieuses prises sur le vif, notamment une fête à Calcutta, l'intérieur d'une fumerie d'opium, les réjouissances à Yokohama, etc., etc. », *Pathé frères supplément*, Paris, Pathé frères, avril-mai 1906, p. 32-33 ; repris par Henri Bousquet dans son *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, vol. 1896-1906, Bassac, Éditions Henri Bousquet, 1996, p. 933.

²⁵² Celle de la course-poursuite est une structure qui est en course elle-même vers la narration linéaire, et ce même dans la lecture non téléologique de Tom Gunning, cf. « Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films », *op. cit.*

apothéose finale²⁵⁴. Ou bien, comme c'est le cas de *Charlie and the Chocolate Factory*, ces apothéoses éclatent à la fin de chaque « épisode » du film. En effet, la structure de ce film est organisée par blocs : fondamentalement, un bloc pour chaque groupe de protagonistes ; à l'intérieur de chaque bloc se produit cet effet d'addition spectaculaire d'attractions qui se conclue, à la fin de chaque épisode (comme si chacun était un niveau d'un jeu-vidéo), avec des numéros musicaux en guise de véritables apothéoses finales.

Devant l'effet de texte créé par la prédominance de l'attraction sur la narration (ou, à la limite, par leur très étroite imbrication), le statut du spectateur change aussi. Il devient attentif à des opérations différentes par rapport à celles que la construction narrative comporte ; c'est ici un spectateur sensible aux mouvements de répétition et d'alternance (au lieu de ceux du développement narratif) que la structure du film mobilise²⁵⁵. Le spectateur de *Charlie and the Chocolate Factory* raffole de la prévisibilité rassurante et amusante par laquelle les personnages étranges des Oompa-Loompas, les numéros musicaux, les métamorphoses d'objets, (ré)apparaissent ponctuellement à chaque conclusion d'épisode, à chaque *finale de partie*. Et le spectateur des comédies musicales, lui aussi, est sûrement comblé dans ses attentes à chaque nouvelle comédie musicale : il verra une fois de plus exactement ce qu'il attend. Préparer l'arrivée de l'attraction, n'est-ce pas une des qualités du cinéma des attractions ?

²⁵³ Cité par Jean Giraud in *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958 à l'entrée « attraction », p. 48. L'article était paru in *Le Progrès*, Lyon, 17 juillet 1906. Aussi cité par André Gaudreault in *Il Cinema delle origini o della « cinematografia-attrazione »*, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁴ Il est tout à fait raisonnable de penser aussi, et cette fois-ci ce n'est pas Burch qui le mentionne, à la scène finale des films porno comme scène qui clôture en apothéose une suite de scènes réglemée par un principe additif...

²⁵⁵ Le travail mené par certains films sur les principes de la répétition et de l'alternance, et le type de spectature que cela implique, est au cœur de la section « *Repeat After Me* : l'attraction de la répétition » dans ce même chapitre.

Attractions juxtaposées : détails et images emblématiques

Il y a une notion qui se rattache à la description littéraire et dont le terme même renvoie au cinéma, à son langage, et en particulier au terrain du cinéma où dominent les attractions : c'est le *détail*. Du côté de la description littéraire, le détail renvoie plus au contenu et aux qualités de la chose décrite (c'est par juxtaposition de détails qu'un objet se (dé)compose lorsque s'opère une description dans le texte) ; du côté du cinéma, le détail renvoie davantage à l'aspect formel de l'image et aux dimensions de la chose montrée (le détail est un très gros plan, une image dont l'échelle des plans est très rapprochée du sujet filmé). Mais, au-delà de cette distinction d'ordre lexical, il demeure que la fonction du détail dans la description ou du plan détail est très proche : rapprocher la chose décrite et/ou montrée du destinataire. En particulier, c'est par la monstration de détails que souvent s'offrent au public les images cinématographiques prédominées par l'attraction²⁵⁶. Dans ce moment de l'histoire du cinéma à forte teneur attractionnelle qu'est le cinéma des premiers temps, les détails, des véritables figures géantes, ont eu leur heure de gloire : des loupes de savants à celles de grand-mamans, à la vermine dans le fromage, aux chevilles dévoilées²⁵⁷. Par le travail sur le détail, en somme, la description littéraire et l'attraction cinématographique trouvent une autre affinité de fonctionnement car elles génèrent une hypertrophie de la figure

²⁵⁶ Ce que nous avons déjà évoqué plus haut, à propos de quelques plans de *Moulin Rouge*. Pour la question du détail, l'analyse que Daniel Arasse propose pour la peinture dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, et surtout le travail à partir de la relation entre cinéma et peinture que propose Pascal Bonitzer dans *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile, 1987, peuvent être éclairants.

qu'elles représentent pour le plaisir de la vue : cela nous saute aux yeux... Les *grossissements*²⁵⁸ étaient, certes, légion dans les premières années du cinéma, mais ils nous semblent persister dans un esprit tout à fait semblable dans le genre classique qui nous occupe ici, la comédie musicale. Le gros plan du visage souriant de la ballerine – sur lequel incombe un travelling en avant, ou ce gros plan qui se produit quand, par un mouvement gracieux, elle s'approche de la caméra fixe – est une image très récurrente de ce genre.

Puisque les affinités entre le langage et le mode de fonctionnement esthétique de la comédie musicale et du cinéma des premières décennies ne cessent de nous frapper, il nous semble pertinent de retracer dans ce type de gros plan un *aspect du cinéma des premiers temps*²⁵⁹. Comme c'était le cas de certains plans du cinéma des premiers temps, ce type de plan se révèle une « donnée visuelle doublement emblématique »²⁶⁰ dans la comédie musicale. Reprenant à notre compte une idée de Livio Belloï, ce plan est un « emblème, ponctuellement, en regard du film auquel il est accolé, dont il expose le plus souvent, tantôt le ressort narratif, tantôt la *morale* (pour reprendre les mots de Noël Burch) »²⁶¹. Si ces mots de Belloï traitaient évidemment du cinéma des premiers temps, il nous semble que l'idée s'applique bien au cas de la

²⁵⁷ Cf. par exemple les films qui sont objet d'étude dans André Gaudreault (dir.), *Ce que je vois de mon ciné*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1998. Cf. aussi Livio Belloï, *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Paris/Québec, Nota Bene/ Méridiens Klincksieck, en particulier le chapitre « La fiction de la vue attentatoire ».

²⁵⁸ Rappelons au passage que « grossissement » est le titre d'un article de Jean Epstein de 1921, cf. *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, sur lequel nous avons travaillé dans le premier chapitre. Se condense dans ce mot une certaine communauté de vues entre la pensée de l'école de la photogénie, le cinéma des premiers temps et l'attraction.

²⁵⁹ Cette expression fait écho au titre du livre de Livio Belloï, *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, *op. cit.*

²⁶⁰ L'expression est de Livio Belloï, « Reconfigurations. La question du plan emblématique », in Michel Marie et Laurent Le Forestier, *La Firme Pathé frères, 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, p. 189. Remarquons au passage qu'*emblème* est employé ici dans le sens commun du terme. Par contre, les emblèmes remontant à une tradition du seizième siècle étaient composés de trois unités : une image, une inscription et une glose (les messages textuels et iconiques étaient complémentaires ou redondants). Cf. Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996.

²⁶¹ Livio Belloï, *ibid.*, p. 189.

comédie musicale : notre « plan emblématique » souligne narrativement l'accomplissement de l'intrigue du film et, en même temps, incarne la morale du genre. Pensons en effet, en termes d'accomplissement de l'intrigue, aux gros plans sur les visages des filles sur la scène, dans les films à la Berkeley, qui sacralisent l'accomplissement des tentatives déployées tout au long de l'intrigue pour mettre en scène un spectacle ; et pensons, à un autre niveau, aux gros plans du visage palpitant d'émotion des victimes du charme de Gene Kelly ou de Fred Astaire, qui marquent le couronnement du couple d'amoureux, couronnement vers lequel l'intrigue avait tendu depuis le début du film. Ces plans emblématiques incarnent également la morale du genre dans la mesure où ils semblent constamment accompagnés par un sous-texte qui dirait « souriez, et dansez, et la vie vous sourira » ou aussi, comme l'enseigne le refrain du film, « Go see a show for ? Tell the truth, you go to see these beautiful dames »²⁶².

Nous trouvons un autre lien entre la comédie musicale et le cinéma des premiers temps lorsque Burch – dans ses périodisations toujours un peu apodictiques – affirme qu'après 1905 « l'emblème servira souvent à présenter, généralement en apothéose, le charmant sourire de la jeune première enfin vue de près »²⁶³. Il continue sur *Bold Bank Robbery* (Siegmond Lubin, 1904) qui « présente au début les trois gentlemen bandits dans un plan-portrait ne raccordant peut-être pas avec l'action qui va suivre, mais pris dans le même décor avec les mêmes personnages dans les mêmes costumes et les mêmes attitudes ; simplement, ils posent pour l'opérateur » ; cela ne peut pas être sans nous rappeler les génériques du début de beaucoup de comédies musicales, surtout celles de la Warner, qui montent une *présentation vivante* des personnages. Les personnages principaux de ces comédies musicales s'y présentent, en gros plan, parfois regardant carrément

²⁶² C'est le refrain de la chanson de Warren et Dubin « Dames », du film homonyme de Ray Enright, 1934. La chanson commence par ailleurs avec : « Who cares if there's a plot or not, when they've got a lot of dames ».

la caméra, un acteur/personnage par plan, avec en surimpression le nom de l'acteur et parfois aussi le nom du personnage. Il nous semble que l'idée de créer un contact visuel, personnel, entre le public et les acteurs se condense dans cette pratique. Il ne faut pas oublier que, par les histoires racontées, ce type de comédies musicales – comédie spectacle – donnait déjà un accès privilégié au public de cinéma aux coulisses de Broadway. Des génériques tout à fait semblables seront un demi-siècle plus tard l'apanage des *telenovelas* où, certes, un des attraits majeurs était pour le public télévisuel celui de mettre son nez dans les affaires des autres. Nous croyons que la pratique de la suite de gros plans des personnages principaux – des plans désenchaînés du récit – revêt dans les trois cas une fonction semblable : y prime l'idée de familiariser un public dans la filature des sorts de ces personnages qui lui font la gentillesse de se présenter directement à lui.

Mis à part ces gros plans de certains génériques, nous pouvons suggérer que le type de plan bien serré sur la ballerine est un emblème « beaucoup plus largement, à l'échelle d'un système d'énonciation considéré en son ensemble, système dont il emblématise sans détours les principaux modes de fonctionnement »²⁶⁴. Ici aussi, le déplacement de ce commentaire à propos de l'usage du plan emblématique dans le cinéma des premiers temps vers la comédie musicale nous semble tout à fait raisonnable : par sa discontinuité, tel que dans le cinéma des premiers temps, ce type de plan évoque le principe même du fragmentaire qui est à la base du mode d'énonciation de la comédie musicale. Il se détache du plan qui précède et de

²⁶³ Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, *op. cit.*, p. 188.

²⁶⁴ Livio Belloï, « Reconfigurations. La question du plan emblématique », *op. cit.*, p. 189.

celui qui suit²⁶⁵. La comédie musicale, c'est-à-dire le système que ce type de plan emblématise, procède en général par césures entre le narratif et le spectaculaire : elle exploite une force intensive ; fonctionne (surtout si nous pensons aussi au « film à expression faciale » que Belloï propose comme le prédécesseur du plan emblématique) sur un principe de sérialité qui est quant à lui un principe roi du genre ; s'articule selon un mode d'adresse et de confrontation directe avec le spectateur (remarquons qu'il s'agit souvent de gros plans de visage avec un regard caméra plus ou moins fugitif). Nous ne négligerons pas dans ce filet de relations que le visage est un objet de prédilection du plan emblématique (un gros plan de visage est toujours une unité discrète des autres plans qu'il avoisine)²⁶⁶.

Et, finalement, selon notre lecture, ces types de plans ne sont qu'une composante du numéro – donc une composante de l'attraction –, c'est-à-dire qu'ils ajoutent de l'attraction à l'attraction. Cela propose encore un pont vers la définition du « plan emblématique » du cinéma des premières décennies : dans les deux cas, nous pouvons bien les nommer des *attractions juxtaposées*²⁶⁷.

Il existe une tradition visuelle (plus ancienne que le cinématographe) qui fait partie de l'histoire esthétique du plan emblème et que Belloï suggère de rechercher dans la famille hétérogène de toutes ces images encadrées par un cache. Cette tradition consiste en une « opération esthétique, visant surtout

²⁶⁵ Précisément, « L'emblème [dit Belloï, mais il vaut mieux à notre avis dire “le plan emblématique”, car pour l'emblème cette affirmation n'est pas si pertinente] est bien de l'ordre du fragment et, par extension, de l'ordre du détail » (p. 180). Belloï renvoie aussi à Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 194-196, sur le détail qui peut faire office d'emblème : « Au sein de la conception classique de l'imitation, chaque détail constitue en effet une pièce d'un dispositif d'ensemble, le tableau, et ce dernier est construit selon un processus de découpage et d'assemblage au terme duquel le détail constitue, dans l'œuvre elle-même, comme l'emblème de l'opération qui en a constitué la machine ».

²⁶⁶ Par-là, Belloï rapproche le plan emblématique de la tradition figurative des « têtes à transformation » des lanternes magiques.

²⁶⁷ L'expression « attraction juxtaposée » est de Livio Belloï, « Reconfigurations. La question du plan emblématique », op. cit., p. 180. La périodisation de Livio Belloï va en gros de 1903 à 1913.

à la mise en valeur du motif projeté par l'oblitération relative des détails susceptibles de distraire le regard »²⁶⁸. Dans le même sens, une coupe à effet optique, comme un iris, fonctionne souvent de la sorte et ce, même au-delà du « pré-cinéma » et du cinéma des premiers temps. C'est le cas, par exemple, de l'iris noir, circulaire, sur le pied de l'amante endormie dans *Life Lessons* (Martin Scorsese, 1989 – l'un des épisodes du film collectif *New York Stories*) : le plan ne correspond évidemment pas à la transposition du regard du peintre suggéré en plan subjectif, mais plutôt à la figuration d'une sorte d'image synecdoque (née d'une décomposition imaginaire du corps en détails) qui brise le déroulement du temps du récit²⁶⁹.

Les trois sections qui vont suivre s'articulent sur trois considérations ayant à voir avec le fonctionnement analogue de l'attraction et de cette autre structure que nous avons mise en tension avec elle jusqu'ici dans ce chapitre, la description. Considérée à l'intérieur d'un tissu narratif, l'attraction – autant que la description – agit au niveau de la communication avec le lecteur/spectateur²⁷⁰, détermine et organise une temporalité qui lui est propre et est également le lieu de l'exposition d'un style qui, lui aussi, devient soudainement différent de celui du narratif.

2.II Où il est question de communication

²⁶⁸ Livio Belloï, *ibid.*, p. 185.

²⁶⁹ Pour quelques pistes d'analyse à partir de la question du détail qui brise la continuité : Guglielmo Pescatore, *Il Narrativo e il sensibile*, Bologna, Hybris, 2001, surtout le chapitre « La grana del cinema. Cinema e pittura ».

²⁷⁰ Nous avons commencé à travailler sur cette considération au cours du premier chapitre, surtout dans la section « Une imitation qui en chasse une autre ».

Une sorte de crainte habite les discours sur la description (et sur l'attraction aussi) « comme si elle pouvait constituer, par son *luxé* et son autonomie qui la mettent en relief dans toute lecture, une sorte de menace pour l'œuvre »²⁷¹. Philippe Hamon, présentant l'évolution du point de vue sur ce type de structure textuelle qu'est la description, fait remarquer qu'elle a été crainte comme élément qui risque de « compromettre la communication avec le lecteur »²⁷². Devant un passage de description, le lecteur aurait éventuellement toujours envie de le sauter (il faut spécifier que la description littéraire à laquelle Hamon réfère est composée d'un savoir encyclopédique, d'un lexique spécialisé – de la botanique pour décrire un bouquet de fleurs à l'architecture pour une maison : cela pourrait la rendre difficile à comprendre et éventuellement ennuyante). Enfin, ainsi envisagée, la description est le lieu du texte où peuvent se compromettre la cohérence et la lisibilité du récit *classique*, et donc la bonne communication avec le destinataire.

Or, suivant la voie que nous proposons d'une comparaison entre description et attraction – littéraire l'une, cinématographique l'autre²⁷³, mais ayant des caractéristiques très proches – en tant que moments du texte, nous tenons à souligner une ambiguïté qui s'y produit à première vue. Nous traçons ici une comparaison entre un lecteur implicite qui veut, et va éventuellement, sauter une description détaillée pour vite retourner aux sorts des personnages

²⁷¹ Ainsi Philippe Hamon in *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie, op. cit.*, p. 6-7.

²⁷² « Compromettre la communication avec le lecteur » est une expression employée par Hamon, *ibid.*, p. 7.

²⁷³ Même si tout au long de notre travail, le terme attraction réfère au cinéma – et dans le chapitre suivant aussi aux « spectacles composites » – il serait tout à fait envisageable de proposer la lecture de certains cas de descriptions littéraires en termes d'attraction. Pensons aux descriptions dans les romans de Jules Verne : des machines fantaisistes aux animaux exotiques. Le statut de ces fragments de texte (dans *Paris au XX^e siècle* ou dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* pour ne donner que deux exemples) est différent, ne serait-ce que dans le type de réception qu'ils mobilisent (qui veut être de l'ordre de l'étonnement), de celle de la casquette de Charles Bovary... Par souci de cohérence, nous laissons ces lignes en guise suggestion sans entamer une véritable digression. *Vice versa*, du côté du cinéma, le terme description peut renvoyer strictement à des plans ou à des scènes qui présentent des lieux. Ailleurs dans ce chapitre (« Où il est question de temps »), nous nous en occuperons en passant par le « syntagme descriptif » de Christian Metz.

(du moment où cette nature descriptive du texte est en train de « compromettre la communication »), et un spectateur implicite qui, lui, devrait en principe jouir des moments d'attraction, oubliant presque, pour un moment ou plus longuement, le sort des personnages. Mais soulignant au départ notre point de vue orienté sur le fait qu'il s'agit dans les deux cas de *fragments insubordonnés au récit*, et pour cela commensurables, nous commençons à clarifier l'éventuelle ambiguïté.

Que saute les attractions !

Si le point de vue orienté est celui qui voit comme seul but de l'œuvre celui de raconter une histoire aux ficelles bien serrées, et bien, autant la description, *détail inutile*, que l'attraction, *élément qui freine le récit*, ruinent le tissu narratif. C'est à partir de cette perspective que, à propos de la description, Philippe Hamon remonte aux sources et explique la crainte contre la description qui se donne inévitablement comme digression.

Dans une sorte de confrontation entre le descripteur et le lecteur, le premier peut marquer une victoire si le lecteur franchit la description, et une défaite si le lecteur saute le passage, s'y perd, s'y ennuie²⁷⁴... N'avons-nous déjà sauté, au moins une fois, un de ces numéros interminables dans une comédie musicale, où la chanson est rébarbative et les décors peints à l'arrière plan *trop et pas assez* à la fois ? Nombreux sont les exemples : il suffira éventuellement de citer *State Fair* (Walter Lang, 1945). Ce combat entre négatif (dont, par exemple, témoigne l'appellation de « détail inutile »²⁷⁵) et

²⁷⁴ Ce sont les termes de Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 44.

²⁷⁵ Par exemple, la citation-description (à proprement parler les ekphrasis de tableaux dans un récit) est « une écriture qui se dépense donc contre l'intérêt narratif provisoirement sacrifié, constituant cet ornement vain qu'est la description ». Ainsi Jean-Pierre Guillermin dans l'introduction de *Récits-tableaux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 12.

positif (l'« effet de réel » de Barthes ou le « faire croire » des rhétoriciens), souvent au cœur des discours sur la description, est en effet un bon point de départ pour envisager la relation entre les moments musicaux et les moments narratifs dans une comédie musicale.

¡Que viva l'attraction !

Si, par contre, le point de vue orienté est pro-description, ces excroissances du tissu narratif sont aussi à considérer comme une *célébration euphorique* de la langue (pensons à l'écriture de Mallarmé ou Ponge). L'autre facette de ce point de vue orienté, côté attraction, verra l'excroissance du tissu narratif en question comme une célébration euphorique du langage cinématographique. Dans le cas de ces attractions que sont les numéros musicaux, il est tout à fait possible d'extraire un échantillon vaste et complet des possibilités de travail poussées à l'extrême sur les éléments de base du langage cinématographique : chaque usage, rendant autonomes et fascinants des éléments discrets de la syntaxe du langage cinématographique, vise à figer le spectateur dans une attitude de contemplation, imposant une suspension dans sa recherche du sort des personnages.

En guise d'exemple, nous suggérons quelques usages des éléments de mise en scène, de travail sur les propriétés et les dimensions de l'image et du son. Les éléments de mise en scène, des décors aux accessoires en passant par les éclairages, ont un rôle central qui dépasse amplement la construction d'un espace qui soit cohérente à la narration. Il s'agit d'éléments autonomes, qui se laissent admirer pour leurs qualités plastiques, donnant au film un caractère visuel qui l'emporte par moment sur les autres éléments. Que nous pensions aux décors des numéros de *Wonder Bar* (Lloyd Bacon, 1933), aux costumes des *girls* dans le numéro final de *The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard,

1936), aux décors des films MGM des années cinquante de Vincent Minnelli –surtout dans les moments de métamorphose féerique qui s’y opère quand la chanson débute –, aux costumes, coiffures et maquillages dans les numéros de *Moulin Rouge*, ou aux éclairages de tous ces films, nous sommes toujours devant une exposition euphorique d’un quelconque élément de langage qui ne cesse de rappeler « la magie du cinéma », plus précisément, la magie de la mise en scène.

Une des matières d’expression du langage cinématographique (donc un élément de base) pouvant être manipulée à l’infini est évidemment l’image, qui modifie l’apparence du film entier. Qu’il s’agisse des propriétés photographiques de l’image (son apparence), de ses dimensions spatiales (le cadrage et le format), de ses dimensions temporelles (la longueur des plans), les numéros de comédie musicale en ont célébré toutes les variantes. Pour l’apparence de l’image, nous pouvons penser au Technicolor en rose du numéro inaugural de *Funny Face* (Stanley Donen, 1957) ou encore à ce noir de l’image, qui crée lui-même le décor, au début de « The Lullaby of Broadway » in *Gold Diggers of 1935* (Busby Berkeley, 1935). Pour ces dimensions spatiales, songeons aux prises de vue en plongée des numéros de Berkeley à la Warner dans les années trente, qui sont devenus un véritable stylème : même si à peine suggérées, au milieu d’un autre film, elles renvoient directement aux visions kaléidoscopiques de Busby. Pour le format, revoyons l’exploitation qui est faite du format large, le Cinémascope dans ce cas-ci, dans *Silk Stoking* (Rouben Mamoulian, 1957) : une préciosité à admirer, qui ouvre aux danses de Fred Astaire et Cyd Charisse un espace pour accomplir des mouvements fantastiques. La dimension temporelle de l’image cinématographique aussi devient dans les numéros un élément à façonner pour le plaisir du spectateur : ainsi, dans la mesure du possible, des longs plans-séquence laissent intacte la routine endiablée de Fred Astaire ou de Gene Kelly, ou encore les coupes de montage essayent de cacher les raccords

pour laisser croire que Esther Williams est vraiment une nymphe qui évolue sous l'eau sans prendre jamais son souffle à la surface.

Autre matière de base du langage cinématographique : le son. Que le son soit traité dans les numéros musicaux de manière euphorique et festive, sans nécessité narrative et amplifiant l'attraction, cela relève de l'évidence.

La valorisation euphorique du langage que la description sait afficher, par la richesse du lexique, etc., trouve alors, il nous semble, son corrélatif dans l'exposition – qui ne se plie pas à l'organisation hiérarchique narrative – des éléments de base du langage cinématographique dans ces moments d'attraction que sont les numéros musicaux.

Toujours à propos de cette dimension communicative que les moments de description et d'attraction recèlent, un dernier constat peut référer à la *relation avec le réel* que ces deux figures peuvent construire.

Nous avons déjà affirmé que les œuvres qui constituent le point de repère de cette étude ne visent pas à susciter l'attention du spectateur par l'affabulation, mais captivent son regard avec des éclats visant à accrocher son attention, établissant *un canal de communication préférentiel* avec lui, sollicitant des plaisirs différents de ceux mobilisés par le cinéma narratif²⁷⁶. Si nous nous déplaçons davantage du côté d'Eisenstein, le rôle principal de l'attraction est d'enclencher une communication avec le public²⁷⁷ afin que le programme de l'auteur-réalisateur puisse se concrétiser chez le spectateur ; cela adviendrait en deux temps : par les réactions des spectateurs devant l'œuvre d'abord, et – position plus idéaliste – par leurs actions en dehors de la salle du cinéma ensuite.

²⁷⁶ Cf. les premières pages de « Les attractions au cinéma : une petite histoire, quelques remarques et, surtout, plusieurs relations » dans le premier chapitre.

²⁷⁷ Nous avons travaillé sur cet aspect, mettant en tension l'attraction avec la *catharsis* qui s'opère à partir de la *mimésis* tragique selon Aristote, au cours du premier chapitre. Cf. surtout notre section « Une imitation qui en chasse une autre ».

Si de son côté la description avait été considérée – pensons à « L'effet de réel » de Barthes – un *porteur* vers la réalité, c'est-à-dire le véhicule pour la création d'un surplus de réalité dans le corps du texte narratif, lorsque nous tenons compte de ce mouvement vers le monde – en dehors de la salle de cinéma – que l'attraction peut enclencher, l'attraction devient alors dans cette perspective un *vrai porteur* vers la réalité. C'est pour cette raison que nous considérons l'attraction exempte du risque de « compromettre la communication ». Au contraire, l'attraction catalyse, achemine et accomplit la communication avec le spectateur ; et cela vaut – à des niveaux différents, autant pour l'attraction spectaculaire que pour l'attraction considérée d'un point de vue eisenstenien.

2.III Où il est question de style

Un bref parcours parmi les diverses fonctions de la description²⁷⁸, telles qu'elles ont été envisagées dans les études littéraires, peut nous être utile pour poursuivre cette approche de l'attraction.

Ornement

La fonction ornementale semble être la fonction la plus ancienne de la description : les parcours historiques et analytiques sur l'histoire de cette

²⁷⁸ En guise de récapitulation sur les fonctions de la description littéraire, nous nous sommes référé surtout à Jean-Michel Adam, *La Description*, Paris, PUF, 1993 ; Laurent Jenny, « La description. Méthodes et problèmes », *op. cit.*

figure littéraire font remonter cette fonction ornementale à la célèbre description du bouclier d'Achille, dans le chant XVIII de *L'Illiade*²⁷⁹. Elle apparaît comme un moment de pause dans le récit et, surtout, expose la virtuosité du poète jusqu'à presque rivaliser avec d'autres arts, comme la sculpture et l'orfèvrerie – dans le cas du bouclier d'Achille. Qu'elle soit réaliste (comme chez Zola, par exemple) ou non (comme chez Verne, par exemple), la description ne renonce jamais vraiment à la valeur ornementale. Nous avons déjà remarqué plus haut aussi comme, moyen luxueux, la description est une sorte d'amplification décorative (par exemple, par rapport à la définition) où peut s'étaler le savoir-faire stylistique de l'auteur. Les fragments descriptifs dans un texte littéraire ont en quelque sorte une valeur d'exposition de la langue et du style de l'auteur. L'analogie avec l'attraction trouve dans ce cas-ci aussi un exemple évident dans la comédie musicale. Les numéros musicaux de *Ziegfeld Girl* (Robert Z. Leonard, 1941) – qui est un film MGM réalisé presque dix ans après que Berkeley ait quitté la Warner, où le style homogène de ses créations était désormais devenu la signature de tout le Studio²⁸⁰ – affichent avec une telle clarté la main du créateur que même si les génériques du début avaient perdu la mention « Musical Numbers Directed by Busby Berkeley », tout spectateur en aurait reconnu la paternité. Reprenant les attributs de la fonction ornementale de la description : les

²⁷⁹ Ce passage est en effet l'un de points de repère principaux lorsqu'on traite d'ekphrasis. À la lettre, ekphrasis, *ek-phrasis*, veut dire morceau détaché du discours. Les ekphrasis littéraires sont toujours des descriptions. Sur l'ekphrasis et des questions de représentation littéraire du visuel cf. W.J. Thomas Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.* Sur l'ekphrasis antique : « L'ekphrasis attestée pour la première fois chez Homère, dans notre culture, est bien codifiée par les rhéteurs grecs et latins. Description détaillée d'un tout par ses parties, l'ekphrasis antique peut avoir pour objet une personne, un lieu, ou même un événement, et ne se limite pas seulement, comme on le croit fréquemment, à la description d'une œuvre d'art. Préoccupée surtout par l'efficacité persuasive du discours, les premiers rhéteurs grecs, puis Aristote, de même que les orateurs latins de la République, puis Quintiliano, tendent à assimiler toute description à une digression, c'est-à-dire à un mode d'écriture utile si on l'exploite avec précaution », Perrine Galand-Hallyn, « Les portes de Vénus : Tout un programme dans les Stanze d'Ange Politien », in Jean-Pierre Guillermin (dir.), *Récits-tableaux*, *op. cit.*, p. 17-18.

²⁸⁰ Berkeley arrive à la MGM en 1939 où son premier film est *Babes Arms* avec Judy Garland et Mickey Rooney (Arthur Freed est à sa première comme producteur pour ce film).

attractions de ce film sont des moyens luxueux – c'est bien le cas de le dire –, des amplifications décoratives où s'étale joyeusement le savoir-faire stylistique de l'auteur. *Ziegfeld Girl* est un « mélodrame de coulisses » (plus qu'une « comédie musicale de coulisse », un *backstage musical*) au rythme assez soutenu. Mais le rythme de la vie, une fois transposé sur la scène de la Grande Revue, tout en suivant le cours de la vie de personnages (en montrant somme toute l'ascension et la décadence sur la scène et dans la vie) y est démesurément accéléré : c'est sur la scène que les numéros de Berkeley s'animent. Juste avant qu'un numéro commence, le directeur artistique explique aux filles dans les loges (la leçon nous semble venir directement de la poétique de Berkeley) que sur la scène, l'émotion et les sensations, les *possibles*, sont multipliés à l'énième puissance.

Les numéros musicaux sont, dans l'histoire du film, des fragments des Revues montées sur les planches du « New Amsterdam Theater » par l'*impresario* Ziegfeld. Le montage rapproche côte à côte ces clous de divers spectacles. À partir des décors, la touche de Berkeley est évidente : d'immenses escaliers où défilent les filles de Ziegfeld. *Attractions juxtaposées* (nous disions plus haut, en empruntant l'expression à Livio Belloï, sorte d'attractions dans l'attraction), ces filles sont des apparitions étincelantes dans leurs costumes féeriques (autre touche très reconnaissable) : le montage nous les propose une après l'autre dans de longs plans autonomes, séparés par des coupes franches. Un plan après l'autre, dans une suite articulée à la manière d'un catalogue, une fille après l'autre, un costume après l'autre, une apparition qui en chasse une autre, le spectacle défile sur une surface qui n'est plus l'espace profond de la scène du théâtre où nous sommes

censé être, mais une surface – un plan-tableau²⁸¹ – dont les contours sont ceux du cadre, et le hors-champ n'existe pas (comme il n'existait pas chez Méliès²⁸²). Le hors-champ est du hors-cadre, un espace de travail où changer les costumes et fixer les chapeaux, un espace qui n'intéresse pas le regard du spectateur : les images de chaque plan sont radicalement centripètes (ce qui est l'une des lois de l'attraction, après tout). Le dernier fragment de Revue (qui est par ailleurs constitué de scènes tirées de *The Great Ziegfeld*, cinq ans auparavant) montre une série de plans-tableau liés par des coupes à effet optique cette fois : des rideaux horizontaux latéraux. Ici, la sensation d'assister à une suite-catalogue de numéros est encore plus forte dans la mesure où les images font déjà partie des archives de la mémoire du genre. L'effet recherché est une multiplication de plaisir chez le public : le plaisir de la vision spectaculaire augmenté de celui de la reconnaissance ludique du numéro déjà connu, une stratégie qui avoisine l'anthologie. Voilà un autre élément de style reconnaissable chez Berkeley, dont l'*opus magnum* se présenterait, d'après nous, tout naturellement, sous forme d'anthologie²⁸³

²⁸¹ L'expression plan-tableau est aussi au cœur des propos de Pascal Bonitzer (*Peinture et cinéma. Décadrages, op. cit.*), qui y condense la relation entre peinture et cinéma, et y identifie ce que dans l'image cinématographique est « mélange instable du haut (la peinture) et du bas (le cinéma), du mouvement (le plan) et de l'immobilité (le tableau) », p. 30. Ce plan-tableau est relativement indépendant dans la continuité du montage, dense dans sa construction, et peut produire, à peu près, un arrêt dans le déroulement narratif...

²⁸² Le renvoi à Méliès n'est pas fortuit : si les étoiles de *Voyage dans la lune* (Méliès, 1902) étaient les ballerines du Théâtre du Chatélet, les étoiles, les *stars* de Ziegfeld sont des ballerines aussi, et ici la relation devient littérale surtout dans la bande annonce qui nous les montre dans des iris en forme d'étoile, et ensuite au cœur de caches en forme de « miroirs des merveilles » et de « notes musicales sur des partitions »...

²⁸³ Quelques preuves sur le marché actuellement vont dans le même sens de l'anthologie comme forme appropriée à la présentation de l'œuvre de Berkeley : dans le coffret DVD de la Warner récemment sur le marché (2006), un disque entier est dédié à un florilège des numéros de Berkeley montés bout à bout. Aussi, lors d'une rétrospective de l'Anthology Film Archives de New York en 2005 (il existe maintenant un coffret de 7 DVD : *Unseen Cinema : Early American Avant-Garde Film 1893-1941*), des films expérimentaux sont accotés à des animations, à des vues du cinéma des premiers temps et à des fragments des chorégraphies de Berkeley. Ce choix sauve Berkeley du purgatoire du bric-à-brac, du *kitsch* ou du *camp* (cf. « Notes on Camp » [1964] de Susan Sontag, in *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picabo, 1966) où les *gender studies* auraient pu le laisser.

justement, pour qu'aucune scorie narrative ne vienne interrompre l'attraction...

Une apparition après l'autre, dans un effet grandissant d'accumulation, qui mène à une prise de vue générale avec un trop-plein d'éléments : un plan général qui fait figure d'un « plan apothéose », où seul le rideau qui se ferme peut achever la féerie.

Expression

Une autre fonction de la description (chaque fonction n'est évidemment pas séparée des autres de manière étanche), d'origine romantique, a à voir avec sa fonction dramatique (classifiée souvent comme fonction expressive). La description d'un paysage devient alors une extériorisation des sentiments de celui qui le contemple ou qui est encadré dans ce même paysage. Une autre digression par un exemple de numéro de comédie musicale nous permet de continuer l'analogie avec l'attraction aussi sur la question de sa fonction expressive. Remontons dans l'histoire de la comédie musicale jusqu'à nos jours, avec *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001).

Prenons un des numéros typiques du genre : celui où le couple d'amoureux se forme (souvent le premier *duetto* dans le film n'est qu'une prolepse de l'amour qui se célébrera ensuite dans l'histoire, car des retardements en préparerons l'éclosion définitive), le numéro « Your song » où Christian déclare son amour à Satine. Christian est aux anges, mieux vaut dire *aux étoiles*, car elle semble tout de suite partager ses sentiments. L'attraction éclôt sur une note chantée par lui. Il la prend dans ses bras et, ensemble, ils sautent dans un ciel étoilé – en carton-pâte – au-dessus d'un Paris miniature. Le paysage féerique autour est bel et bien une extériorisation

des sentiments des deux amants qui sont encadrés dans ce même paysage. Une lune anthropomorphe souriante, des étoiles filantes, un effet d'aurore dans un ciel foncé : « This is a proper setting », disait Gene Kelly dans pareil moment in *Singin' in the Rain*...

Symbole

Proche de la fonction expressive, mais plus générale, nous parlons de fonction symbolique de la description quand celle-ci est utilisée comme signe d'autre chose que ce qu'elle décrit. La description du milieu sociale, de l'environnement, mais aussi de l'habillement ou de la physionomie d'un personnage peut en révéler des traits plus intimes et fondamentaux (par exemple, dans les descriptions de la pension Vauquer du *Père Goriot*, Balzac loge le symbole de ses occupants). Souvent, ces moments descriptifs peuvent avoir une valeur proleptique, préfigurant ce qui adviendra du personnage ou de l'action dans la suite du récit. Du côté de l'attraction, le premier exemple qui saute aux yeux est celui de la suite des plans de têtes d'animaux dans *La Grève* d'Eisenstein, qui symbolisent les caractères de certains personnages. Ce sont ici des moments d'attraction par excellence de ce qu'Eisenstein concevait comme attraction. Revenons au genre comédie musicale. Dans les comédies musicales du début des années trente, celles de la Warner par exemple, les numéros occupent majoritairement une place en clôture, en apothéose, attraction finale tant attendue, dans le film. Toutefois, durant le déroulement de la partie plus narrative du film, le spectateur est souvent préparé – mis en attente – aux numéros exceptionnels de la fin grâce à des fragments qui semblent en invoquer l'apparition. Par exemple, dans *42nd Street* sont enchâssés ici et là des fragments qui brisent la construction linéaire et se laissent contempler par le spectateur. Tel est le cas, par exemple,

des images filées qui suivent le générique du début, essayant de reconstruire une expérience kaléidoscopique et excitée des rues, des enseignes et des sons du cœur de Broadway. Aussi, durant quelques répétitions dans le théâtre où se prépare le spectacle final, la caméra commence à évoluer d'une manière presque acrobatique, laissant savourer le moment où non seulement le mouvement de la caméra mais aussi le contenu du cadre seront exceptionnels (un très long travelling ascendant part des files des *girls* sur la scène des répétitions pour s'arrêter fort loin à une hauteur exceptionnelle dans une plongée mirobolante). Enfin, et c'est ici que se présente une double relation entre l'attraction et la fonction symbolique de la description (qui, nous le rappelions plus haut, a aussi souvent valeur de prolepse) : durant une répétition de claquettes, les jambes des danseuses deviennent un motif tournoyant, constituant justement une prolepse. Ce bref plan figure comme un préambule, un « bientôt à l'affiche », des numéros à venir qui poussent à leur comble la décomposition des corps et leur transformation en motif plastique. Le numéro « Young and Healthy » en est ensuite l'aboutissement, alors que les jambes des *girls* constituent une voûte sous laquelle se glisse la caméra. Une courte scène, ou une série de plans disjoints, à très faible teneur narrative et avec un haut degré d'attraction, peut donc proposer un avant-goût de l'attraction principale qui suivra dans le film (cette attraction est par ailleurs, en même temps, l'aboutissement narratif du récit : nos personnages doivent parvenir à monter leur grand spectacle à la fin des péripéties).

L'autre côté de cette double relation de l'attraction avec la fonction symbolique de la description se loge dans un des aspects qui ont fait de la comédie musicale, et surtout de la comédie musicale classique, un champ d'intérêt important pour les études de genre (*gender studies*). Les attractions de ces films sont l'exemplification d'un regard mâle et d'un devenir objet de la femme. Un exemple de cette lecture se trouve dans une idée ayant eu une certaine fortune dans les exégèses de *Dames*, à propos d'un numéro comme « Dames », où un travelling horizontal en avant ainsi que d'autres types de

mouvement de caméra assumerait carrément un caractère phallique : voici une caméra qui s'approcherait des *girls*, en effleurant leurs jambes, comme pour les pénétrer²⁸⁴. C'est en effet ici un lieu par excellence du symbolique. Le symbolique et le littéral²⁸⁵ cohabitent ensuite parfaitement quand la bande annonce d'époque de *Dames* déclame à caractères cubitiaux : « The tapestry of Girls. The *Eyes for you* number with 350 Ruby Keeler's. The Tunnel of living beauty ».

Entre qualification et narration

Selon certaines exégèses et dans quelques usages, la description possède une fonction narrative, ce qui se trouve apparemment en contradiction avec l'énoncé qui tend à opposer narration et description : nous identifierons dans cet aspect encore une ligne guide pour notre observation comparée de la description avec l'attraction. Par exemple, il existe une économie narrative où « les places respectives de la narration et de la description se trouvent inversées : ce n'est plus la narration qui domine et sert de cadre à des descriptions, c'est la description qui envahit l'espace narratif et

²⁸⁴ Cf. Lucy Fisher, « The Image of Woman as Image : The Optical Politics of *Dames* » [1976], in Rick Altman (dir.), *Genre : The Musical*, London, British Film Institute, p. 70-84. Pour cette approche, aussi consulter Patricia Mellencamp, « Sexual Economics : *Gold Diggers of 1933* » [1995] et Pamela Robertson, « What Trixie and God Know : Feminist Camp in *Gold Diggers of 1933* » [1996], in Steven Cohan (dir.), *The Hollywood Musicals. The Film Reader*, London/New York, Routledge, 2002. La comédie musicale étant le lieu de l'hétérogène, des contrastes, des changements de registre soudains, il ne faut pas s'étonner de lire : « It is the tension between mal objectification of women and women's resistance to that objectification, that opens *Gentlemen Prefer Blondes* to a feminist reading. It is the clear and celebrated connection between Marilyn Monroe and Jane Russell which, for us, transforms *Gentlemen Prefer Blondes* in to a profoundly feminist text », Lucie Arbuthnot et Gail Seneca, « Pre-text and text in *Gentlemen Prefer Blondes* », in Steven Cohan (dir.), *op. cit.*, p. 84.

²⁸⁵ Alain Masson propose une lecture de nombreux numéros de Berkeley comme catalogue des figures rhétoriques : cf. son « Le style de Busby Berkeley », *Positif*, n. 173, 1975.

nous suggère un récit »²⁸⁶ ; ici, la description semble embrayer sur une fonction narrative. Une œuvre comme *Les Gommages* de Robbe-Grillet peut illustrer la question, car « la description se refuse alors à assumer une fonction réaliste. Elle ne cesse de créer et de détruire la réalité à laquelle elle renvoie, en variant, se surchargeant, se contredisant. [...] Lorsque la description prend de l'ampleur, elle tend presque inévitablement à se narrativiser »²⁸⁷. Par ailleurs, comme Genette l'observe, « l'étude des rapports entre le narratif et le descriptif se ramène donc, pour l'essentiel, à considérer les *fonctions diégétiques*²⁸⁸ de la description, c'est-à-dire le rôle joué par les passages ou les aspects descriptifs dans l'économie générale du récit »²⁸⁹. Une description au sein d'un récit peut en somme contribuer à différents niveaux à la narration : dans la tradition classique – d'Homère au XIX^e siècle, spécifie Genette –, la description peut remplir une fonction *décorative* (plus du côté de la rhétorique classique) ou une fonction *explicative et symbolique* (plus du côté du roman réaliste).

De la même manière, nous croyons que parler de fonction narrative de l'attraction ne renvoie pas d'emblée à une contradiction, même si ces deux termes, par un raccourci heuristique, sont souvent opposés. En réalité, l'attraction peut déployer à différents niveaux une fonction narrative, par exemple à un niveau dramatique. Ainsi, nous l'avons déjà remarqué, dans la comédie musicale classique lors d'un numéro, un couple se forme. Chacune des fonctions de la description, que nous avons voulu associer à des fonctions de l'attraction, peut au fond avoir une fonction diégétique, que ce soit du côté du dramatique, du symbolique, de l'informatif ou du stylistique²⁹⁰.

²⁸⁶ Laurent Jenny, « La description. Méthodes et problèmes », *op. cit.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Ce qui nous semble l'équivalent de « fonction narrative ».

²⁸⁹ Gérard Genette, « Frontières du récit » [1966], *op. cit.*, p. 58.

²⁹⁰ Nous empruntons cette nomenclature de fonctions (dramatique, symbolique, informatif et stylistique) de David Bordwell et Kristine Thompson. Ce sont, pour les auteurs, les fonctions que les éléments de la mise en scène peuvent assumer dans le film narratif. Cf. *Film Art. An Introduction* [1979], New York, McGraw-Hill, 1997.

Néanmoins, nonobstant le fait que certains moments d'attraction peuvent assumer une fonction qui complète la structure narrative, il demeure clair, dans une compréhension générale du fonctionnement de l'attraction, que la caractéristique des moments d'attraction est la tendance à l'échappée de la linéarité du récit, ainsi que leur valeur de cassure et de fragmentation par la négation du principe narratif du *post hoc*...

Reprenant alors les termes qui caractérisent l'éventuelle fonction narrative d'une description littéraire, nous pouvons suggérer que, du côté de l'attraction, dans l'économie narrative – dans la structure du récit de la comédie musicale par exemple –, les places respectives de la narration et de l'attraction se trouvent inversées : ce n'est pas la narration qui domine et qui, tel un cadre solide, donne à des attractions un prétexte ponctuel pour se montrer, mais c'est l'attraction qui envahit l'espace narratif et nous suggère éventuellement un récit.

Poursuivant notre observation comparée, c'est encore chez Philippe Hamon que nous trouvons une piste qui nous amène d'autres remarques sur la question de la fonction narrative de la description. La description littéraire peut être envisagée comme auto-célébration du langage verbal – nous avons déjà exploré la question plus haut : de la même manière, l'attraction peut offrir une auto-célébration du langage cinématographique. Hamon affirme que de la description surgit une pratique de « monstration ». Cette reprise de l'expression monstration (qui ne renvoie pas explicitement chez Hamon aux usages et aux auteurs qui l'emploient dans les études cinématographiques) est assez pertinente pour nous, quand il glose :

La description est toujours, plus ou moins, ostentation, de la part du descripteur, de son savoir (encyclopédique et lexicale), démonstration tout autant que *monstration* de l'étendue d'un lexique, démonstration aussi de son savoir-faire rhétorique : la description n'est-elle pas, par-dessous tout, monstration démonstrative, l'endroit où se concentrent souvent le maximum

de métaphores, de synecdoques, de métonymies, de comparaisons, de personnifications, etc.²⁹¹

Ce type d'étalage, de vitrine de l'écriture, véritable exposition de savoir-faire scriptural, enclenche selon Hamon deux sortes de rivalité : une rivalité entre le descripteur et le lecteur (sur « le stock de termes disponibles » pour décrire une chose). À l'autre niveau, c'est une « belligérance énonciative, qu'il faudrait associer à la *belligérance* énonciative du narratif et du descriptif dont parle J[ean] Ricardou dans son article "Belligérance du texte"²⁹². Plutôt que ce soit, selon la locution, l'objet qui "défie la description", c'est la description qui défie le descriptaire ». ²⁹³

Ostentation, monstration, belligérance entre le mode narratif et le mode descriptif (lire mode attractionnel), et même relation de défi au descriptaire (lire spectateur) : pourrions-nous au fond trouver un modèle de l'attraction au cinéma, plus proche du nôtre que celui-ci de la description ?

Or, si ce rapprochement n'ouvre pas la voie à des découvertes révolutionnaires, en travaillant, comme nous l'avons fait dans cette section, à la limite de l'évidence (l'attraction comme la description imposent par moments d'autres règles à la narration), il nous permet néanmoins de trouver un ancêtre de l'attraction, et un débat ayant duré quelques siècles (disons de Nicolas Boileau-Despréaux, *L'Art poétique*, 1674, aux théories littéraires contemporaines). Au cœur du débat sur la description, du côté des rhétoriciens comme du côté des historiens-théoriciens de la littérature comme encore de celui des narratologues, la coupure nette entre description et narration est au fond toujours stérile. L'une a été étudiée par rapport à l'autre,

²⁹¹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 43.

²⁹² C'est une note de Hamon : *La Production du sens chez Flaubert*, actes du colloque de Cerisy, U.G.E., 1975, p. 85 et suiv. De nombreuses pratiques universelles (jeux radiophoniques, « combats » de proverbes ou d'histoires drôles, joutes poétiques, etc.) organisent ainsi des compétitions où gagne celui qui a le plus grand stock d'unités de mémoire.

²⁹³ Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 43.

et même quand la description triomphait, il y avait toujours un exégète qui pouvait affirmer que, dans le Nouveau roman – par exemple –, la description était au fond devenue une véritable narration. De plus, la vertu heuristique de la description s'est manifestée dans toute sa valeur, permettant de mettre en évidence d'autres capacités et d'autres tendances, et par-là d'autres analyses possibles que celles du texte narratif.

Cette conscience nous suggère de relativiser le débat qui avait suivi la proposition de Gaudreault et Gunning de 1986, débat dont certains arguments demeurent particulièrement flous.

Animé par l'air du temps, Charles Musser rappelle le parcours qui mène à cette nouvelle proposition de l'historiographie du cinéma, à propos du « cinéma d'attractions » :

Gunning ultimately sees spectacle/attractions and narrative operating quite independently in a wide range of films. Narrative may sometimes provide a kind of container for attractions but it is the attractions ultimately provide the film's substance, its kick. Narrative traces can be discerned, for instance, in certain trick films, but Gunning contends that the unpredictable succession of transformations offers the genre's²⁹⁴ *raison d'être*.²⁹⁵

Mais si Musser fait sortir l'attraction par la fenêtre en laissant la narration rentrer par la porte principale, cette permutation des rôles se reproduit en boucle. Dans son article, Musser cherche tantôt en dehors du film une forme narrative forte qui soit capable sans équivoque de redresser le côté imprévisible de l'attraction, et tantôt il exerce le même raisonnement

²⁹⁴ NDA : ici, avec le terme « genre », Musser identifie de manière un peu vague ce qu'il appelle, un peu plus haut, la période de « l'essor du film de fiction [...] qui atteint son sommet critique vers 1903-1904 », renvoyant à ce que Gunning avait identifié avec la catégorie « films à truc ». Cf. Tom Gunning, « Attractions, Truquages et Photogénie : l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907 », *op. cit.*

pour trouver une configuration stable de l'attraction. Ainsi à propos de *The Gay Shoe Clerk* (Porter, 1903) – que Gunning travaille pour mettre de l'avant le fonctionnement ostentatoire (*exhibitionist*) de l'attraction²⁹⁶ (le détail de la cheville nue de la dame aussi attrayant pour le spectateur que pour le *clerk* qui attend impatiemment de la *voir*) –, après avoir relu l'assemblage et l'échelle des plans comme véritable enchaînement narratif, Musser suggère de chercher la preuve ultime de la narrativité des films de Porter de cette époque (avec, bien sûr, *The Great Train Robbery* et *The Kleptomaniac*) dans les présentations écrites des films, telles que proposées dans les catalogues. Il souligne comment Porter et le département Kinetograph de la Edison faisaient la promotion de ces films sur la base de leur contenu narratif. Or, que les stratégies de l'écriture dans un catalogue se présentent et misent sur un déroulement narratif est un fait qui relève des caractéristiques du média scriptural (et promotionnel) qu'est le catalogue²⁹⁷. Ce dernier n'a jamais misé sur une écriture à la manière de la poésie moderniste ou sur une mise en espace esthétisante du trait. Peu passionnant par sa nature même de liste, le catalogue mise du moins sur ces micro-narrations que sont les descriptions de chaque vue (descriptions toujours beaucoup plus narratives que le film en soi...). Cette narrativité de la notice du catalogue n'a, quant à elle, que très peu à voir avec le film, et encore moins avec la relation que le film suppose et construit avec son public.

À propos de *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1896), après avoir signalé deux manières divergentes de considérer la structure narrative (selon Musser,

²⁹⁵ Charles Musser, « Rethinking Early Cinema : Cinema of Attractions and Narrativity » [1994], in Wanda Strauven, (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, op. cit., p. 394.

²⁹⁶ In Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film*, Chicago, Urbana, 1991.

²⁹⁷ Des réflexions intéressantes sur la narrativité construite dans les notices des catalogues de distribution du cinéma à ses premiers temps dans l'article d'André Gaudreault et Philippe Marion, « Les catalogues des premiers fabricants de vues animées : une première forme de novellisation », in Jan Baetens, Marc Lits (dir.), *Novelization. From film to Novel*, op. cit. Cf. aussi notre section « L'attraction dans le récit du film par quelques cinéastes de la première avant-garde... », dans le premier chapitre.

Gaudreault le ferait en termes de transformation, et Burch en termes de commencement, continuation, achèvement), Musser suggère que :

If *L'Arroseur arrosé* is cinema of attractions is not because narrative plays a less important role in relationship to exhibitionism or display. [...] Here the film's brevity and its place in a variety format are crucial to its function as an isolated attraction. When such a film is followed by another picture on an unrelated topic and made by a different company, the film's narrational presence is erased before it is effectively established, before the spectator become fully oriented.²⁹⁸

Alors, selon Musser, si le gag des premiers temps de *l'arroseur* est à considérer une attraction, c'est parce qu'il se trouve enchâssé dans un programme varié, et éventuellement de *variétés*, ne pouvant ainsi offrir au spectateur que du discontinu : apparition fugace et disparition. C'est encore une fois en dehors du film que Musser cherche – comme dans le cas des textes des catalogues : cette fois encore, nous y retrouvons de l'attraction.

Mais c'est justement dans l'organisation d'un programme de projection de vues que Musser retrouve aussi, dans un deuxième temps, de la narrativité soutenue. Tel est le cas de ces vues – à considérer individuellement comme des fragments de narration, selon la logique de Musser – accolées aux autres suivant les étapes d'un récit : Musser souligne comment un film qui, dans un programme, apparaissait en tant que moment isolé, distinct et non narratif, pouvait, dans un autre programme, être intégré dans une structure narrative plus large.

En effet, ce tiraillement entre les deux perspectives, dont les positions de Musser et Gunning sont exemplaires, est pratiquement inévitable compte tenu de cette naturelle « double vie du cinéma » qui nous a intéressée depuis

²⁹⁸Charles Musser, « Rethinking Early Cinema : Cinema of Attractions and Narrativity », *op. cit.*, p. 398.

le début de ce chapitre. N'empêche que le point de vue qui cherche à rehausser la narration, dans ces moments de l'histoire du cinéma qui semblent peu versés au narratif, paraît parfois peu convaincant :

[...] when it comes to films such as *A Trip to the Moon*, is it the narrative that we enjoy or is it some visual pleasure independent of the story? Formulated in this way, the question is one of figure and ground. However, the question of pleasure might be reformulated so that attractions and narrative are effectively imbricated, even integrated : the *coups de théâtre* that Méliès loved are typically integral to the narrative, giving it substance. Méliès's cinematic dexterity performs a narrative function. For instance, in the space scene, the camera dolly suggests that the rocket ship approaches the moon. The earthling scientists who swat the Selenites (i.e. the moon's inhabitants) out of existence do not do so in a way that defies narrative logic – or issues of power, race, and ideology.²⁹⁹

Il demeure que l'attraction sait effectivement articuler, à l'intérieur de la narration, un temps et un mode du discours qui ont précisément la faculté de *qualifier* (à la fois dans les deux acceptions, *désigner* et *garantir*) la narration.

2.IV Où il est question de temps

Simultanéité

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 394-395.

Travaillant sur la catégorie heuristique du descriptif pour traiter de la forme du film et du film narratif en particulier, nous ne pouvons pas ignorer ce que Christian Metz a dit à propos des « actions secondaires du film narratif ».

Un syntagme descriptif peut fort bien porter sur des actions, pourvu que ce soient des actions dont le seul type de rapport intelligible soit le parallélisme spatial [...], c'est-à-dire des actions que le spectateur ne peut pas mettre mentalement bout à bout dans le temps (exemple, un troupeau de moutons en marche : vue des moutons, du berger, du chien, etc.).³⁰⁰

Ce qui est décrit dans cette suite de plans est de l'ordre de l'action (un troupeau de moutons, avec berger et chien, marche) : le syntagme descriptif au cinéma ne se limite donc pas à la description d'objets. Plus précisément, pour que le syntagme soit descriptif, il ne doit pas exister une relation *chronologique* de consécution diégétique manifeste³⁰¹. Dans l'analyse de Metz, la relation entre les plans dans le cas du descriptif est plutôt spatiale, mais si nous cherchons à identifier une relation temporelle qui se manifesterait entre les plans, elle renvoie à une *simultanéité*³⁰². À titre d'exemple : plan général de l'arbre dans la vallée, plan rapproché, détail sur une branche – le spectateur appréhende dans une mise en espace fragmentaire ce que sa perception réorganise dans la simultanéité : il y a un arbre dans cette vallée.

³⁰⁰ Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », in *Communications*, n. 8, 1966, p. 128 ; repris in *Essais sur la signification au cinéma I, op. cit.*

³⁰¹ Même si la consécution écranique des plans est, dans le modèle de Metz, inéluctablement déjà liée à la narration.

³⁰² Simultanéité mais surtout, c'est Metz qui le fait remarquer, cette relation renvoie à une absence de consécution, car par exemple le « syntagme narratif alterné » peut comporter des relations de simultanéité entre certains plans, mais la structure qui les englobe comporte quant à elle au bout du compte une consécution (la consécution écranique, mais aussi et surtout la progression globale de la séquence présentée avec le syntagme narratif alterné). Cf. Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif » [1966], in *Essais sur la signification au cinéma I, op. cit.*

Pour Metz, le récit est un système de transformations temporelles et est, de toute manière, narratif : « [...] le récit est une *séquence temporelle*. séquence deux fois temporelle, [...] il y a le temps de chose-racontée, et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant) »³⁰³. Cette dualité permet toutes les distorsions temporelles dans les récits et, plus fondamentalement, « nous invite à constater qu'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps, et que c'est par là que le récit se distingue de la *description* (qui monnaye un espace dans un temps), ainsi que de l'*image* (qui monnaye un espace dans un autre espace) »³⁰⁴. Alors, pour Metz, un plan isolé et immobile d'une étendue désertique, par exemple, est une *image* (signifié = espace / signifiant = espace) ; plusieurs plans partiels et successifs de cette étendue désertique constituent une *description* (signifié = espace / signifiant = temps) ; plusieurs plans successifs d'une caravane en marche dans cette étendue désertique forment une *narration* (signifié = temps / signifiant = temps).

Metz explique le statut hybride de la description (qui diffère de la narration mais qui en est en même temps une des figures possibles) par le biais de ce troisième terme qu'est l'image. L'image, ce plan isolé et immobile, « est en principe un *punctum temporis* que l'on a immobilisé ; la consommation par l'usager est, elle aussi, réputée instantanée ; et même si elle se prolonge, elle ne consiste pas à parcourir les éléments significatifs selon un ordre de consécution unique et imposé »³⁰⁵. Metz considère que la description se situe au milieu : avec l'image, la description partage le fait que son objet, son signifié, est une observation arrêtée dans le temps ; avec la narration, la description partage le fait que sa forme déroule du temps, et que son signifiant monnaye du temps.

³⁰³ Christian Metz, « Remarques pour une phénoménologie du Narratif » [1966], *op. cit.*, p. 27. Cet article de 1966 apparaît un peu avant « La grande syntagmatique du film narratif ». Metz dans « La grande syntagmatique du film narratif » renvoie au fait à « Remarques pour une phénoménologie du Narratif ».

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

Au sein d'un récit, le moment descriptif se dénonce immédiatement : il est le seul à l'intérieur duquel la consécution temporelle des éléments significatifs – consécution qui persiste – cesse de renvoyer à quelque rapport temporel (consécutif ou autres) entre les signifiés correspondants, et n'assigne plus entre ces mêmes signifiés que des ordres de coexistence spatiale (c'est-à-dire des relations réputées constantes à quelques instants du temps qu'on les prenne). On passe du narratif au descriptif par un *changement d'intelligibilité*, au sens où l'on parle des « changements de vitesse » pour les voitures.³⁰⁶

Fondamentalement, dans ce système³⁰⁷ proposé par Metz, les trois éléments s'organisent selon un critère de parenté ou d'antinomie par rapport au narratif. L'élément que Metz appelle image serait le terme le plus éloigné, l'image ne monnayant point du temps ; la description serait un peu moins éloignée du narratif car elle monnaie du temps dans sa forme (soit dans son signifiant) et requiert donc chez le spectateur un temps d'appréhension tel que

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁰⁷ C'est l'auteur même qui le définit un « système », *ibid.*

le narratif le fait aussi (à ne pas oublier que la description dont parle Metz est la description au cinéma)³⁰⁸.

L'idée de la description comme un procédé qui non seulement brise la consécution mais de plus permet l'appréhension simultanée de divers traits de la chose décrite fait aussi partie des points proposés par Gérard Genette dans son étude sur la description (*versus* la narration) en littérature³⁰⁹. Pour Genette, ce qui distingue en particulier les passages narratifs des passages descriptifs dans un texte se situe au niveau du temps. Le narratif travaille sur l'aspect temporel du récit en suivant les événements comme purs procès ; cela coïncide avec le point de vue de Metz sur la *narration*, qui déplie du temps à deux niveaux, celui du signifié (les événements racontés) et celui du signifiant (la forme que le syntagme du film prend pour les montrer). Par cette même voie, Genette souligne que la description, « parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace »³¹⁰.

³⁰⁸ Il demeure à notre avis dans cette proposition de schématisation que Metz met en place, entre narration, description et image, une méprise de base. Cette « image » ne produit pas du temps pour le sémiologue car il ne prend en compte que certains codes, comme celui des mouvements de caméra, le code de la mise en cadre, le code la mise en série et de l'enchaînement des plans (nous le répétons, pour *image* il entend ici un plan fixe, dont le cadre est donc immobile et dont le contenu est relativement fixe lui aussi – par exemple le plan fixe d'une branche d'arbre) : par contre, cette même image peut produire une sensation de temps chez le spectateur (et même avec plus de puissance qu'un de ces syntagmes extrêmement dynamiques qui mobilisent et résument le temps de la narration – pensons au très fameux résumé des déjeuners de Charles Foster Kane et de sa femme en plans filés dans *Citizen Kane*). Des plans fixes, et relativement indépendants de ceux qui précèdent et suivent – pensons aux plans finaux de *L'Eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962) –, peuvent créer un sentiment intense du travail du temps chez le spectateur. Si nous considérons des plans de la sorte, ce pôle que Metz appelle *image* serait plus un élément dont le signifié – le contenu – relève de l'espace, mais le signifiant relève beaucoup plus du temps. Sur ce point de discordance quant au concept d'*image* chez Metz, lire aussi Alain Ménil, *L'Écran du temps*, Lyon, PUL, 1991, surtout les chapitres « L'indécision des termes » et « Le temps dans l'image ».

³⁰⁹ Dans l'article déjà cité (et paru avec l'article de Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », *op. cit.*), « Frontières du récit », [1966], *op. cit.*, surtout p. 59-60.

³¹⁰ Genette, « Frontières du récit », [1966], *op. cit.*, p. 59.

Au premier abord, cela pourrait ressembler à une contradiction avec le point de vue de Metz sur la description (dans la mesure où Metz en parle comme d'un signifié qui est de l'ordre de l'espace, qui se montre dans un signifiant qui est de l'ordre du temps) puisque celle-ci « monnaie un espace dans un temps ». Mais au contraire, les deux points de vue se rejoignent car, quand Metz parle de plusieurs plans partiels et successifs d'une étendue désertique qui constituent une *description* – où le signifié est un espace et le signifiant est de l'ordre du temps –, ce temps dont il parle n'est pas le temps d'une action, il est très simplement le temps de la succession des photogrammes ; un temps, donc, de la simple suite, un temps très élémentaire qui aménage la seule manière possible pour que les images se mettent en mouvement³¹¹ pour le spectateur. Dans les deux acceptions, le temps événementiel s'est arrêté : devant les yeux du lecteur et/ou du spectateur ne s'étalent qu'un espace et des surfaces soustraites au déroulement de l'action.

La dynamique que la description impose au récit (au cinéma pour Metz, ou dans l'énoncé littéraire pour Genette) est pour nous ici, encore une fois, un point de contact avec l'attraction au cinéma : la description soustrait le récit au déroulement temporel des événements et remplace ce déroulement dans le temps avec une sorte de contemplation des surfaces.

Une énième confirmation nous frappe. Reprenons Genette cité ci-haut : « parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, [elle] semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace »³¹². Un instant de distraction devant cette phrase, et nous ne savons plus si le narratologue français parle de la description littéraire ou de l'attraction cinématographique.

³¹¹ À moins de ne pas avoir, et nous serions du côté de l'expérimental, des séries infinies de surimpressions de photogrammes ; ou d'être en train de monter avec une plate-forme AVID un film et de se retrouver devant une panoplie de photogrammes ouverts dans d'innombrables fenêtres.

³¹² Genette, « Frontières du récit », [1966], *op. cit.*, p. 59.

Temps d'exposition : présent

En ce sens, la description autant que l'attraction imposent aux éléments qu'elles veulent *faire voir* un étalage qui est à la base de toute pratique d'*exposition*. La temporalité mobilisée par la pratique de l'exposition est ambiguë dans la mesure où on y donne à voir dans le présent de l'acte d'exposer ce qui a été d'un autre moment.

Du côté de la description, la mise en forme dans le texte d'une relation entre le scripturaire et le visible donne lieu à une sorte d'exposition, ce qui contribue à la création d'un temps du descriptif.

Le temps du voir [...] se convertit, par l'écriture, dans le temps de l'énumération ; le temps paradoxal de la contemporanéité du descriptif : celui-ci donne des signes pour co-actuels et, simultanément, les caractérise comme résiduels puisqu'ils sont à la fois du moment de la description et d'un moment antérieur.³¹³

En accord avec Jean Bessière (cf. ses propos dans l'introduction au volume collectif sur l'ordre temporel que la description impose au récit), nous pouvons souligner que la description est au fond un acte temporel, car elle fait d'un objet du passé un objet *actuel* de la perception.

[L]e descriptif, ainsi chronologiquement paradoxal, apparaît comme le moyen de modéliser ce temps qui ne peut se lire comme celui de la transformation, ni comme celui de la chaîne de la cause et des effets, mais

³¹³ Jean Bessière, « Introduction » à *L'Ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988, p. 3.

comme celui qui, dans l'inévitable de la notation de la séquence du passé, du présent et du futur, se dessine suivant des faux raccords.³¹⁴

À partir de ces propos, nous pourrions rapidement tomber dans une définition excessivement générale où description deviendrait synonyme de *représentation* tout court : il convient alors de pointer les éléments qui nous intéressent davantage dans cette lecture du temps de la description par rapport à l'attraction. C'est par elle (par la description et/ou par l'attraction) que la temporalité de la suite continue, cohérente et presque obligée du tissu narratif laisse la place à des blocs qui interrompent tout ceci. Les faux raccords, dont parle Bessière, sont évidemment des faux raccords de temps : là où il y a description, un passé et un présent sont raccordés dans le texte selon une fausse continuité. La liaison³¹⁵ entre le moment narratif et le moment descriptif raccorde en effet deux modes différents (voici un niveau du faux raccord) ; et surtout, le moment de la description raccorde en lui-même un *virtuel* (à réanimer) et un *actuel* (réanimé) qui devient visible par la description (et voici un deuxième niveau du faux raccord).

De toute évidence, nous avons laissé s'insinuer des termes deleuziens dans cette lecture, et c'est justement par Deleuze que Bessière passe, sans toutefois y renvoyer directement³¹⁶. Il va pourtant jusqu'à souligner que « la description propose une *situation optique pure*. [...] En d'autres termes, *la description efface l'objet et en préserve les signes*, signes de la description »³¹⁷, ce qui, en deuxième lieu, renvoie aux mêmes propos d'Alain Robbe-Grillet auxquels Deleuze renvoie également³¹⁸.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

³¹⁵ Rappelons qu'en langage cinématographique on appelle liaison la *coupe de montage*.

³¹⁶ Cf. surtout Deleuze qui traite du régime cristallin de la description in « Les cristaux de temps » et « Les puissances du faux » in *L'Image-temps*, *op. cit.*

³¹⁷ Jean Bessière, « Introduction » à *L'Ordre du descriptif*, *op. cit.*, p. 4, notre italique.

³¹⁸ Alain Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, où la description remplace son objet, le créant et l'effaçant à la fois.

Du côté de l'attraction, reprendre telle quelle la formule de « faux raccord » peut occasionner un peu trop d'imprécisions – du moment où Bessière l'avait spoliée de son sens strict du langage cinématographique. Néanmoins, il est tout à fait pertinent de souligner que l'attraction provoque elle aussi dans le récit un type de rapport paradoxal au temps, très proche de celui de la description décrit plus haut, mais cette fois il s'agit de différentes dimensions de présent qui peuvent être conjuguées par et dans l'attraction. Un premier niveau de présent est inéluctable, et somme toute externe à l'attraction, car il est le fruit de l'ensemble narratif dans lequel l'attraction est enchâssée. Prenons ici aussi en exemple le fonctionnement d'un numéro dans une comédie musicale. La narration, qui précède le moment d'attraction du numéro, fonctionne dans une dimension de présent. En bref, là où l'image fixe de la photographie renvoie au passé du moment de la prise³¹⁹, les images en *mouvement* (c'est, selon Metz dans cet article inaugural, justement le mouvement qui détermine le sentiment du temps présent) produisent un sentiment d'actuel car elles vivent du présent de la projection qui les active à chaque passage de la pellicule.

À ce type de présent, qui peut se reprogrammer tel quel à chaque projection, nous pouvons ajouter le présent de la sphère de la narration. Lorsque l'histoire facilite une identification entre spectateur et personnage, la sensation de présent s'intensifie. La participation sentimentale du spectateur aux actions du film vivifie le sens de présent sur lequel la narration se construit.

Compte tenu de cette double dimension de présent qui habite les moments narratifs qui précèdent, l'attraction s'ajoute en produisant elle aussi

³¹⁹ Cette dimension de passé naturellement lié aux images peut se retrouver, en dehors des photographies, aussi dans les images en mouvement lorsqu'elles sont documentaires, où en fait le coefficient de *ça a été*, disons, est plus élevé.

du présent, et même de la pure présence³²⁰. C'est le temps de la *présentation*, de la monstration : le temps d'un moment spectaculaire qui enchaîne sur d'autres moments spectaculaires (souvent, tel que nous l'avions remarqué plus haut dans ce chapitre, le terme de cette chaîne est un moment de surenchère, l'apothéose finale).

Alors, lorsqu'un numéro, une attraction, se greffe dans le tissu narratif d'une comédie musicale, des présents différents se combinent et se permutent.

Prenons un numéro en exemple : « Eyes for you » (dirigé par Busby Berkeley), qui fait, entre autre, office d'époustouflante déclaration d'amour dans *Dames* (Ray Enright, 1934). La recette du film est celle des films Warner de Berkeley. Un couple, Ruby Keeler et Dick Powell, un spectacle musical à porter à terme, des difficultés sociales, sentimentales, économiques et techniques à surmonter pour le faire. Avant ce numéro, le couple a déjà quelques fois dans l'histoire été aux prises avec une déclaration d'amour, qui s'est parfois transformée en chanson. L'histoire du film s'est déroulée selon son parcours, en direction du dénouement avec quelques arrêts contemplatifs ici et là, pour donner un avant-goût du moment du grand spectacle final. Une fois au théâtre, le soir de la première, après quelques percées préliminaires par mouvement de caméra dans l'espace bidimensionnel de la scène, c'est au commencement des notes de « Eyes for you » que le spectateur du film abandonne définitivement l'espace de la salle et entre dans l'espace de la scène. Cette fois, cet espace se métamorphose et devient quant à lui profondément tridimensionnel : un lieu où toutes les transformations et les apparitions/disparitions peuvent virevolter. Même si l'histoire du film voulait que les réactions du public dans la salle du théâtre comptent beaucoup (une révolte, relativement violente, contre les mœurs lascives du monde du

³²⁰ Ainsi Gunning à ce propos : « [t]he temporality of the attraction itself [...] is limited to the pure present tense of its appearance », in « "Now You See It, Now You Don't" : The Temporality of the Cinema of Attractions », *op. cit.*, p. 77.

vaudeville est sur le point d'éclater, un groupe de puritains dans la salle attend le coup d'envoi pour interrompre le spectacle), une fois que nous sommes entrés dans l'espace fantasmagorique du numéro, le déroulement de l'histoire n'a plus d'importance ni de suite. Il n'existe pas ici, ni ailleurs dans d'autres comédies musicales, un vrai système de champs et contre-champs entre l'espace du spectacle et l'espace de la narration – dans le cas de *Dames*, c'est durant les pauses entre un numéro et un autre de la revue musicale que les événements de l'action dans la salle nous sont montrés, et celle-ci est par ailleurs mise en arrêt, car le public du théâtre, y compris les puritains, est sans doute séduit par le spectacle. Le numéro spectaculaire, « Eyes for you », est encadré par une scène urbaine, genre fréquent dans les comédies musicales des années trente³²¹ : le couple est assis dans un wagon de métro, endormi. L'amorce est donnée. Il lui dit, en rêvassant son visage sur chaque réclame du métro, *je n'ai des yeux que pour toi* ; et bientôt, 350 Ruby Keller peupleront l'espace du visible³²², c'est-à-dire le cadre et non le champ, car on ne renvoie à aucun hors-champ : la salle du théâtre n'existe plus. C'est

³²¹ Nous pouvons presque dégager une devise dans de nombreuses comédies musicales de ces années-là qui pourrait être *To make life like kaleidoscope*. Mémorable la tâche de représentation réaliste du milieu du spectacle de variété dans *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929, MGM) : nous voyons très bien par ailleurs comment l'attrait du genre des coulisses se met en place dans ce film qui se trouve chronologiquement à la source de la « série » des *backstage musical* : un parfait voyeurisme, presque de l'espionnage, s'installe. À l'hôtel, les soubrettes se déshabillent, et offrent sans cesse au spectateur des preuves du fait que le monde du show-biz est déluré (pointant du doigt exactement l'un des aspects qui attire le plus le spectateur) : les deux filles protagonistes, Queeny (Anita Page) et Hank (Bessie Love), et ensuite d'autres personnages, s'embrassent sur la bouche... Mais aussi, *to make life like kaleidoscope* renvoie aux stylisations et aux virtuosités qui prennent forme dans les scènes urbaines et réalistes des films Warner : *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933) pour le numéro homonyme, *Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy, 1933) pour le numéro final « My forgotten Man », *Dames* (Ray Enright, 1934) pour « Eyes for you » et « The Girl at the Ironing Board », *Gold Diggers of 1935*, (Busby Berkeley, 1935) pour le numéro « Lullaby of Broadway ».

³²² La bande annonce de l'époque, dans sa rhétorique bien reconnaissable, écrit à caractères cubitiaux : « A tremendous Warner Brothers Musical », et après avoir fait la liste des films dus à Berkeley, dit de *Dames* : « Different from Anything ever presented on the Screen » « [...] as never before. See the Most Amazing Musical ensembles yet created by Busby Berkeley. The tapestry of Girls. The "Eyes for you" number with 350 Ruby Keeler's. The Tunnel of living beauty. Six other indescribable routines filmed to the tune of 5 new songs hits ». Nous faisons confiance au décompte de la maison...

un espace de *présentation*, où une série de kaléidoscopes devient l'objet de la monstration. Durant les numéros, les changements de scène et parfois de décor, ou carrément de numéro et de chanson, arrivent soudainement. Éclats présentés l'un après l'autre, dans une tension de présent continu, sans progression. Des raccords sur le mouvement de la caméra ou sur le geste du personnage transportent le spectateur d'un espace à l'autre. La surprise se transforme à chaque fois presque en vertige. La sensation en est une de parc d'attractions : le spectateur est jeté d'une scène à l'autre comme d'une courbe à l'autre des montagnes russes, ou d'un épouvantail à l'autre de la galerie des horreurs. Des fragments de plaisir immédiat, plaisir visuel et aussi curiosité technologique (le spectateur amusé se demande sans cesse comment cette vision a été réalisée pratiquement)³²³ remplacent tout autre type de mise en chaîne temporelle qui avait pourtant régné jusque là et qui reprendra le dessus à la fin de l'attraction.

Temps de voyant

Encore là où il est question de temps, dans un autre *locus classicus* de la théorie, c'est chez Gilles Deleuze, nous l'aurons annoncé, que l'idée de

³²³ Il existait un produit dérivé du film qui nous semble témoigner en tant que document synchronique de la fascination que ces numéros se devaient de susciter. Il s'agit d'un court-métrage qui mélange un faux documentaire à une sorte de *making of* de la même année, 1934, *And she learned about Dames*, qui montrait, après une courte mise en contexte entièrement fictionnelle (une fille à lunette, calquée sur le modèle des personnages de Ruby Keeler, interprétée par Martha Merrill, gagne une visite dans les studios Warner où Berkeley tourne les numéros musicaux de *Dames*), en alternance, des plans de *Dames*, des prises documentaires sur le set de tournage des vrais numéros, et des plans de fiction de *And she learned about Dames* où Martha Merrill fini par embrasser Dick Powell. Une série de champs et contre-champs très intrigants montrent en alternance Merrill (plans de fictions) et Berkeley, Keeler et les autres de la troupe de *Dames* (plans documentaires) exploitant des raccords qui veulent faire croire la continuité de l'espace et du temps... Bazin ne leur avait pas encore dit que fauve et chasseur doivent partager le même plan pour que quelque chose se dégage de leur rencontre...

description se retrouve élevée au rang de véritable catégorie par laquelle le monde s'organise à la vision (plutôt qu'à la lecture). En effet, *L'Image-temps*, dès l'ouverture, dès le premier chapitre, « Au-delà de l'image-mouvement », pivote sur la description pour assurer la transition d'un régime de l'image-action à celui de l'image pure. Nous retrouvons ici encore une autre affinité entre cet objet qu'est la description et notre attraction, et ce dans une zone qui à première vue appellerait tout simplement à un contresens. Par le biais de la description, Deleuze dégage en fait le caractère commun du cinéma néo-réaliste italien³²⁴ : il traite de la présence importante dans ces films de situations optiques et sonore pures (en opposition avec les situations sensori-motrices des films classiques du régime de l'image-mouvement). Les personnages des films néo-réalistes se trouveraient dans un rôle de spectateur, devant des images optiques et sonores pures, coupés des prolongements moteurs. En gros, le personnage néo-réaliste n'agit pas, il voit ; et il voit, à peu près, ce que le spectateur voit (« C'est un cinéma de voyant, non plus d'action »³²⁵). Le personnage et le spectateur se retrouvent devant des *descriptions*.

Même dans ce contexte du néo-réalisme, où on se croirait bien éloigné de l'attraction, le terme de description intervient dans la construction de l'édifice interprétatif de Deleuze pour marquer fondamentalement une distance, une coupure de l'action et du déroulement causal de la narration.

C'est dans le « Troisième commentaire à Bergson » que nous retrouvons dans l'idée de description un écho du syntagme descriptif de

³²⁴ Nous ne voulons pas tomber dans une sorte de délire d'omnipotence de l'attraction, en affirmant que par exemple *Paisà* ainsi que les autres parcours lacunaires, fragmentaires, qui procèdent par épisodes juxtaposés du néo-réalisme sont une énième mise en forme d'un système qui devient totalitaire, celui des attractions. Il demeure qu'une fois l'attraction envisagée comme nous le faisons dans cette thèse, comme contre-pouvoir du narratif, la voie est ouverte à bien des relectures.

³²⁵ *L'Image-temps, op. cit.*, p. 9.

Metz³²⁶, principalement dans le fait que la description a le pouvoir de fragmenter une vision et de donner à voir non une chose « mais une “description” qui tend à remplacer la chose, qui “gomme” l’objet concret, qui n’en choisi que certains traits »³²⁷. L’écho de Metz prend forme quand Deleuze dit que, dans un processus de reconnaissance attentive³²⁸, la perception d’un objet se fait non par une appréhension globale et automatique de la chose (... comme la vache *reconnaît* un brin d’herbe et le mange, dit Deleuze), mais grâce à une décomposition et recomposition par petits traits de la chose, donc par sa description. Dans ce processus, l’objet « passe par *différents plans*. [...] nous constituons de la chose une image optique (et sonore) pure, nous faisons une description »³²⁹. Ici, nous renvoyons à Metz et à cette construction par plusieurs *plans* partiels et successifs d’une étendue désertique qui, juxtaposés, constituaient chez Metz³³⁰ une *description*.

La description, toujours en tension avec la narration, intervient encore dans la construction de Deleuze à propos des « Puissances du faux ». Elle peut relever d’un régime organique ou d’un régime cristallin³³¹, ce qui nous rapproche de la comédie musicale.

³²⁶ Cela nous semble d’autant plus intéressant que, dans la théorie de Deleuze, il n’y a pas de place pour une sémiologie du texte narratif, mais plutôt pour une sémiotique des signes cinématographiques de tous les niveaux. Voir ce que Deleuze affirme à propos de la syntagmatique de Metz dans son chapitre « Les puissances du faux », in *L’Image-temps*, *op. cit.*, p. 178-179.

³²⁷ *Ibid.*, p. 63.

³²⁸ Deleuze reprend les idées de reconnaissance automatique et de reconnaissance attentive (p. 62 et suivantes) de Bergson pour distinguer deux diverses grandes sortes de situations dans les films. Celles où le personnage confronté à quelque chose (à une image, à une situation) prolonge sa perception en action (et donc moi, spectateur, j’assiste à la construction d’une action), et celles, qui sont des descriptions, où le personnage ne reçoit des choses qui l’entourent que des images, précisément des images optiques et sonores pures.

³²⁹ *L’Image-temps*, *op. cit.*, p. 63.

³³⁰ En détail, le mot « plan » ne désigne pas tout à fait la même chose dans les deux affirmations puisque chez Metz, évidemment, il renvoie bel et bien à ce segment de film contenu entre deux coupes de montage, mais globalement les deux se rejoignent. Cf. « Remarques pour une phénoménologie du Narratif », in *Essais sur la signification au cinéma I*, *op. cit.*

³³¹ Ces deux sous-catégories sont aussi employées pour la narration, mais cela ne nous occupera pas ici. Ailleurs « image-cristal » est carrément synonyme de « description cristalline » (p. 95).

[La description] cristalline est une description qui vaut pour son objet, qui le remplace, le crée et le gomme à la fois comme dit Robbe-Grillet, et ne cesse de faire place à d'autres descriptions qui contredisent, déplacent ou modifient les précédentes. *C'est maintenant la description même qui constitue le seul objet décomposé, multiplié. On le voit dans [...] les vues plates et les aplats de couleurs de la comédie musicale.*³³²

Il s'agit alors de moments de suspension de l'action où la description remplace la situation.

« Mouvement de monde »

Parcourant le tracé que Deleuze dessine, la description est ainsi associée à ce moment particulier de l'action qu'il appelle « mouvement de monde ». Quand les personnages sont dépossédés, pour toutes sortes de raisons, de leur liberté de réagir aux situations, le spectateur assiste à un mouvement généralisé qui modifie le sort du personnage, un mouvement qui ne lui revient pas en tant qu'acteur, déclencheur du mouvement, mais qui se génère autour du personnage et l'engage dans ce « mouvement de monde ». L'image optique et sonore de la reconnaissance attentive, donc la description, peut se transformer parfois en mouvement, mais non pas dans le mouvement des réactions du personnage (Deleuze dit que les images ne se prolongent pas en action) : dans un mouvement de monde qui emporte le personnage. Ce n'est pas le personnage qui réagit à la situation optique-sonore, c'est un mouvement de monde qui supplée au mouvement défaillant du personnage.

³³² Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit, p. 165. C'est nous qui soulignons.

Dans le modèle de Deleuze, la comédie musicale est le genre par excellence qui traduit cette pulsion du cinéma (avec le genre burlesque, surtout celui que Deleuze appelle le quatrième âge du burlesque, de Jacques Tati et de Jerry Lewis³³³). Le cinéma véhicule en somme une pulsion à l'agitation. Le résultat (ce que le spectateur voit) naît de ce que le personnage se met, involontairement, sur un faisceau d'énergie qui l'entraîne. Pures situations optiques et sonores qui ne renvoient plus à une action, mais qui produisent une onde, un mouvement de monde, sur lequel le personnage est mis en orbite. Voilà que la place de la comédie musicale devient plus claire : les numéros de chorégraphie sont souvent des images qui tendent à nier toute image-action, pour devenir descriptions, images optiques et sonores pures.

La danse trace un mouvement de monde, qui est un mouvement supra-personnel. Tout en reconnaissant les merveilles des prestations sportives de Gene Kelly et de Fred Astaire, Deleuze parle du moment de la danse comme

³³³ Deleuze propose une progression, dans l'histoire du burlesque, vers la situation optique et sonore pure, et donc vers un régime de pur mouvement de monde. Au début, le premier âge serait celui de l'exaltation des situations sensori-motrices, où les enchaînements sont prolongés à l'infini en actions. Pensons à l'ensemble proliférant d'actions déconnectées du cinéma des premiers temps, des vues à transformations à la Méliès à *L'Arroseur arrosé* (ce qui trouve, en dehors de la pensée de Deleuze, une confirmation dans la compilation *Un monde agité* – 1995 – d'Alain Fleicher, où les personnages agités se suivent, presque s'empilent, dans une accumulation exténuante). Dans le deuxième âge du burlesque s'insinue dans le schéma sensori-moteur un élément émotif, affectif (songeons à la puissance du visage impassible de Buster Keaton ou au visage variable de Chaplin). Le troisième âge du burlesque impliquera le parlant. Le parlant devient la condition d'une nouvelle image que Deleuze appelle image-argument ; pensons encore aux *non-sens* de Groucho Marx, ou aux grommellements de Chaplin, comme dans la chanson de *Modern Times*. Dans cette progression, Deleuze met de l'avant l'affaiblissement du lien sensori-moteur, et l'action qui déchaînait et enchaînait laisse progressivement place, après l'affect et la parole, dans le quatrième âge – celui du renouveau du burlesque –, à une rupture des liens sensori-moteurs. Comme dans le mouvement de monde de la comédie musicale, dans le nouveau burlesque les situations optiques et sonores ne se prolongent pas en actions. Le nouveau burlesque ne vient plus d'une production d'énergie par le personnage, qui se propagerait et s'amplifierait comme naguère. Il naît de ce que le personnage se met, involontairement, sur un faisceau d'énergie qui l'entraîne, et qui constitue précisément le mouvement de monde. Pures situations optiques et sonores qui ne renvoient plus à une action, mais qui produisent une onde, un mouvement de monde, sur lequel le personnage est mis en orbite. Si nous pensons au postier ivre, après la fête de *Jour de fête*, et au ballet incohérent entre ses jambes, la bicyclette et la clôture, nous avons un exemple de ce mouvement de monde qui entraîne, malgré lui, le personnage.

de l'instant où le génie individuel du danseur s'efface : au lieu d'agir ou de diriger la situation, le danseur est pris par la danse et devient une partie du décor, une partie de cette pure description de monde qui remplace carrément la situation. Cela revient à dire que le temps du déroulement de la situation n'existe carrément pas, ou plus, et à sa place il y a un espace qui se décrit – l'espace du décor. Ainsi donc, la danse injecte un élément supra-personnel dans toutes comédies musicales car, pour Deleuze, le danseur entre dans la danse presque malgré lui. Cela est entièrement évident dans les numéros des danseuses de *file*.

Chez Berkeley, les girls multipliées et reflétées forment un prolétariat féérique dont les corps, les jambes et les visages sont les pièces d'une grande machine à transformation³³⁴ : les figures sont comme des vues kaléidoscopiques qui se contractent et se dilatent dans un espace terrestre ou aquatique, le plus souvent saisie d'en haut, tournant autour de l'axe vertical et se transformant les unes dans les autres pour aboutir à des pures abstractions.³³⁵

Finalement, l'idée de dévoiler encore une affinité entre notre idée d'attraction et le concept deleuzien de *mouvement de monde* (qui, nous l'avons vu, est strictement lié à celui de description chez ce philosophe

³³⁴ NDA : cette tournure fait écho à celles employées par Siegfried Kracauer à propos des *tiller girls* dans « L'ornement de la masse » [1927], in *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Textes choisis et présentés par Philippe Despoix, Saint-Denis, PUV, 1996. Kracauer y explique que les *tiller girls* sont des « produits des usines de distraction américaines [et] ne sont plus des jeunes individuelles, mais des groupes indissolubles de jeunes filles dont les mouvements sont des démonstrations mathématiques » (p. 70). Précisément les chorégraphies sont des ornements (pour Kracauer est ornement toute manifestation superficielle d'une époque : des phénomènes donc qui, à la manière de l'*inconscient*, donnent accès à l'esprit du siècle, sans être biaisés comme des jugements qui sont quant à eux fruits de l'appartenance idéologique à une des tendances du temps) ; les chorégraphies sont composées de *masse* : « en tant que membres de la masse [...] les humains sont des morceaux d'une seule et même figure » (p. 71). Cf. aussi Philippe Despoix, *Éthiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande du début du siècle*, Paris, L'Harmattan, 1995, sur l'ornement : « phénomène de surface, sans fonction apparente, à partir duquel [...] l'inconscient d'une société peut être déchiffré » (p. 183).

français) naît de notre intention de concevoir le temps que l'attraction produit dans le récit cinématographique narratif comme une façon naturelle d'organiser les éléments au cinéma. Façon qui par ailleurs est même inéluctable lorsque la construction du récit, ne fut ce que pour un instant, n'est pas fondée sur l'achèvement d'une action. Dans la comédie musicale, l'attraction advient quand le temps de l'action s'arrête, la scène (au sens de série de plans raccordés dans une unité) devient une scène (au sens physique) sur laquelle se *décrivent* l'espace et le temps du spectacle.

Si dans l'édifice interprétatif de Deleuze le mouvement de monde est un mode du récit qui s'active dans les narrations où les personnages arrêtent d'agir et deviennent *agis* (et *dansés* dans le cas exemplaire de la comédie musicale que lui-même présente), nous pouvons proposer de considérer notre idée plus générale d'attraction comme un état de toute narration lorsque celle-ci se met à persister sur une image, insister sur une figure ou sur un geste, agrandir un élément, magnifier un trait, répéter une action ou en dérégler une suite. Persister sur une image équivaut à produire un long plan. Or, la longueur du plan n'est pas une valeur absolue : un long plan dans un film de Michael Mann, mettons *Collateral*, n'est vraiment pas du même ordre de la longueur d'un plan de Bela Tarr, mettons dans *Armoniak Werkmeister*. Il s'agit évidemment d'une valeur proportionnelle à la longueur moyenne des plans dans le film. Un plan qui se détacherait des autres par sa longueur, insistant sur une figure par exemple, nous semble mobiliser chez le spectateur une manière de regarder qui ne cherche pas à suivre et reconstruire l'action que le montage a découpée, mais qui est plus contemplative. Quelque chose de semblable se produirait chez le spectateur quand la taille du cadrage agrandit et magnifie des formes. Et un plaisir de la reconnaissance, propre à la répétition, se mobiliserait quand une suite d'actions serait dérégulée par une reprise. Aussi, nous considérons finalement des instants pourtant ancrés dans

³³⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 82-83.

la narration comme des moments d'attractions lorsque le plaisir du spectateur est dévié du principe de développement.

2.V Ouverture : pause et spectacle au cœur du récit

La notion de « description littéraire » de la tradition rhétorique, et surtout des études narratologiques, a été pour nous dans ce chapitre un modèle par lequel mettre en évidence des mécanismes de base du fonctionnement de l'attraction au sein du film narratif.

Les observations proposées dans ces pages sur les affinités entre description et attraction au niveau du type de communication que les deux instaurent avec le récepteur, au niveau du style qu'elles créent et du temps que les deux mobilisent au sein de la narration, trouvent une illustration directe dans ces zones d'un genre cinématographique en particulier, la comédie musicale, que sont les numéros de chant et danse. Nous avons proposé de bel et bien considérer ces numéros tels des attractions.

Au cœur de la comédie musicale se joue aussi au plus haut point un renvoi continu entre narratif et spectaculaire, ce à quoi le chapitre qui suit est principalement consacré.

3 Le cas de la comédie musicale : une histoire classique d'attraction

Dans le parcours effectué dans le chapitre précédent, nous avons mis à l'épreuve notre intuition sur les relations entre les moments d'attraction dans un film et les moments de description dans un texte littéraire. Pour faire suite à cela, c'est en particulier le terrain de la comédie musicale que nous proposons de débusquer afin de trouver d'autres affinités entre ces deux moments à basse teneur narrative et à haute teneur d'exposition – description et attraction –, et de libérer d'autres qualités de l'attraction.

Commençons par une évidence : tout spectateur peut reconnaître un numéro musical dans un film. Cette affirmation pragmatique, qui concerne au fond la définition même de ce qu'est une comédie musicale cinématographique (tautologie : un film dans lesquels sont reconnaissables des moments musicaux), trouve une parfaite correspondance dans les discours sur la description littéraire – si nous continuons de filer cette analogie transitive entre l'attraction (ici les numéros de comédie musicale) et la description. Philippe Hamon, dans un de ses premiers articles sur la description – qui cherche à définir celle-ci –, recourt à un raccourci tout à fait semblable quand il dit que le lecteur-moyen peut « reconnaître et identifier sans hésiter une description »³³⁶. Or, tout en étant vain de nier totalement cette évidence – autant du côté de la description que de l'attraction, surtout, car dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de structures qui prennent leur sens dans la communication avec le destinataire –, il n'en reste pas moins qu'identifier les contours exacts de l'attraction (le début et la fin du fragment de film qui est une attraction), les relations formelles et sémantiques que ces

³³⁶ Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description », in *Poétique*, n. 12, 1972, p. 466.

segments entretiennent avec ce qui les précède et ce qui les suit dans la continuité photogrammatique du film, est une affaire un peu plus complexe que dans un texte scriptural. En effet, ne serait-ce que grâce à la ponctuation (qui peut fournir au lecteur moyen dont parle Hamon les outils pour découper un écrit) dans un texte (et non dans un film), il est facile d'isoler les parties qui recouvrent diverses fonctions³³⁷.

Si les contours d'une attraction ne peuvent alors pas être aisément définis dans un film, nous allons néanmoins passer par le concept d'attraction afin de créer une loupe pour mettre en évidence le fonctionnement formel, et la relation à la narration, de ces moments que sont les numéros musicaux – moments tout à fait centraux du genre comédie musicale. Cette vertu heuristique de loupe est quant à elle à l'origine même de l'entrée du concept d'attraction dans les études cinématographiques chez des historiens-théoriciens de la filière Gaudreault/Gunning. C'est justement en tant qu'outil capable de libérer les caractéristiques du cinéma des premiers temps qu'il émerge.

³³⁷ Ce que Hamon soutient à propos du fait qu'une description est immédiatement reconnaissable dans un texte écrit ne fait pas l'unanimité dans les études sur la description. Par exemple, les travaux d'un Centre de recherches sémiologiques se sont penchés sur l'écriture descriptive dans les rapports de terrain des anthropologues, s'interrogeant sur la façon de pouvoir identifier dans ces textes les fragments ou les séquences descriptives. Cf. l'ouvrage collectif *Le Discours descriptif. Du texte aux objets de connaissance*, Neuchâtel, Centre de recherches sémiologiques, 1986.

3.I Signes du spectacle³³⁸ : des pistes aux planches, puis à l'écran

La loupe que l'attraction peut maintenant offrir dans notre réflexion sur le genre comédie musicale catalyse à la fois des questions qui relèvent de l'intégration des moments attractionnels au reste du film narratif, de la place du spectateur, de la question du spectacle (qui est de l'ordre de la présentation) et du spectaculaire (qui est, pour ainsi dire, une catégorie de l'esprit).

Observer un genre classique et codifié comme la comédie musicale hollywoodienne (un genre qui a répondu à des exigences, même à des impératifs de l'industrie et qui peut être considéré un véritable produit sériel³³⁹, presque un produit d'usine³⁴⁰) à travers la loupe d'un concept, celui

³³⁸ Ce titre fait écho à celui d'André Helbo, *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, Bruxelles/Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2006. Ce texte qui comporte nombreux raccourcis quelque peu faibles (surtout en matière de narratologie cinématographique) a à notre avis la qualité de relier de manière tout à fait intermédiaire des objets hétérogènes, mais qui partagent les mêmes stratégies spectaculaires : de quelques titres hollywoodiens, à des performances de théâtre de rue, aux spectacles de Bob Wilson. Ce type de démarche qui tend à rapprocher des objets sur la base de la relation qu'ils instaurent avec le public s'inscrit dans la même voie que le nôtre.

³³⁹ À propos de produit sériel et industriel, il est peut être cohérent de signaler une méprise d'André Helbo – ressemblant à un *lapsus* – qui explique l'acronyme de Noël Burch (sans le citer par ailleurs) MRI avec : *mouvement* de représentation *industriel* (sic). Cf. *Signes du spectacle, op. cit.*, p. 53.

d'attraction, pourrait d'emblée paraître un leurre³⁴¹. Nous l'aurons vu, celui d'attraction est un concept quant à lui récalcitrant et fuyant qui a vu le jour comme fruit des réflexions sur une production qui ne connaissait pas les contraintes de « l'industrie lourde » du cinéma (le cinéma des premiers temps), ou qui a été porteur des propositions pour la création d'un cinéma subversif (du côté d'Eisenstein). Mais en même temps, il est tout à fait évident que la comédie musicale exploite la puissance spectaculaire du cinéma, offrant au public des moments, ceux des numéros musicaux, qui ont un coefficient élevé de « spectacle pur » et qui peuvent éventuellement être considérées comme des arrêts de la narration.

Pour éclairer ce choix, et essayer de dépasser les risques que comportent le rapprochement d'objets incommensurables ou, à l'inverse, le

³⁴⁰ Même si la comédie musicale fait partie à plein titre de la production classique hollywoodienne, il a parfois été souligné comme ce genre, du moins à son avènement, était tout à fait *sui generis*, échappant à la norme par l'excès, l'extravagance et une surprenante dialectique entre le conservatisme des mœurs (pris en charge par le récit) et la provocation visuelle. C'est l'un des points de départ de Martin Rubin dans son livre *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia University Press, 1993 : « Busby Berkeley was [...] a flamboyant anomaly within an anomaly. His trademark genre, the musical, is the most anomalous of all major genres sanctioned under the impure orthodoxy of the Hollywood classicism. The musical makes mischief with dominant values of realism, consistency, and narrativity, dancing giddily close to their counterparts – contradiction, inconstancy, and showstopping spectacle » (p. 2). Rubin offre dans son texte, au fil de ses arguments, une excellente revue critique des contributions sur la comédie musicale hollywoodienne. Il est intéressant de remarquer par ailleurs les affinités lexicales entre les usages que nous faisons ici de ce terme, « showstopper » et d'attraction. Selon le *Oxford English Dictionary*, Showstopper est : 1) show-stopper, showstopper : *something that is strikingly attractive or has great popular appeal* ; « she has a show-stopper of a smile » ; « the brilliant orange flowers against the green foliage were a showstopper ». Category Tree : abstraction – attribute – quality – attraction ; *attractiveness* - show-stopper ; showstopper. 2) show-stopper, showstopper, stopper : an act so striking or impressive that the show must be delayed until the audience quiets down. Category Tree : event - social event – show – performance ; public presentation – act ; *routine* ; *number* ; turn ; bit - show-stopper ; showstopper ; stopper. C'est nous qui soulignons.

³⁴¹ On peut toutefois retrouver des lectures de l'idée de « classique » au cinéma qui ne sous-estiment pas la relation sensuelle et viscérale entre films et spectateurs qui soutiendrait l'entière histoire du cinéma. Un parcours en ce sens peut être offert par cette suite de chapitres de Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000 : Tom Gunning, « “Animated pictures” : tales of cinema's forgotten future, after 100 films » ; Miriam Hansen, « The mass production of the senses : classical cinema as vernacular modernism » ; Linda Williams, « Discipline and Fun : *Psycho* and Postmodern Cinema », respectivement aux pages : 316-331 ; 332-350 ; 351-378.

radotage d'évidences, nous allons commencer par faire circuler une série de considérations sur quelques affinités entre nos deux objets : l'attraction et la comédie musicale. L'idée d'attraction chez Eisenstein, ainsi que les caractéristiques du cinéma des premiers temps, ont à voir avec ces arts populaires de la scène qui sont aux origines mêmes du genre cinématographique de la comédie musicale. L'assemblage de numéros relativement indépendants, la construction du spectacle qui mise sur la force exhibitionniste de chaque fragment, la présence d'un « pointeur » (une personne en chair et os ou bien un élément, comme un rideau rouge ou un *spot-light* bien centré, c'est-à-dire un marqueur syntaxique) qui indique au spectateur quoi regarder : ce sont là toutes des caractéristiques que le cinéma des attractions et la comédie musicale³⁴² partagent avec d'autres arts populaires comme la revue, le vaudeville américain et le théâtre de variétés³⁴³ ou le cirque. Ces types de spectacle font souvent aussi ostentation d'une

³⁴² La comédie musicale trouve aussi une des ses sources dans un autre type de répertoire celui du théâtre musical, qui va de la culture haute de l'opéra (mélodrame) à celle de consommation de l'*operetta*. Rick Altman, par exemple, retrace des influences diverses selon les trois sous-genres qu'il propose. Alors la « comédie-conte de fées » et la « comédie-folklore » seraient plus près de la diffusion en Amérique du Nord de l'opérette européenne durant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle ; alors que la « comédie-spectacle » retrouverait dans le vaudeville américain et dans le « minstrel show » sa source. Cf. Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992 [première édition : *American Film Musical*, 1987].

³⁴³ Les termes revue, vaudeville et théâtre de variétés semblent parfois interchangeables. La revue est un genre hybride comique, menée par un compère et une commère, qui sont en quelque sorte les narrateurs/présentateurs, et qui passe *en revue*, par une série de sketches, les événements et faits marquants de l'année: chansons, mime, farce, *stand up* comique, etc. Selon les ambitions de la production, elle peut être présentée dans un music-hall (mettons, le Moulin Rouge) auparavant appelé aussi café-chantant, surtout en Italie et en France, ou dans des théâtres consacrés aux variétés (mettons le Palace à New York). Le vaudeville américain (différent du vaudeville qui est un genre français de théâtre léger, comique, souvent musical) est un autre genre de spectacle composite où se suivent diverses troupes affairées à moult attractions : chant, danse, numéro burlesque, etc. Il est souvent présenté dans les mêmes lieux que la revue. Le théâtre de variétés (qui est parfois employé aussi comme synonyme de music-hall) peut indiquer le type de lieu, ou la catégorie d'art de la scène dont les deux premiers genres font partie. Pour un excursus rapide sur ces pratiques de la scène on peut consulter Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998 ou Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Larousse, 2002. Plus précisément sur le music-hall cf. Jacques Feschotte, *Histoire du music-hall*, Paris, PUF, 1965 et Dominique Jando, *Histoire mondiale du Music Hall*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1979.

étonnante maîtrise de la complexité : maîtrise par exemple d'un mouvement complexe lors d'une acrobatie dans les variétés ou au cirque, d'une routine de danse déchaînée au music-hall ou dans une revue, d'un truc ou du domptage d'un fauve au cirque ou au music-hall³⁴⁴. Le cinéma des attractions se bâtit quant à lui sur ces mêmes idées³⁴⁵, et la comédie musicale en particulier s'aligne pleinement dans ce sillon.

De plus, le terme attraction offre un lien, un pont, entre ces pratiques populaires (qu'elles soient musicales ou foraines). À titre d'exemple : Fouquet, rédacteur en chef de la revue corporative *L'Écho du cinéma*, peut écrire en 1912 du passé proche du cinéma et de la position encore somme toute ambivalente entre être une attraction et montrer des attractions. Fouquet se rappelle alors, nous pouvons présumer encore de mémoire, de la place du cinéma parmi les arts du spectacle vivant, et il le classe comme une affaire de music-hall :

Le cinématographe a été longtemps considéré comme une « attraction ». C'était un des numéros de programme dans les cafés-concert et dans les music-halls, au même titre qu'un chanteur ou un acrobate. [...] Aujourd'hui

³⁴⁴ Même si nous rapprochons le cirque et le music-hall, surtout en termes de « spectacles composites », il est bien de souligner que Wanda Strauven (dans son article « The Meaning of the Music-Hall : from the Italian futurism to the soviet avant-garde ») utilise dans la construction de son modèle, elle aussi, les termes centripète et centrifuge, en relation avec le cirque, le music-hall et les attractions. Par ces termes, elle présente entre autre une différence fondamentale entre ces deux formes de spectacle populaire : une différence dans la relation avec le spectateur qui se construirait sur la forme architecturale de la scène-même. Le cirque exercerait une force centripète ; alors que – nous extrapolons de la lecture de Strauven – la force du spectacle du music-hall est centrifuge dans la mesure où les attractions jouant sur la petite scène du music-hall, qui est en plus très rapprochée du public, ont tendance à franchir la séparation espace de la performance VS espace de l'auditoire (ce qui au fond équivaut au fameux « aller chercher le spectateur sur son fauteuil », évoqué ici plusieurs fois). Cf. Wanda Strauven, « The Meaning of the Music-Hall », in *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n. 4, printemps 2004, p. 119-134.

il n'en est plus ainsi : les spectacles cinématographiques ont en général la durée d'une soirée, et le public ne s'en lasse pas³⁴⁶. Le cinéma n'est plus une attraction, mais un spectacle bien classé. Au contraire de ce qui se passait autrefois, c'est le cinématographe qui fait parfois appel à certaines attractions. [...] D'ailleurs ce qui, dans les music-halls, les théâtres et les cirques, est considéré comme des attractions : exercices de forces, d'équilibre, d'adresse, scènes comiques, danses, peut être cinématographié et constituer un spectacle aussi intéressant ainsi, qu'il peut l'être en réalité.³⁴⁷

L'année suivante Marinetti, dans son manifeste « Il teatro di varietà »³⁴⁸, esquisse en quelque sorte le portrait du spectateur du music-hall. Ce spectateur garde des années dix un certain manque de contenance très proche de l'attitude qu'on imagine du spectateur ébahi des premières

³⁴⁵ Dans quelques discours des années vingt (cf. la section « Comme au cirque : des acrobaties aux révolutions »), le cirque était considéré un vrai modèle de structure et de mode d'adresse au public pour tout spectacle. Rappelons entre autre Eisenstein : « Le cinéma, et surtout le music-hall et le cirque, sont l'école du monteur car, à proprement parler, faire un bon spectacle (du point de vue de la forme) c'est construire un solide programme de music-hall et de cirque en partant des situations de la pièce prise pour base », in « Le montage des attractions », in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 115-126.

³⁴⁶ NDA : Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French cinema 1896-1914*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994, construit une histoire sociale et économique des premières décennies du cinéma en France comme celle d'un tournant : l'arrivée du cinéma éclipse toutes les autres formes de spectacles construites sur une technologie, tout en se montant aussi en compétition avec les spectacles vivants. Un cinéma naissant qui parvenait souvent à se faire même incorporer au sein des temples de ses rivaux, que l'on pense aux séances de cinéma dans les cafés-concert ou dans les music-halls. Dans ce même registre, consulter aussi Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities : Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, surtout le chapitre « From *Journal plastique* to *journal lumineux*. Early Cinema and Spectacular Reality ».

³⁴⁷ E.-L. Fouquet, *Écho du cinéma*, n. 11, 28 juin 1912, p. 1. Cf. aussi André Gaudreault, *Cinema delle origini*, *op. cit.*, surtout le chapitre « L'attrazione nella cinematografia », pour remonter à d'autres usages d'époque du terme attraction dans des discours sur le cinéma.

³⁴⁸ Marinetti publie « Il teatro di varietà » d'abord dans la revue futuriste *Lacerba*, vol. 1, n. 19, octobre 1913. Ensuite, il en publie une version plus longue, qui est celle qui a le plus circulée (traduite en plusieurs langues) dans le journal londonien *Daily-Mail*, le 21 novembre 1913. Cette version est ensuite publiée dans les anthologies de manifestes futuristes. Les extraits qui vont suivre sont notre traduction de l'italien de « Il teatro di varietà », in Umbro Apollonio (dir.), *Futurismo*, *op. cit.*, p. 178-185. Le terme français pour *teatro di varietà* est music-hall (on peut en alternative trouver aussi : « Théâtre de variétés »). Les informations sur les versions de ce *manifesto* sont tirées de Wanda Strauven, « The Meaning of the Music-Hall », *op. cit.*, p. 119-134.

projections de cinéma : un spectateur qui se sent directement concerné par le spectacle, qui chante avec le spectacle, qui crie aux personnages, etc³⁴⁹. Aussitôt, le lien de parenté de la comédie musicale avec ce théâtre de variétés est pris en charge par les films musicaux : la *rivista* devient dès les premières années de la comédie musicale un véritable sous genre de la comédie musicale (pensons à la filière qui va de *Hollywood Revue*, 1929, à *Ziegfeld Follies*, 1946). Le spectateur de comédie musicale s'approche de cette relation participative dont parle Marinetti à propos du spectateur de music-hall³⁵⁰ : comme interpellé par les films, le spectateur connaît très souvent les

³⁴⁹ Remarquons au passage que dans le monde de la comédie musicale, ce même type de comportement effronté du spectateur perdure parfois bien après le cinéma des premiers temps. Pensons aux cérémonies qui accompagnent *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1974). Sur ce « culte », et ses moeurs, cf. James Hoberman et Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, New York, DaCapo Press, 1991 ou Bill Henkin, *Rocky Horror Picture Show Book*, New York, Hawthorn Books, 1979. Les épisodes de participation chantante du public dans une salle de cinéma a une longue histoire. Autour des années dix, il existait aux États Unis la tradition des *Illustrated songs* qui incorporait aux projections de vues fixes (partition, texte de la chanson, illustration – femmes, fleurs, dessins abstraits) la présence d'un chanteur à côté de l'écran, d'un musicien et du public qui entonnait les chansons populaires. Sur la vague de ce succès, les grosses compagnies se mettent à produire des films inspirés de chansons populaires (avec ou sans son enregistré sur disque). Le public suivait et entonnait les chansons. Cf. Rick Altman, « The Living Nickelodeon », et Richard Abel, « The Most American of Attractions, the Illustrated Song », in *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001 ; cf. aussi Abel, *Americanizing the Movies and "Movie-Mad" Audiences. 1910-1914*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2006, surtout le chapitre « A "forgotten part of the program". *Illustrated songs* ». Sur le comportement du spectateur type au Théâtre de Variétés, Tom Gunning rappelle « The spectator of variety theatre feels directly addressed by spectacle and joins in, singing along, heckling the comedians », in « The Cinema of Attractions : Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », *op. cit.*, p. 59.

³⁵⁰ Les relations entre Marinetti et des questions concernant l'attraction ont fait l'objet des quelques publications de Wanda Strauven. Cf. « From "Primitive Cinema" to "Marvelous" », in *The Cinema of Attractions Reloaded*, *op. cit.*, p. 103-118. Sur Marinetti et Eisenstein, et par-là sur les relations entre le futurisme italien et Eisenstein, cf. Wanda Strauven, « Notes sur le grand talent futuriste d'Eisenstein », in Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, *op. cit.*, p. 44-65, où Strauven renvoie à de nombreux textes, synchroniques et non, précieux pour reconstruire la situation. Il est intéressant de mentionner ici que lors d'un voyage de Marinetti en Russie, en 1914, alors que le sort de son accueil ne fait pas l'unanimité des comptes-rendus, on retrouve parmi les personnalités qui l'appuient le peintre Koulbine : l'un des pères du cabaret le *Chien errant*, c'est-à-dire là où l'année précédente Chklovski avait exposé les arguments sur « La résurrection du mot » (Cf. notre section « Du procédé, de la difficulté, de la vision, et non de la reconnaissance »). De Wanda Strauven cf. aussi, *Marinetti e il cinema : tra attrazione e sperimentazione*, Udine, Campanotto, 2006.

chansons des numéros (un « effet *karaoké* » est toujours à prendre en compte lorsqu'une comédie musicale fonctionne bien auprès de son public), et ce même spectateur tire par ailleurs un plaisir très spécifique dans le fait de reconnaître le *qui fait quoi* du genre, qui est vraiment très codifié et répétitif.

Le « spectacle composite », ou comment composer avec l'attraction

Les formes d'art de la scène évoquées ici et le cinéma à ses premiers temps partagent au fond une structure générale qui organise l'adresse au public sur le mode de l'apparition/disparition (une des manifestations de l'alternance) et du choc, et surtout elles proposent un spectacle composite³⁵¹ : elles rassemblent de l'hétérogène. La comédie musicale aussi partage ce type de structure. Le filet de relations que nous cherchons à tisser ici semble alors se tenir.

Commençons par la question de la charpente hétérogène. Par sa propre nature (c'est-à-dire par les conventions du genre), la comédie musicale doit sans cesse composer, négocier, avec des fragments musicaux qui cadencent un canevas joué de manière à peu près réaliste : donc elle unit de l'hétérogène. Les conventions du genre font justement qu'il n'y a pas de spectateur éberlué par le fait que soudainement, dans sa chambre d'hôtel, Fred Astaire arrête de marcher pensif dans le salon et, après avoir parsemé son plancher de sable, exécute une danse élaborée, tout seul et sans que le

³⁵¹ Martin Rubin propose de tracer une continuité qui nous semble très appropriée entre « whole series of related entertainment forms in a mode that might be termed [...] *aggregate* (a mass or body of units or parts somewhat loosely associated with another) ». Cf. Martin Rubin, *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, op. cit., p. 14 pour la citation. Sur le « aggregate entertainment » cf. en particulier le chapitre très intéressant « From Barnum to Ziegfeld ». En parfaite continuité avec les études sur le cinéma des premiers temps, sans toutefois y renvoyer directement, Rubin considère par exemple que les *Dime Museum*, comme le Barnum's American Museum, feraient partie de formes de « spectacle composite ».

gramophone de la chambre soit en fonction (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935) ; ni de spectateur embêté quand Gene Kelly, pour déclarer son amour à Debbie Reynolds dans un hangar, arrête de lui parler et se met à chanter – armé d’une expression fort inspirée et grimaçante – « You are my lucky star » (*Singin’ in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952).

En effet, dans une comédie musicale cinématographique, deux sortes d’images hétérogènes, qui appartiennent à des régimes de représentation passablement divers, sont enchaînées : fondamentalement, celles qui appartiennent à un régime de représentation « réaliste » où, pour se comprendre, les personnages parlent (et marchent), et celles qui s’inscrivent dans un régime « fantaisiste » où, du coup, les personnages commencent à chanter (et à danser).

De plus, une comédie musicale garde une dimension de discontinuité : des compositions *patchwork* qui étalent ses morceaux en en valorisant à chaque fois les qualités. Alors, une autre forme d’hétérogénéité est exploitée ici. Ainsi, de film en film, le spectateur de comédie musicale assiste à un catalogue de morceaux de bravoure, de moments réussis : tant de points de force qui marquent la mémoire du genre et qui, fragments autonomes de spectacle, préparent déjà leur reprise. Une panoplie de fragments gagne alors une place autonome : nous pouvons nommer une des chorégraphies surprenantes des films de Berkeley à la Warner dans les années 30 (i.e. *Gold Diggers...*), et ensuite à la MGM dans années 40 (i.e. *The Gang’s All Here*), une routine à couper le souffle concoctée par Hermes Pann à la RKO (i.e. *Swing Time*) ou par Gene Kelly à la MGM (i.e. *On the Town*), ou encore une chanson mémorable des Gershwin (i.e. « They can’t take that away from me » in *Shall We Dance*), une mélodie accrocheuse d’Irvin Berlin (i.e. « A Couple of Swells » in *Easter Parade*), la présence d’une orchestre d’exception, (i.e. celle de Glenn Miller in *Sun Valley Serenade*), ou bien un décor qui se fait admirer plus comme un tableau que comme un simple lieu fonctionnel à une action donnée (i.e. les films de Minnelli à la MGM).

Là où les films issus de cette même industrie hollywoodienne, et de la même époque, affichent une homogénéité de fabrication et où le public ne connaît pas nécessairement le *qui fait quoi* du tournage (l'industrie se limitant à mettre de l'avant les stars protagonistes), le public d'une comédie musicale connaît les noms du réalisateur des numéros musicaux (qui est différent de celui du film), des stars qui chantent et dansent et même du directeur de l'unité de production (i.e. Arthur Freed)... comme si, et au fond c'est bien cela, la touche de chacun d'entre eux était bien reconnaissable et distincte dans chaque film. Une solution de continuité sépare bien, et par-là met en valeur, les composantes des comédies musicales.

Plus à la manière des formes de spectacle composites évoquées plus haut qu'à celle d'un film d'un quelconque autre genre, la comédie musicale combine non seulement de l'hétérogène (la parole et le chant, la marche et la danse), mais nous rappelle aussi ce que les autres genres ne nous rappellent pas : c'est dire qu'à la base, la construction d'un film est composite et hétéroclite.

Cette nature hétérogène a été considérée, dans une vision téléologique de l'histoire de la comédie musicale, comme une connotation de primitivisme. Certains discours *a posteriori* ont en effet eu tendance à ordonner le développement du genre en direction d'une homogénéisation, une régulation qui a offert, dans l'*intégration* de parole et musique, des répliques et des chansons, une forme stable au genre : l'hétérogénéité est au fond lue comme un signe irrévocable d'instabilité et d'institutionnalisation non (encore) advenue. Dans cette perspective, la « comédie musicale intégrée » serait alors ce à quoi, dans un deuxième temps, la forme plus rapiécée de la comédie musicale du début (où la césure entre le spectaculaire et le narratif semblait nette) aboutirait.

Remarquons ici combien le sort de la comédie musicale dans les discours sur son genre nous semble contribuer à tisser une énième affinité avec le cinéma des premiers temps. Or, si nous avons choisi de prendre la

comédie musicale comme synecdoque du cinéma (tout en étant conscient que la comédie musicale est au fond un genre plutôt anomal), c'est entre autre car se retrouve dans les discours sur la comédie musicale la construction d'un chemin fort semblable à celui que les historiens classiques du cinéma édifièrent jadis en traitant du perfectionnement progressif et inéluctable entre, en gros, un cinéma *pre-* et un *post-* Griffith. En somme, l'un (le *pre-*Griffith) pas encore mûr, et l'autre (le *post-*Griffith) désormais accompli³⁵². Il nous semble en effet que dans la comédie musicale se joue, de manière plus exacerbée qu'ailleurs au cinéma, quelque chose qui nous permet de mieux observer la dialectique attraction/narration. Nous ne regardons donc pas la comédie musicale comme un exemple, en supposant qu'elle soit un cas typique, mais nous pouvons mieux, par le biais de la comédie musicale, comprendre que l'attraction est l'élément fondamental de cette médiation continuellement en jeu entre narration et spectacle au cœur du film³⁵³.

C'est en suivant une trajectoire, bien connue des discours sur l'histoire du cinéma, que ce genre commencerait son histoire par un type de production où les éléments du film se suivent sans hiérarchie pour aboutir, à peu près vingt ans plus tard, à une structure syntaxique bien homogène. Selon une perspective idéaliste, le *progrès* s'y présenterait dans un perfectionnement

³⁵² Ce qui a été considéré comme le début de cette période « post-Griffith » peut varier selon les écoles. Par le titre même du troisième tome de *l'Histoire générale du cinéma*, (Paris, Denoël, 1973 [édition revue et augmentée]) : « Le cinéma devient un art 1909-1920 », l'idée de naissance d'un art, avec son langage, s'affiche clairement chez George Sadoul. 1929 : L'historien d'une génération successive, mais dont la lecture des faits et des films est toute aussi empreinte d'une trajectoire progressive, est Noël Burch (*La Lucarne de l'infini, op. cit.*) : « l'époque 1895-1929 [serait] celle de la construction d'un Mode de Représentation Institutionnel », p. 6.

³⁵³ Notre point de vue sur la comédie musicale, non comme cas typique mais comme cas spécifique où la relation dialectique entre attraction et narration est amplifiée, trouve un correspondant dans le point de vue de Martin Rubin sur les films de Busby Berkeley. Chez Rubin, il est clair d'entrée de jeux qu'il n'est pas pertinent de travailler sur Berkeley comme cas typique de quoi que ce soit dans la comédie musicale (même si nous ne partageons pas l'idée de Rubin, les films de Berkeley étant en parfaite continuité, sans anomalies par rapport à la comédie musicale telle que nous la concevons ici). Le travail de Berkeley constitue plutôt, selon Rubin, le terrain d'analyse des médiations telles que celle entre la scène et l'écran, le XIX^e et le XX^e siècle, la narration et le spectacle, la voie convenue d'un genre institutionnalisé et l'expérimentation alternative. Cf. Martin Rubin, *Showstoppers, op. cit.*

dont le mouvement irait du côté de l'assimilation et de la continuité. Le parcours partirait ainsi de *The Hollywood Revue* (Riesner, 1929, une revue de la maison MGM, qui équivaut aussi au modèle des *Gold Diggers* de la Warner où les numéros sont bien placardés aux seuls moments, définis et isolés de l'histoire, où le spectacle dans le film se déplace sur les planches d'une scène de théâtre), où les numéros sont accolés l'un après l'autre et où règne donc une forme hétérogène, pour arriver à la « comédie musicale intégrée », où les numéros musicaux sont intégrés à l'action et les refrains chantés intégrés aux dialogues. Cette maturité serait pleinement atteinte vers la fin des années quarante : *On the Town* (Stanley Donen, Gene Kelly, 1949, à la MGM, qui introduit, qui plus est, des tournages en extérieur) pourrait en être le modèle³⁵⁴.

Le terme « intégré » renvoie précisément au fait que les numéros musicaux peuvent être en continuité avec le déroulement de l'histoire et le caractère des personnages. Ainsi, les personnages peuvent commencer à chanter ce qu'ils pourraient dire en paroles, et le numéro qui en découle n'est pas assez autonome pour être, à la limite, un « show » placé ailleurs dans le déroulement de l'histoire.

Dans le cas des discours classiques sur la comédie musicale, le chemin semble mener alors, et sans trop de détours, d'une structure qui ne maîtrise pas encore l'art de raconter en musique (une maîtrise que l'Opéra ou le Mélodrame assument bien et que la comédie musicale cinématographique, vilain petit canard qu'elle est, ne sait pas encore assurer) à une structure qui le

³⁵⁴ Martin Rubin reprend, au cœur de son argumentation, cette supposée opposition des deux camps de la comédie musicale quand il dit que Berkeley fut : « a flamboyant anomaly who operated an eye-catching sideshow under the big top of mainstream cinema. [...] But as the musical film became more attached to a gospel of integration between story and music, Berkeley's brand of *gratuitous* spectacle (i.e. not narratively functional) began to appear increasingly anachronistic, excessive and even *outré* », in *Showstoppers*, *op. cit.*, p. 2. Côté des *intégristes*... par exemple Jerome Delamater, dans son « Performing Art : The Musical », in Stuart Kaminsky (dir.), *American Film Genres*, Dayton, Pflaum, 1974, parle de l'intégration en termes d'idéal platonicien. Rubin, de son côté, en fait une liste détaillée à la p. 190 et 191.

fera. Un chemin qui part en somme de *la manière Berkeley* et arrive à *la manière Minnelli*. Il est par contre possible de retrouver des discours par moments plus critiques, en quelque sorte sous l'influence de la nouvelle historiographie du cinéma, qui regardent tout d'abord la comédie musicale comme un phénomène rattaché à des séries culturelles autres que le cinéma³⁵⁵. Et c'est par ce détour d'orientation que la comédie musicale prend plus de sens, éclairée en plus par une pensée qui postule l'attraction comme mode de communication du cinéma – tel que nous le proposons ici –, car ces séries culturelles externes au cinéma ne postulent pas la narration comme *terminus ad quem*. Tel que les vues des Lumière seraient le prolongement naturel de la « série photographie » et les vues à la Méliès le prolongement des féeries scéniques³⁵⁶, la comédie musicale peut se considérer en continuité, nous l'avons déjà mentionné, avec d'autres séries externes au cinéma, qui ne se soucient guère de la narration.

Par exemple, dans la lecture de Martin Rubin, il s'agit plus précisément des séries rattachées à la *tradition du spectacle* : « Barnum, the minstrel show, vaudeville, the three-ring circus, Buffalo Bill Cody's Wild

³⁵⁵ Méthodologiquement, par exemple, Rick Altman pose des jalons importants dans « Penser l'histoire (du cinéma) autrement : un modèle de crise », in *Vingtième siècle*, n. 46, 1995, p. 65-74 ; et il parvient ensuite dans *Silent Film Sound*, *op. cit.* à proposer une histoire culturelle des spectacles sonores qui traversent le cinéma. Par contre, quand ce même auteur propose plus directement une histoire de la comédie musicale, il propose une progressive et utopique « dissolution des oppositions » dans le genre : il réfère à la constante sémantique de la formation d'un couple, mais aussi au domptage syntaxique des moments de spectacle qui deviennent de plus en plus narratifs. Par exemple, sur le couple Astaire/Rogers, Altman suggère la manifestation d'un parcours qui entre 1935 et 1938 (*Top Hat, Follow The Fleet, Swing Time, Shall We Dance, Carefree*) propose des chansons (qui, chose rare, étaient des compositions originales) produisant progressivement « une intégration parfaite, une réduction du fossé entre le récit et le numéro musical [...] à tel point que les chansons deviennent narratives », *La Comédie musicale hollywoodienne*, *op. cit.*, p. 185.

³⁵⁶ C'est l'un des résultats de la posture idéologique d'André Gaudreault. Cf. son « 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) », *op. cit.* Sur la *féerie* comme genre du cinéma Frank Kessler, « La féerie un genre des origines », in Quaresima, Raengo et Vichi (dir.), *La Nascita dei generi cinematografici*, *op. cit.*, p. 229-238 et Jean Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958.

West Show, burlesque, and the *Ziegfeld Follies* »³⁵⁷. Cela injecte alors, dans les gênes mêmes de la comédie musicale, le caractère quelque peu forain que le cinéma avait à ses tous premiers temps et qui ne tendait pas à une construction de structure fermée, accomplie, réglementée par le développement narratif. En somme, comme le cinéma à ses premiers temps n'était pas un cinéma de longs-métrages narratifs de fiction ratés (!), ainsi la comédie musicale telle que nous la connaissons à la Warner n'est pas un exemple d'intégration ratée de chant et de musique au fil univoque de la narration.

Penser ainsi nous permet de ne pas séparer artificiellement les époques et les manières de la comédie musicale, et nous permet surtout de reconnaître que *An American in Paris* (Vincente Minnelli, 1951) continue d'entretenir avec le public la même relation basée sur l'attraction que *Footlight Parade* (Lloyd Bacon, 1933) ; de reconnaître également que *Ziegfeld Follies* (Minnelli, 1946) et les folies aquatiques d'Esther Williams ne sont pas des exceptions au genre (il n'y aurait même plus de genre si toutes les « exceptions » étaient mises de côté).

À défaut de reprendre une évidence, prenons le cas de *On the Town*, à juste titre une comédie musicale intégrée. L'aspect central de sa structure est qu'elle demeure dans une alternance – inéluctable, c'est clair – entre les moments soi-disant narratifs et les attractions musicales (il est aussi clair que les moments narratifs semblent au fond remplir les attentes entre un numéro

³⁵⁷ Martin Rubin, *Showstoppers*, *op. cit.*, p. 4

chanté et un autre)³⁵⁸. Donc, les attractions ont bien à être intégrées (avec des personnages qui passent souplement d'une phrase à une strophe, d'un pas de marche à un de danse), mais elles se détachent avec netteté du reste : le numéro où les trois marins (Gene Kelly, Frank Sinatra, Jules Munshine) chantent leur joie (« New York New York it's a wonderful town ») aux quatre coins de la ville, ou quand ils détruisent le squelette de dinosaure au musée de sciences naturelles de New York, ces numéros demeurent autonomes, déplaçables ici et là dans le récit. Et surtout, ces numéros constituent une série de tropes du genre qui, soit ont déjà été repris ailleurs, soit se feront reprendre, et cela est possible car ils sont justement des fragments autonomes de spectacle. Pensons aussi à un autre exemple : *Singin' in the Rain*. Ce film de Donen et Kelly, tout en étant construit sur une trame narrative dont le moteur est l'histoire d'amour entre Don Lockwood (Gene Kelly) et Kathy Selden (Debbie Reynolds) avec *happy ending* final – « et ils vécurent heureux... » –, prévoit une sorte de canevas communicatif dans lequel le récit

³⁵⁸ Depuis longtemps la lutte entre nos deux termes, même si on n'appelait pas nécessairement les éléments avec les noms que nous leur donnons, donne lieu à des questionnements clairs : « On peut dire que le scénario dans ce cas n'est plus que le fil destiné à lier les « effets », par eux-mêmes sans grande relation entre eux, de même que le *compère d'une revue est là pour lier des scènes* qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre », ainsi Georges Méliès, « Importance du scénario » [avril 1932, *Cinéma Ciné pour tous*] rapporté par Georges Sadoul, in *Georges Méliès*, Paris, Seghers, 1961, p. 115, c'est nous qui soulignons. En ce qui concerne les références bibliographiques de cet article, la date « avril 1932 » se trouve dans le texte ; alors que le contenant *Cinéma Ciné pour tous* est indiqué par Sadoul dans une note. Seulement un doute : il existait bel et bien la revue *Cinéa-Ciné pour tous*, de 1923 à 1932 (la date pourrait donc coïncider) ; il existait aussi la revue *Cinéma pour tous*, de 1937 à 1939. N'ayant pas pu consulter les numéros en ce moment, nous laissons planer le doute quant à la source originare. L'incohérence n'avait pas été relevée, seulement transmise, dans *Les Dossiers de la cinémathèque*, n. 10, « Georges Méliès. Propos sur les vues animées », 1982, p. 42-43, où c'est la version de Sadoul qui est reprise.

narratif nous semble massivement évacué au profit des pics de spectacle distribués ici et là dans le film³⁵⁹.

Quoi qu'il en soit, même au-delà de la théorie, le spectateur se rappellera toujours de ces numéros, mais ne saura pas forcément comment le récit y mène ni ce qu'il en fait ensuite.

En contrepartie, parmi les comédies musicales de la « première période », les exemples d'intégration ne manquent pas.

La césure nette entre narration et attraction tend déjà à être sapée dans quelques numéros de *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929 : remarquons qu'en 1929, il s'agit d'une des toutes premières comédies musicales de l'histoire du genre cinématographiques ainsi que du cinéma parlant tout court). Nous pourrions, à juste titre, la proposer comme une des premières comédies musicales qui intègre des numéros chantés à des chorégraphies sur les planches de la scène et à de nombreuses scènes très réalistes du monde de Broadway. On passe alors avec fluidité – c'est-à-dire sans passer par une rampe ou par des rideaux qui s'ouvrent et se referment – des scènes chantées – dans la chambre de l'hôtel où les deux sœurs, Queeny et Hank, répètent leurs numéros – à d'autres où les personnages communiquent en chantant (comme quand le compositeur déclare son amour à Queeny), puis aux chorégraphies des grandes revues que l'impresario

³⁵⁹ Dans la bande annonce du film (disponible aujourd'hui dans le DVD distribué par la MGM), l'histoire d'amour entre Gene Kelly et Debbie Reynolds est complètement évacuée. Pas un mot sur le couple *in fieri*. Cela tient aussi sans doute de la rhétorique de la bande annonce, qui par sa nature propre doit accrocher, littéralement *attirer*, le spectateur dans la salle, le but étant de lui faire acheter un billet. Pour une analyse des bandes annonces, on peut consulter Lisa Kernan, *Coming Attractions. Reading American Movie Trailers*, Austin, University of Texas Press, 2004.

nommé Zanfield [sic] monte dans l'histoire que le film raconte et à la mise en scène réaliste du dur milieu du spectacle en pleine crise économique³⁶⁰.

Dans le même ordre, au début de *Dames* (Ray Enright, 1934), Dick Powell, sur le lac de Central Park, chantait son amour à Ruby Keeler dans une déclaration « réaliste » qui apparaissait tout à fait intégrée.

Ou encore, l'année suivante, dans *Gold Diggers of 1935* (Busby Berkeley, 1935), avec une fluidité et une continuité encore plus prononcée, Dick Powell glisse aisément de la conversation au chant lorsqu'il entonne une mélodie déclarant à sa belle – dans une de ces mémorables célébrations de joie insensée typiques de la comédie musicale – combien c'est agréable d'*aller faire du shopping ensemble*.

Si la question de l'intégration était vraiment un critère important pour appréhender la comédie musicale, on aurait pu en marquer l'avènement avec ce film (qui, soulignons-le, est au contraire l'un de ces films réalisés par Busby Berkeley caractérisés par des numéros mirobolants à la toute fin).

Reprenons le fil d'une idée soutenue ici pour en vérifier la compatibilité avec les autres arguments proposés. Nous avons souligné comment la comédie musicale cinématographique – si elle est considérée comme faisant partie de la série culturelle qu'on pourrait donc appeler des « spectacles composites » – permet bel et bien d'échapper à la lecture orientée du genre qui mènerait de l'hétérogénéité à l'intégration. De cette façon, les périodisations et les sous-genres de la comédie musicale seraient alors dépassés. Il nous semble en effet qu'ils imposent des distinctions artificielles : au fond, du moment où le mode d'adresse au public est organisé sur les principes de construction de l'attente – apparition, disparition, valorisation de

³⁶⁰ Nous sommes vraiment dans le plaisir ludique de l'autoréflexivité sur les origines de l'univers – cinématographique et non – de la comédie musicale ; ce type de plaisir est jumelé avec la stimulation du plaisir voyeur du spectateur des années vingt. Celui-ci a ainsi accès aux coulisses, aux déshabillés des filles et à leurs mœurs qu'on fantasme – et là on peut le voir – le plus lascifs possible.

la discontinuité et exploitation ludique de la répétition –, notre objet, la comédie musicale, est tout entier un banc d'essai pour l'attraction (peu importe si les numéros sont tous relégués à la fin du film et se passent sur une scène de théâtre, ou s'ils sont « intégrés » aux répliques des personnages). En ce sens, la comédie musicale est très proche du cinéma des premiers temps (constant singulier dans la mesure où nous proposons cette correspondance entre un genre pilier du cinéma classique et celui considéré du pré-classique).

Nous avons cherché et reconnu en dehors du cinéma (spectacles composites), mais aussi aux origines du cinéma (cinéma des premiers temps), les caractéristiques qui identifient le mieux le fonctionnement de la comédie musicale ; et toutes ces caractéristiques ont à voir avec l'attraction. Ici, nous nous sommes donc efforcé de trouver l'attraction en dehors du cinéma, pour ensuite dire qu'elle était l'élément de base de la structure de notre genre cinématographique.

En même temps, dans le premier chapitre, nous avons retenu l'idée que l'attraction définissait ontologiquement le cinéma car elle était liée au fait même que le cinéma, avant tout, avant de raconter des histoires, donne à voir des images. Par une sorte de singularisation des éléments qu'il arrache au flux interrompu de la réalité, le cinéma nous permet justement de *voir* (quand il s'éloigne des automatismes des récits narratifs). Nous avons donc cherché l'attraction au cœur même du cinéma, dans son code génétique.

Nous tenons à souligner que nous croyons qu'il n'y a pas de contradiction entre ces deux voies que nous avons tracées. Tout en étant une caractéristique congénitale du cinéma, l'attraction, sur laquelle le cinéma fonde ses discontinuités spectaculaires, est elle aussi le mode d'expression principal d'une *série* de formes de spectacle ou d'art externes au cinéma mais qui, depuis ses origines, tissent des relations importantes avec lui.

Un... deux... trois... zéro !

« Remember my forgotten man » è costruito sull'accumulo, sulla progressione e sul salto : ho sempre pensato che sarebbe potuto piacere a Eizenstein per la sua qualità essenzialmente patetica.

Francesco Casetti, *L'Occhio del Novecento*, 2005.

Qu'il s'agisse de spectacles composites ou de nos comédies musicales cinématographiques – qui composent elles aussi avec l'attraction –, il y a tout particulièrement un point commun qui relève de la syntaxe de ces formes spectaculaires et qui a à voir avec l'attraction. Ce point nous semble mériter un développement, aussi en raison d'une certaine fortune critique/théorique : nous avons nommé le « degré zéro ».

Il est en effet possible de retracer l'existence d'une sorte de marqueur syntaxique dans les films qui dirige le regard et l'ouïe du spectateur dans la comédie musicale : il prépare, en gros, la disposition de réception du spectateur lors du passage des moments de narration aux moments d'attraction.

Si, du côté du cirque ou du music-hall, il y a le présentateur qui s'adresse au public pour le préparer à recevoir le numéro qui suit³⁶¹, et du côté du cinéma des premiers temps, en deçà de l'écran, la figure du bonimenteur (figure qui peut s'apparenter à celle, dans le cadre, d'un personnage qui pointe un détail dans l'image ou gesticule introduisant le plan qui va suivre), il est possible de retracer, du côté de la comédie musicale, un pointeur interne au film qui acquitte le même type de fonction : pointer la jonction entre deux segments de films, annoncer en même temps que le mieux

va bientôt apparaître et interpeller par-là le public. C'est dans son travail consacré à la comédie musicale qu'Alain Masson³⁶² identifie, par ce que nous considérons un marqueur syntaxique, un concept clef pour les codes du genre qu'il appelle justement « degré zéro ». Peu de temps après Masson, Gilles Deleuze reprend dans *L'Image-temps* la notion (en la rattachant à la sienne de « mouvement de monde » et à une autre, empruntée de Michel Devillers³⁶³, de « rêve impliqué ») dans les pages consacrées à la nature des images dans les numéros de chant et de danse de la comédie musicale classique³⁶⁴. Dans la lecture que suggèrent les deux auteurs français, entre une scène et l'autre – plus précisément entre un plan réaliste et son suivant, un plan fantaisiste (donc le premier plan du numéro chanté et dansé qui va suivre) – se loge un vide préparatoire. C'est seulement dans certaines comédies musicales que le numéro débute lorsqu'un rideau se lève ou à l'instant où une enseigne lumineuse indique le passage dans l'espace spectaculaire : « En dehors des rideaux qui se lèvent et des néons qui brillent, c'est là l'amorce la plus

³⁶¹ Quand il n'y en avait pas deux : en effet, il y avait un bonisseur, un crieur de foire, souvent l'*impresario* d'un pauvre théâtre de variétés, sur une scène externe à la salle, qui incitait le public à entrer, et ensuite un présentateur qui présentait les attractions une après l'autre depuis les planches ou la rampe de la scène du théâtre.

³⁶² Alain Masson, *Comédie musicale*, Paris, Stock, 1981, cf. surtout le cœur de l'argument aux pages 112-114.

³⁶³ Michel Devillers, « Rêves informulés », in *Cinématographe*, n. 35, 1978. Deleuze considère certaines images – très récurrentes dans la comédie musicale – de *rêves impliqués* quand il s'agit d'images se situant entre les sensations optiques et sonores de la reconnaissance active et les visions totalisantes de la reconnaissance automatique. Ce qu'il y a de commun entre des états comme amnésie, hypnose, hallucination, délire, visions des mourants, cauchemar et rêve, c'est que le personnage même se trouve en proie à des sensations visuelles et sonores qui ont perdu leur prolongement moteur : de véritables sensations tactiles cutanées, cénesthésiques ayant perdu leur prolongement moteur. L'image optique et sonore de la reconnaissance attentive se transforme alors en mouvement, mais non pas le mouvement des réactions du personnage (donc elle ne se prolonge pas en action), mais dans un mouvement de monde qui emporte le personnage. Ce n'est pas le personnage qui réagit à la situation optique-sonore, c'est un *mouvement de monde* qui supplée au mouvement défaillant du personnage.

³⁶⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.* Cf. en particulier le chapitre : « Du souvenir aux rêves (troisième commentaire à Bergson) ». Pour la comédie musicale Deleuze réfère surtout aux films MGM, de ce qu'on a considéré les années d'or de la « Freed division ». Sur le royaume d'Arthur Freed à la MGM cf. Hugh Fordin, *La Comédie musicale américaine*, Paris, Éditions Ramsay, 1975 [première édition, *The Movie's Greatest Musicals*, 1974].

fréquente d'une séquence musicale »³⁶⁵. En effet, dans le premier cas, celui du « rideau qui se lève » – c'est-à-dire dans le cas des *comédies spectacles*³⁶⁶ –, le passage est souvent réglé par un rideau sur scène qui s'ouvre. Mise à part la présence de ce seuil clair entre les deux mondes, il est bien de détailler sur la forme et les fonctions de ce vide préparatoire – le degré zéro. En cherchant à expliquer ce qui se loge entre un régime et l'autre du film, exactement là où il y a ce que nous avons appelé plus haut une solution de continuité qui caractérise toute forme hétérogène, Masson remarque que, juste avant que le chant et la danse prennent le dessus, « le personnage s'attarde un instant, musarde ou tire des plans sur la comète, et voilà qu'il chante et qu'il danse »³⁶⁷. Ce qui se passe est une sorte de ralentissement de la narration, un instant de contemplation qui se condense dans ce point : un plan où le personnage n'agit plus de façon réaliste et n'est pas encore emporté par le mouvement de monde de la danse. Le degré zéro est donc une sorte de porte d'entrée. Deleuze précise : « le degré zéro ne témoigne plus d'une transformation progressive, mais de l'annulation des liens sensori-moteurs ordinaires »³⁶⁸.

Afin de ne pas séparer de manière trop artificielle la syntaxe de la comédie spectacle de celle des autres comédies musicales, Masson revient sur le moment où le rideau se lève et fait remarquer comment, dans le cas de la

³⁶⁵ Alain Masson, *Comédie musicale, op. cit.*, p. 112.

³⁶⁶ C'est la traduction française courante de *backstage musical*. Rick Altman explique que ce sous-genre particulier de comédie musicale, le *backstage musical*, inauguré par *42nd Street*, a été le premier à être dénommé « musical » tout court, par exemple dans les matériaux promotionnels, sans être suivi d'aucun autre qualificatif. En effet, on parlait auparavant de *musical melodrama*, de *musical comedy*, etc. Cf. Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne, op. cit.* Cf. aussi John Belton, « The Backstage Musical », in *Movie*, n. 24, printemps 1977. La comédie spectacle doit son nom à la création artistique qui prend forme dans le déroulement du récit et qui se monte parallèlement à l'histoire d'amour de deux protagonistes (à partir de ce point, Altman a parlé de récit *duplex*). Mais attention, nous avons vu plus haut dans ce chapitre que cette catégorie, *comédie spectacle*, oublie ces nombreux numéros qui au cœur d'une « comédie spectacle » intègrent bel et bien l'espace narratif et l'espace spectaculaire : cf. les cas cités plus haut de *Dames*, *Gold Diggers of 1935*, *Broadway Melody*.

³⁶⁷ Alain Masson, *Comédie musicale, op. cit.*, p. 112.

³⁶⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-temps, op. cit.*, p. 84.

comédie spectacle, « les numéros théâtraux mettent à profit la même vacance, mais à l'échelle de toute une communauté »³⁶⁹. Une sorte de degré zéro franchit non plus par un personnage qui va danser mais par une collectivité qui va regarder le spectacle. En effet, durant ces instants, une communauté – c'est-à-dire le public entier d'une salle de théâtre – est figée dans le silence de l'attente, un arrêt temporaire des comportements de chacun s'opère et, ensuite, avec le rideau qui s'ouvre, l'attraction commencera bel et bien.

La temporalité des segments introduits par cette ligne de confins³⁷⁰ qu'est le degré zéro ne suppose pas celle de la narration, c'est-à-dire du maintien de la tension entre passé et futur. Au temps de la narration, les segments spectaculaires introduits par le degré zéro, donc pour nous des attractions, opposent, dit Masson, un « étalement du dernier moment » (ce qui rejoint l'idée travaillée plus haut du temps présent de l'attraction).

Un lien intéressant proposé par Masson, et ensuite repris par Deleuze avec le concept de « rêve impliqué », est que « la rêverie ou la représentation n'engagent pas non plus, du moins de manière directe, leur temporalité dans celle du récit qui les entoure »³⁷¹. La temporalité des segments introduits par le degré zéro (donc les attractions de la comédie musicale) est du même ordre que celle mobilisée dans les attractions du cinéma des premiers temps : suspendue et autonome, c'est d'abord le fruit d'une *présentation*. Sur la même ligne : « l'existence du degré zéro permet [...] de qualifier les segments où les numéros musicaux pourront s'insérer »³⁷², dans la même mesure qu'un regard à la caméra du magicien qui soulignait l'attraction à regarder dans le plan, ou le carton d'intertitre qui nommait le contenu

³⁶⁹ Alain Masson, *Comédie musicale, op. cit.*, p. 112.

³⁷⁰ À remarquer que si cette idée du degré zéro aide à identifier et nommer le début de l'attraction de manière assez convaincante, pour la borne de fin, rien n'a été suggéré.

³⁷¹ Alain Masson, *Comédie musicale, op. cit.*, p. 114.

³⁷² *Ibid.*, p. 114.

attractionnel de la vue uniponctuelle³⁷³ (des cartons-titre portant des noms qui sont carrément la description de la vue : *Panorama en bateau du Nil*, *Fleurs colorées*, etc.), ou encore le bonimenteur qui l'appelait, ouvrait la porte à l'attraction dans les premiers temps du cinéma. Ainsi le degré zéro marque le début de numéros chorégraphiés. Il nous semble alors, carrément, que Masson ait lu des pages de la nouvelle historiographie des années quatre-vingts sur l'attraction, et qu'il partage notre idée de proposer une liaison entre ce que le degré zéro introduit, l'attraction dans le cinéma des premiers temps et les fragments spectaculaires de la comédie musicale, quand il dit des numéros musicaux que « il s'agit essentiellement de codas, de parenthèses (spectacle, rêve) ou de rituels (la fête, le bal, la leçon), c'est-à-dire des moments constitués par une *matière faiblement narrative* : la temporalité y est *prolongation, morcellement ou répétition* »³⁷⁴.

3.II *Repeat After Me* : l'attraction de la répétition

*Clos ton œil physique afin de voir
d'abord avec l'œil de l'esprit.
Ensuite fais monter au jour ce que tu
as vu dans la nuit.*
Caspar David Friedrich

³⁷³ L'usage du terme uniponctuel, opposé à pluriponctuel, est d'André Gaudreault, et il renvoie aux nombres d'angles de prises de vues dans le cinéma des premiers temps. Cf. son article « Frammentazione e assemblaggio nelle vedute Lumière », *op. cit.*

³⁷⁴ Alain Masson, *Comédie musicale, op. cit.*, p. 114. C'est nous qui soulignons.

Le type de temporalité que la répétition véhicule est un aspect caractéristique de la cinématographie-attraction³⁷⁵ des premiers temps et aussi de notre ensemble – la comédie musicale. La figure de la répétition a une place très importante dans la comédie musicale, que l'on considère la répétition au sens propre ou au sens figuré, qu'on en considère la présence dans une œuvre singulière ou dans une maille de relations intertextuelles à l'intérieur du genre.

Un degré de répétition, très factuel, doit être identifié dans la répétition d'éléments de mise en scène dans les chorégraphies : deux, ou cinq, ou cent ballerines qui deviennent des clones par leurs costumes ou leur maquillage. L'impression rigolote de « déjà vu »³⁷⁶, qui se produit tout au long des numéros des Oompa-Loompas dans *Charlie and the Chocolate Factory* (car à chaque mouvement de caméra ou à chaque changement de plan des personnages identiques aux autres interpellent d'autres personnages identiques à leur tour), est associée en plus à la curiosité du spectateur à propos du moyen qui, par un bricolage ou par une haute technologie, a permis cela³⁷⁷. D'autres exemples aussi extravagants que *ad hoc* se retrouvent dans les chorégraphies de Berkeley où, en recherchant un effet enivrant de surenchère pour le spectateur, il multiplie les *girls*³⁷⁸. Il les multiplie par des

³⁷⁵ L'expression « cinématographie-attraction » est employée depuis quelques temps par André Gaudreault, qui en signale des usages anciens chez G.-Michel Coissac dans son *Histoire du cinématographe. De ses origines à nos jours*, Paris, Cinéopse/Gauthier-Villars, 1925, où Coissac reporte qu'autour de 1907/1908 les boulevards parisiens étaient le centre de la *cinématographie-attraction*, p. 359. Cf. Gaudreault, « 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) », *op. cit.*, p. 131 ; et *Il Cinema delle origini*, *op. cit.*

³⁷⁶ Rappelons à propos de la question du « déjà vu » que la description littéraire, que nous avons mis en relation au début du chapitre avec l'attraction, exploite souvent l'effet de *déjà vu* et l'opération cognitive de la « mise en mémoire » qui lui est complémentaire. Ainsi, dans la lecture de Apostolos Lampropoulos dans *Le Pari de la description. L'effet d'une figure déjà lue*, *op. cit.*, 2000.

³⁷⁷ En effet, ce n'est pas pour rien qu'un *making of* très détaillé sur la multiplication de l'acteur Deep Roy pour la réalisation des numéros musicaux occupe une place d'honneur dans l'édition DVD du film.

³⁷⁸ Sur cet aspect, on pourra consulter aussi Robert Benayoun, « Berkeley le centupleur », *Positif*, n. 74, 1966 ; et Alain Masson, « Le style de Busby Berkeley », *Positif*, n. 173, 1975.

effets de miroirs (*Wonder Bar*) ; par la composition, le démontage et la recomposition d'immenses mosaïques faites de fragments d'images photographiques : où, dans l'exemple de « I only have eyes for you » (*Dames*), chaque image est brandie par une ballerine « déguisée » en Ruby Keeler, et la mosaïque de la fin du mouvement restitue l'image photographique géante de... Ruby Keeler. Dans ses créations, Berkeley multiplie et répète aussi des formes qui, inanimées en principe, prennent le souffle de la vie dans les mouvements de scène : par la danse des girls, un soleil (« The song of the setting sun »³⁷⁹, *Woopee !*), un violon (« Shadow Waltz », *Gold Diggers of 1933*) et une forme faite de cristaux (les cristaux sont des jambes et des corps, « Dames », *Dames*) se créent, se défont, se réorganisent dans le cadre.

Cette panoplie d'éléments, qui est d'autant plus enthousiasmante car elle exploite une répétition presque infinie d'éléments identiques (nous croyons voir double, triple, multiple), est très souvent soulignée par la répétition d'un même type de mouvement de caméra, le travelling en avant et en arrière qui entre au cœur de l'espace du spectacle pour ensuite, en reculant, offrir au spectateur le plan d'ensemble du même espace. Dans le cas spécifique de chorégraphies de Berkeley, cet effet est parfois généré par un mouvement « en balançoire » de la caméra, parfois par le mouvement de la

³⁷⁹ Les titres des numéros sont en réalité à chaque fois le titre de la chanson qui y est interprétée. C'est bien avant la diffusion de la division en chapitres des éditions des films en DVD que, par métonymie, on appelait ainsi les scènes. Car au fond c'était naturel, même dans les stratégies promotionnelles des films, de bien indiquer et mettre en valeur la présence de ces fragments fortement autarciques et autonomes dans le corps du film, plutôt que de les considérer de simples scènes – juste plus dispendieuses à tourner – enchaînées au reste. Cf. par exemple la rhétorique publicitaire de l'époque de premiers films musicaux in Miles Kreuger (dir.), *The Movie Musical from Vitaphone to 42nd Street. As Reported in a Great Fan Magazine*, New York, Dover Publications, 1975 (Kreuger présente dans son livre du matériel apparu dans *Photoplay* entre 1926 et 1933 : affiches, coupures de journaux, magazines et comptes-rendus).

³⁷⁹ En 1933, en plus de *Gold Diggers of 1933* (LeRoy), la Warner produit, sous le maître chorégraphe Busby Berkeley : *42nd Street* et *Footlight Parade* (les deux réalisés par Lloyd Bacon), suivis en 1934 de *Wonder Bar* (Lloyd Bacon) et de *Dames* (Ray Enright), toujours avec Berkeley aux commandes des numéros de chorégraphie (mise en scène, création des chorégraphies et réalisation cinématographique).

figure chorégraphiée, un mouvement en pulsation qui ouvre et referme la forme, et parfois même par le déplacement physique de tout l'espace profilmique : les plates-formes mobiles des plateaux de tournage de Busby Berkeley permettaient ce tour de magie chorégraphique.

Sans compter que les histoires des comédies musicales sont pleines de répétitions au sens d'essais (la répétition du spectacle final ou encore la « répétition » de la scène d'amour qui après quelques ratées ira tout droit vers le couronnement), mais cela n'est plus le terrain de l'attraction.

Revenons brièvement sur le fait qu'à la base, la comédie musicale est un spectacle répétitif, pour de diverses sortes de raisons.

À un premier niveau, il est clair que tous les genres – peu importe si sont pris en considération les genres « primitifs »³⁸⁰ (comme la vue exotique, le film à transformation, l'actualité reconstituée, le film d'art, etc.) ou les genres classiques (le film noir, le mélodrame, le film d'horreur, etc.) – étaient conventionnels et répétaient des canevas communs par le fait même d'être des genres. Disons que le genre comédie musicale a peut-être, en plus, l'avantage de devenir immédiatement auto-réflexif : par exemple, déjà en 1933, *Footlight Parade* réfère au monde de la création de films sonores et

³⁸⁰ Ce terme est déjà lourd d'histoire dans les études cinématographiques. Un rapide aperçu peut aussi être utile pour nous ici. Comme le fait remarquer Gaudreault (cf. « Les vues cinématographiques selon Georges Méliès [...] »), est dit primitif, en art, celui qui est d'une période antérieure à celle où l'art qu'il cultive atteint sa maturité. Remarquons au passage que, comme souvent dans les idées reçues et aussi un peu refoulées de la nouvelle historiographie du cinéma, beaucoup de propositions viennent tout droit de certaines théories des années vingt. Par exemple, ici, sur la question de « classiques » qu'il faudrait à proprement parler définir en termes de « primitifs », voir Jean Epstein, in « De quelques conditions de la photogénie » [1923], in *Le Cinématographe vu de l'Etna* [1926], repris in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 137-142. À la p. 139, Epstein parle de Griffith, « ce géant du cinéma primitif ». Cf. aussi Jacques Aumont, « Quand y a-t-il cinéma primitif ? ou plaider pour le primitif », *op. cit.* Il est bien pour l'histoire du mot de citer aussi Georges Méliès quand il dit : « 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 ? (...) pourquoi nous appeler les "primitifs" avec un petit air de mépris ? », Georges Méliès, « Les vues cinématographiques. Causerie par Geo. Méliès », in *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon, 1907, cité par Gaudreault dans *Il Cinema delle origini*, *op. cit.*

musicaux. En plus, notre genre joue depuis son plus jeune âge avec les conventions qu'il vient de créer : par exemple, *Gold Diggers of 1933* commence avec un numéro magnifique (de ceux que le genre a désormais appris déjà en 1933 à attendre à la fin du film), « We are in money », pour l'interrompe aussitôt. Le spectateur a alors été surpris par cette apparition étincelante à laquelle il ne s'attendait pas dans les toutes premières minutes du film, pour ensuite attendre, car le numéro est interrompu : retardement et attente du plaisir (...ce n'est pas seulement au cinéma que l'*attraction* fonctionne ainsi !).

Il faut également remarquer que chaque chorégraphie est composée de pas de danse et que même dans la danse la plus *free style* (pensons à celles dans la rue de *West Side Story*, Robert Wise, 1961 ou aux chorégraphies *hippies* du Central Parc de *Hair*, Milos Forman, 1979), les pas de chaque danseur sont organisés selon une série de *routines* [sic] qui sont, justement – routines –, répétitives.

Une autre dimension de la répétition se retrouve aussi dans les arrangements, où beaucoup de chansons se présentent comme variations de *standards* musicaux bien connus.

À un autre niveau, la comédie musicale cinématographique répète aussi la tradition, les formes, les histoires, les musiques, les acteurs, etc., du musical de Broadway.

Où il est question d'alternance : à propos des attractions empruntées

La répétition est un principe de base dans la construction de la forme filmique. En effet, c'est parce qu'il y a des éléments qui se ressemblent, qui apparaissent avec une certaine régularité, qui se répètent, que l'on peut

appréhender une certaine cohérence dans la forme du film (c'est le cas des structures alternantes comme A-B-A-C-A-D-A-etc., mais aussi plus simplement des personnages que l'on reconnaît, des lieux qui reviennent, des motifs stylistiques comme le type de cadrage, la musique, etc.). D'un point de vue cognitif, ces répétitions (ou du moins ces similarités) sont considérées comme ayant pour fonction de stimuler constamment la mémoire du spectateur, en soulignant les éléments importants du film, mais en lui permettant aussi d'apprécier des fonctions stylistiques spécifiques (un cas extrême est celui du plaisir qui se construit sur la reconnaissance d'une forme ou d'une couleur qui revient dans un film abstrait)³⁸¹. Les similarités peuvent souvent prendre la forme de *motifs* si elles se répètent de manière significative dans un film.

Une forme intéressante de la répétition est l'alternance. Non seulement un élément revient à la vue du spectateur mais, puisqu'il y revient plusieurs fois et à l'intérieur d'une structure qui se laisse appréhender selon un principe que le spectateur peut comprendre et anticiper par inférence, ses apparitions dans le récit provoquent un sentiment d'attente chez le spectateur qui sera comblé à chaque manifestation de l'élément répété³⁸².

L'usage attitré dans les études cinématographiques de l'idée d'alternance³⁸³ est celui d'un principe discursif qui établit une relation de contemporanéité (la fameuse relation, entre deux groupes d'images, du « pendant ce temps ») ; or, ce principe discursif de l'alternance, qui a à voir avec des questions de déroulement parallèle de divers groupes d'images, n'existe presque pas dans le domaine de la comédie musicale. C'est

³⁸¹ C'est l'approche de David Bordwell et Kristin Thompson in *Film Art, op. cit.*, et des descendants de la même école. Cf. par exemple Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, New York, Routledge, 1992.

³⁸² Remarquons au passage que dans une structure narrative alternante, dans le cas spécifique d'une séquence en montage alterné, l'ensemble de la narration peut progresser entre une apparition et la suivante de l'élément qui revient. Cette progression narrative n'est par contre pas nécessaire à la reconnaissance de la répétition.

³⁸³ Cf. la question du « syntagme alternant » chez Metz, *Essais sur la signification au cinéma I, op. cit.*

précisément parce que, nous le verrons, l'alternance dans la comédie musicale répond à d'autres nécessités qui ne sont pas à proprement parler narratives. L'alternance, comme principe syntagmatique, est en somme absent de la comédie musicale.

Ce genre – qui est ici pour nous le meilleur milieu où étudier les contours de l'attraction –, fonctionnant sur un principe de *présentation*, répond à un régime temporel de *présent continu* ; de plus, la mise en scène de la comédie musicale exclut la notion de hors-champ (en effet, lors des numéros dans une comédie musicale, ce qui s'offre au spectateur est un spectacle qu'on veut *voir* et non inférer, comme on peut inférer une action qui se déroulerait dans le hors-camps et dont on verrait ici et là des fragments, en alternance). La comédie musicale mise effectivement sur l'intérêt de ce qui est montré dans le cadre, et *vice versa* elle évince le hors-champ (qui est au fond le lieu où pourrait se passer l'action du « pendant ce temps » qu'une alternance donnerait à voir).

Il est possible d'identifier l'alternance comme principe formel important dans la comédie musicale sur deux autres niveaux. Un premier niveau, que nous pourrions appeler architextuel³⁸⁴, a à voir avec le genre, et un deuxième niveau, textuel, a à voir avec la forme du film.

À celui que nous appelons niveau architextuel de l'alternance, nous suggérons de rattacher le fait que le spectateur est amené à construire une relation entre chaque comédie musicale ponctuelle et le genre. Et ce non

seulement car le film regardé, mettons *Singin' in the Rain*, appartient au genre comédie musicale, mais surtout car cet objet accroît son attrait s'il est mis en relation avec une multitude d'autres films du genre ; la répétition joue donc un rôle très important dans la comédie musicale à un niveau intertextuel. Nous nommons ce type de relation en termes de « attractions empruntées » d'un texte à l'autre – de l'ordre de l'architextuel donc. Il s'agit en effet de numéros musicaux qui migrent d'une comédie musicale à l'autre, se répètent presque toujours de la même manière. Cette pratique s'apparente d'une certaine façon à la pratique de constitution d'un catalogue, pratique, nous l'avons vu à propos des affinités entre l'attraction et la description littéraire (cf. par exemple les anthologies ou les florilèges), fortement liée à la cinématographie-attraction des premiers temps³⁸⁵.

Les « films revues », c'est évident, jouent au maximum sur cette tendance et proposent un aboutage de numéros qui s'affichent comme une sorte de compilation de « meilleurs moments ». En réalité, si les trois longs-métrages de la série MGM *That's Entertainment* sont un véritable *best of* (comme pouvaient l'être les « Revues de l'année », avec le lot de compères et commères qui s'y présentent), un film comme *Ziegfeld Follies* reprend la

³⁸⁴ Évidemment, le terme architextuel vient du vocabulaire de Genette. Par contre, nous ne référons pas entièrement au système des relations texte/genre qu'il propose. Cf. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 ; et *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. Genette y définit cinq types de relations transtextuelles : intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité. Exploiter la catégorie genettienne d'architexte pour référer à l'appartenance au genre cinématographique revient quelque fois dans les études sur les genres au cinéma, surtout pour la remettre en cause et l'ériger comme repoussoir de toute lecture excessivement étanche et contraignante de la relation des films individuellement considérés, la « famille » à laquelle ils appartiennent idéalement : cf. Raphaëlle Moine, *Les Genres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 [2002] et Leonardo Quaresima, « Generi/Stili », *Comunicazioni sociali*, vol. XXIV, n. 2, 2002, p. 165-164.

³⁸⁵ Cela s'applique aussi aux morceaux de musique. Cf. par exemple Alain Masson quand il dit : « La règle hollywoodienne est de considérer les morceaux musicaux isolément, d'emprunter à plusieurs compositeurs, chose rare à Broadway, de remanier les textes des chansons de la pièce qu'il adapte, voire de répéter des thèmes de film en film en changeant seulement les paroles. Le spectateur aura parfois le sentiment de feuilleter une anthologie de succès anciens ou récents », in « De Broadway à Hollywood », in Franco La Polla et Franco Monteleone (dir.), *Il Cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 200.

forme du *best of* pour proposer une collection de nouveaux numéros, mais qui reprennent à leur tour des types de numéros du passé³⁸⁶.

Par la construction en quelque sorte toujours très répétitive des structures et des types de numéros³⁸⁷, nous aimerions suggérer l'idée, inspirée sans doute par le cinéma des premiers temps, qu'il existe un catalogue imaginaire du genre. Les films pigeraient dans ce catalogue les situations narratives, les figures, mais surtout les numéros et, en même temps, les œuvres individuelles nourriraient ce catalogue de variations et de développements³⁸⁸. Nous pourrions découper le catalogue, de manière imaginaire, en sections : liste de beaux numéros (par exemple nombre des chorégraphes de Berkeley, de Minnelli ou de Pan qui, par la perfection de formes, la concordance des mouvements, l'accord des couleurs ou de tons, visent un idéal d'harmonie), liste des numéros drôles (les mêmes chorégraphes savent jouer sur cette corde plus directement vaudevillesque, comme dans « Mr. Gallagher and Mr. Shean » in *Ziegfeld Girl* ; « Number Please », in *Ziegfeld Follies* ; le cours de diction avec son numéro « Moses supposes his toes hare roses » in *Singin' in the Rain*), liste des numéros

³⁸⁶ Un autre lien peut être tracé entre la comédie musicale et la cinématographie-attraction quand on lit chez Noël Burch de l'abondante et libre « circulation des signes », qui était une coutume du cinéma des premiers temps : une pratique de l'ordre du plagiat et/ou de la piraterie regardée avec notre point de vue, typique du cinéma primitif. Cf. *La Lucarne de l'infini*, *op. cit.*, p. 189 et suiv. Or, ce même type de circulation est caractéristique de la comédie musicale (numéros, vedettes, mélodies, pas de danse, etc.). Sur la mise en place de la législation française qui va contredire la « piraterie » cf. André Gaudreault et Roger Odin, « Le cinématographe, un *enfant prodige*, ou l'enfance de l'art cinématographique », in Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La Decima Musa*, *op. cit.*, p. 67-81.

³⁸⁷ À ce propos, les livres qui proposent une histoire critique et esthétique du genre suggèrent souvent une section sur « les types de numéros ». Cf. par exemple Alain Masson (*La Comédie musicale*, *op. cit.*), avec son chapitre « Types de numéros », où il distingue les numéros selon le nombre de personnages qui y participent, et fait de leur construction numérique le véhicule de caractéristiques à chaque fois particulières (un solo aura des caractéristiques, un duo d'autres, un trio aussi, une chorale également, etc.).

excitants (les jambes et les transparences de « Young and Healthy » in *Gold Diggers of 1933* ou le numéro où les avions survolent Rio, in *Carioca*).

Sans cesse, plus que dans n'importe quel autre système formel, d'une comédie musicale à l'autre, d'une chanson ou d'une chorégraphie d'un musical de Broadway à un film, d'une chanson populaire à un film, s'opère une migration continue.

Un échantillon de cette pratique : *Singin' in the Rain*, nous l'avions déjà évoqué plus haut, reprend le titre même, et la chanson vedette « Singin' in the rain », d'un des numéros de *Hollywood Revue of 1929* (Riesner, 1929).

Parfois, des numéros pratiquement entiers entrent aussi dans cette idée d'attractions empruntées. Par exemple, la danse de Gene Kelly avec Cyd Charisse, habillée en vert et entourée de gangsters, apparaît dans le long numéro « Broadway Melody » in *Singin' in the Rain*, et revient l'année suivante, en 1953, dans *The Band Wagon* où, cette fois, Vincente Minnelli la fait danser avec Fred Astaire dans un environnement tout à fait semblable. Ou, à l'envers, le numéro « Be a clown » in *The Pirate* (Minnelli, 1948) revient ensuite in *Singin' in the Rain*. Ou encore, d'autres fois, ce sont les phrases d'un dialogue qui provoquent une véritable sensation de déjà vu, déjà ouï. L'*incipit* d'un dialogue entre les deux protagonistes du film de Kelly et Donen, Don et Cosmo (« I have no money... ») qui, à défaut du rythme qu'il met en place, ne devient pas une chanson dans *Singin' in the Rain* mais deviendra une chanson vingt-cinq ans plus tard dans *Hair*, une sorte de chanson-manifeste de la communauté hippie de Central Parc : « I have no money... » en sera le refrain. Ce film de Milos Forman est quant à lui le répondant, dans la contre-culture post-soixante-huit, de situations qui

³⁸⁸ Jean-Marie Schaeffer (dans son essai « De texte au genre », dans l'anthologie *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, autour de la p. 196) considère, dans l'étude même de la notion de genre, que chaque texte modifie à la base le genre par les variations qu'il y apporte. Dans ce sens, nous trouvons que la notion de catalogue peut mieux composer avec ce type de variabilité que la notion statique de genre peut le faire. En effet, le catalogue, une fois fait le choix de la famille d'objets discrets qui y seront répertoriés, est sans cesse « ré-imprimable » et est censé être mis à jour pour y inclure les nouveautés.

tricotaient la trame narrative de *On the Town* (Donen et Kelly, 1949) : à partir du cadre de la journée à New York, de la balade (et aussi ballade) à cheval dans Central Parc et de la liste des endroits que Claude veut visiter avant de partir à l'armée (c'est une liste qui semble bel et bien avoir été rédigée selon les conseils des trois marins de 1949).

Alors, en dehors des numéros empruntés, il est fort possible qu'un spectateur de comédie musicale s'enthousiasme devant une série de déjà vu qui, de situation en situation, lui font remonter le genre en mémoire. Par exemple, un des points de départ de l'intrigue de *Moulin Rouge* est une méprise de personne. Ce *quiproquo* se passe exactement comme celui qui injecte du burlesque dans *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935) quand, dans le *hall* de l'hôtel, Dale Tremont (Ginger Rogers) cherche à voir qui est le mari de son amie Madge, et son ami Beddini lui pointe un monsieur en haut des escaliers, avec un chapeau cylindre, Horace Hardwick (Edward Everett Horton). Dale ne le voit d'abord pas, et ensuite voit, par méprise et grâce au chapeau cylindre comme signe distinctif, Jerry Travers (Fred Astaire), une poutre lui empêchant de voir le vrai Horace. Les deux hommes, Horace et Jerry, sont en effet uniformisés au coup d'œil par leurs chapeaux. Voilà exactement ce qui se passe aussi dans *Moulin Rouge* quand Ziedler pointe le Duc à Satine, chapeaux cylindre compris, dans une situation tout à fait correspondante. Dans *Top Hat*, les hommes, avec leurs hauts-de-forme, semblent interchangeable ; dans *Moulin Rouge*, ils deviennent presque des morceaux mécaniques au service d'une grande chorégraphie.

Il s'agit là d'une des nombreuses figures que les comédies musicales s'échangent l'une l'autre sans distinction d'époque aucune (les chapeaux et les paillettes ont circulé sans solution de continuité d'Hermès Pan à Bob Fosse à Baz Luhrmann). De la figure de l'éléphant, un élément qui incarne à plein titre la démesure dans le cadre (par sa taille et parce qu'il se retrouve ici et là comme un « accessoire » très étonnant au beau milieu d'un décor bourgeois – des nombreux éléphants de Florence Ziegfeld dans *The Great*

Ziegfeld, au boudoir de Satine dans *Moulin Rouge*), à une série de situations empruntées aux classiques du genre. Le cas de *Moulin Rouge* est en effet le *nec plus ultra* : ce film pige massivement dans la mémoire du genre, mémoire qu'il réactive de manière fort ludique pour le spectateur. Le jeu de reprises y est en effet à peu près inépuisable. Prenons par exemple *Gold Diggers of 1935* (qui est de la même année que *Top Hat*) : ce film de Berkeley met en place son intrigue dans un hôtel (tout comme le film de Sandrich). L'hilarante entrée à l'hôtel du riche – et un peu sot millionnaire (Hugh Herbert) qui sera bientôt recruté comme mécène du spectacle final dans *Gold Diggers of 1935* – est reprise par Baz Luhrmann³⁸⁹, et non seulement dans la situation de base (riche mécène à captiver) mais aussi par le jeu de l'acteur. Dans une série de plans vraiment hilarants, le Duc, en montant la colline avec les deux amants (durant une des séquences du numéro « Come what may »), s'arrête regarder une grenouille en la titillant avec sa canne : nous retrouvons dans le jeu du Duc la même mimique et la même posture que celles du personnage de Berkeley soixante-dix ans auparavant.

Cet emprunt systémique, que nous avons appelé « migration », s'opère aussi au niveau du style. Par exemple – c'est un point sur lequel nous sommes revenus quelques fois ici –, dans toute comédie musicale, une contre-plongée sur les danseurs – d'une hauteur importante de la caméra – est un renvoi direct au style de Busby Berkeley.

Les situations empruntées, en ce qui concerne le plaisir de la répétition chez le spectateur, fonctionnent de la même manière que les figures ou les numéros qui migrent d'un film à l'autre, mais elles revendiquent en même temps une appartenance au récit linéaire, et chacune d'entre elles est présentée comme tissée dans l'histoire. Pourtant, les figures et les numéros empruntés, et déplacés d'un film à l'autre, réclament une plus grande

autonomie face au récit narratif. Leur présence constitue carrément un défi nonchalant à la continuité de l'histoire car ils apparaissent déplaçables d'un point à l'autre du film, d'un film à l'autre (en ce sens, ils seraient le contraire des numéros de la « comédie musicale intégrée »).

Où il est question d'alternance : hors du film

Ce type de dynamique comporte donc à notre avis un usage savant et accrocheur d'une forme d'alternance architextuelle ; une alternance qui suppose et actualise à chaque fois une prise solide sur le public. Il doit participer et compléter : il s'agit dans ce cas aussi de films parsemés d'attractions programmées pour le public.

Ces films réfèrent, certes, à un public implicite³⁹⁰, pour paraphraser le « lecteur implicite » d'Umberto Eco. Un public qui travaille fort... Une alternance qui se construit donc sur ce mouvement d'aller-retour entre le bagage culturel (du genre) du spectateur implicite et le film.

Puisque ce jeu de renvois s'opère d'un film à l'autre, sans qu'il n'existe pour le spectateur de véritable hiérarchie entre les films et sans que la référence ne soit signalée clairement (comme c'est peut-être le cas, par exemple, entre Tarantino et Jet Li), il nous semble pertinent de parler d'« allusion » plutôt que de « citation », au sens que Genette donne à cette

³⁸⁹ Nous aimerions souligner que Busby Berkeley était appelé amicalement Buzz, nous raconte Gene Kelly (in Tony Thomas, *The Films of Gene Kelly. Song and Dance Man*, Secaucus, N.J., The Citadel Press, 1974, p. 98). De Buzz (Berkeley) à Baz (Luhrmann), l'homophonie peut en dire long...

³⁹⁰ Rappelons comment, dans le modèle des attractions eisensteniennes, à propos du bon fonctionnement de la structure formelle du film, l'adresse à un public qui soit précisément déterminé est fondamentale. Cf. les deux textes d'Eisenstein : « *La Grève*. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier » [1925], « Le montage des attractions au cinéma » [1925]), dont nous avons traité aussi dans le premier chapitre.

relation en particulier, qui est de l'ordre de l'intertextualité (tout comme la citation). En effet, par rapport à l'allusion, Genette remarque que « la pleine intelligence [de l'énoncé] suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions »³⁹¹.

Autrement dit, la reconnaissance d'une répétition, donc le bon fonctionnement d'une allusion intertextuelle, crée *dans* la réception une alternance : dans le film que je regarde, je reconnais quelque chose de déjà vu, je m'en rappelle (en arrivant même à le figurer sans nécessairement savoir comment ce fragment s'insérerait dans son histoire de départ, mais, on l'aura compris, peu importe l'histoire ...), je reviens au film courant. L'expérience, et le plaisir, du film regardé en est ainsi doublée. Le détour en a valu la peine et surtout, ce plaisir est né d'un chemin qu'une structure communicationnelle du film a imposé : un lieu du film qui s'ouvre comme un canal de communication privilégié avec le spectateur. C'est une *zone* que nous avons déjà identifiée au cours de ce travail comme une de ces zones de prédilection où se tient bien volontiers l'attraction.

Alors, à l'*alternance* habituellement pensée comme une relation entre deux types de syntagmes (structure qui donne lieu, dans une lecture metzienne, soit au montage parallèle soit au montage alterné), avec notre cas de la comédie musicale, il vaut la peine d'ajouter un autre type de relation, qui intervient celle-ci entre un film et un autre... Il y a en partie un bagage commun, qui est celui de la mémoire du genre inscrite dans les relations entre un film et un autre d'un même genre, mais que le public (le public implicite : un public ciblé), dans son expérience du film, ne peut réactiver ponctuellement, créant un mouvement d'alternance dans la réception.

Bien entendu, cette dimension est programmée dans le film mais, à la différence de l'alternance comme principe discursif temporel, sa

³⁹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

compréhension n'est pas nécessaire au bon fonctionnement narratif du film³⁹².

Où il est question d'alternance : dans le film

Pour le niveau que nous considérons textuel, il y a une autre manifestation plus simple d'alternance qui est carrément à la base de la comédie musicale. Dans chaque film, il y a des acteurs principaux qui tantôt se comportent « normalement » et tantôt dansent ; qui tantôt prononcent des textes dialogués, et ensuite chantent encore³⁹³. Cette alternance doit, avant toute autre chose, se répéter pour que soit complètement perçu l'univers de la comédie musicale dans la synthèse harmonieuse qu'exige la syntaxe du genre.

Cette restriction nous semble encore plus importante eut égard à l'attraction, davantage qu'un simple critère pour baliser les codes du genre, dans la mesure où c'est l'alternance entre le narratif et le spectaculaire qui prédispose en bonne partie le spectateur à l'attraction : dans ce mouvement d'alternance, les moments musicaux apparaissent et ensuite disparaissent, laissant entre une attraction et l'autre un bon nombre de promesses de réapparaître (surtout les personnages, et des fragments du thème musical qui font de rapides incursions ici et là.). On laisse donc littéralement attendre le spectateur.

³⁹² Un exemple d'alternance, très rare croyons-nous, qui crée une relation temporelle claire entre deux ou plusieurs séries d'images se présente dans *Moulin Rouge* dans le numéro « El tango de Roxane ». Ici, sur une seule chanson, un tango argentin qui propose une variation tragique de la chanson des Police, trois séries s'imbriquent. La salle de répétition où les acteurs s'entraînent pour le spectacle final sur le tango, la rue de nuit qui relie la salle au château du Duc où Christian marche, désespéré et rongé par la jalousie, et la salle du château où Satine est la proie du Duc. Les trois séries d'images vont se rejoindre à la fin de la chanson, dessinant un clair et progressif avancement narratif qui s'est donc déroulé sur toute la scène.

Nous tenons à souligner que s'il n'y a pas cette alternance, avec les pointes et les arrêts qu'elle comporte, avec l'attente et la satisfaction qu'elle comble, il y a difficilement attraction. Au fond, c'est pourquoi, dans nos argumentations, les films de Jacques Demy, par exemple, ne trouveront pas leur place. Ils n'appartiennent pas à la série des spectacles composites, ils ne composent pas avec une hétérogénéité de fond indomptable (car ils sont musicaux de manière homogène, sans passage pour ainsi dire « en prose », chantés du début à la fin jusqu'à ce que le spectateur oublie que les personnages chantent ...); en un mot, ils ne sont pas attractionnels pour nous.

Dans une comédie musicale – peu important son époque, sa nationalité, ou le sous-genre dans lequel les exégètes du genre s'amuse à classifier cet objet hautement transtextuel, pour le dire encore avec Genette –, ce qui demeure est en somme le passage incessant, un mouvement d'aller/retour entre des moments où fondamentalement les personnages parlent et marchent et des moments où les personnages chantent et dansent.

L'accoutumance face au genre que le public a développé pour cette extravagance discursive s'est produite très facilement – chez chaque public dans son propre pays. Naissant avec la *novelty* de la standardisation du cinéma sonore et parlant, la comédie musicale n'a au fond pas à convaincre un public que ce n'est pas absurde pour un couple, Ruby Keeler et Dick Powell, mettons, ou Fred Astaire et Ginger Rogers, de se déclarer leur amour en chantant, et en dansant : car ce même public connaît *in primis* déjà la

³⁹³ Rick Altman (dans *La Comédie musicale hollywoodienne*, *op. cit.*) met de l'avant cet aspect syntaxique, ainsi que quelques aspects sémantiques (sur les types de personnages ou sur les milieux où les histoires se déroulent), comme premiers critères de définition du genre.

chanson romantique³⁹⁴, qu'il peut l'écouter tous les jours à la radio ; car ces acteurs, il les connaît déjà aussi – puisqu'ils dansent souvent dans leur vraie vie sur les planches du théâtre musical³⁹⁵, et dans leur vie cinématographique, dans la trame diégétique du film, ces personnages sont souvent aux prises avec un spectacle, un concours de danse, un bal élégant, aux prises donc avec l'exploitation de leurs vraies qualités de danseurs... Compte tenu de tout ça, quand, dans un film – entre la toute fin des années 20 et la moitié des années 30 –, tout le monde se met à danser et à chanter, cela apparaît en d'autres termes tout à fait normal au public de la même époque³⁹⁶. Cela surtout dans les années de l'avènement et de l'institutionnalisation du genre, à partir de 1929 ; le public peut accéder très naturellement à cet univers hybride (régime

³⁹⁴ Un film comme *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997), même s'il n'entre pas dans notre modèle d'alternance paratactique entre les moments narratifs et les moments spectaculaires, puisqu'on y chante toujours (...), car justement le spectateur connaît toutes les chansons, très populaires par ailleurs, et les devine par les toutes premières notes, il joue lui aussi à un certain niveau avec l'alternance de l'attraction. Nous suggérons de considérer ici une alternance non plus syntaxique, mais plutôt formelle, entre la mise en scène résolument réaliste et les échappées fantaisistes chantantes. Toujours pour passer à la loupe de *Palimpsestes* de Genette cet objet, nous pourrions en dire que l'intertextualité joue principalement dans le cas de cette comédie musicale d'Alain Resnais sur la « citation sans guillemets ».

³⁹⁵ Nombreux sont les films dans lesquels la présence et la performance d'une vedette qui chante sont le sujet principal, et ce même avant le cinéma sonore et la comédie musicale. Les phonoscènes et cie., à cheval des années dix, accompagnées par une bande son enregistrée sur un support séparé, présentent souvent des chanteurs, face à la caméra, qui interprètent un répertoire connu. Aux débuts du cinéma sonore, la production de courts films Vitaphone reproduit à peu près le même modèle. La similitude vient du fait que ces interprètes sont la plupart du temps des vedettes de music-hall, et parfois d'opéra. Edouard Arnoldy dans « *French cancan et le spectateur mobile* » (in *Cinémas*, vol. 12, n. 3, 2002) tient toutefois à souligner une différence dans la relation que ces types de productions de deux époques différentes instaurent avec le spectateur, car dans cette fin des années vingt le regard du spectateur se mobilise de plus en plus dans les mises en scène, même les plus théâtrales : « alors que l'époque [début du sonore] est souvent décriée pour le statisme de ces films et le retour en grâce du théâtre filmé, la caméra des *talking shorts* et des comédies musicales [...] paraît avoir pour prérogative d'accorder dès le départ une réelle mobilité au regard du spectateur du cinéma parlant », p. 20. Pour un parcours dans ces productions sonores cf. Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma*, Liège, Éditions du CÉFAL, 2002.

³⁹⁶ Mais attention, toujours à l'intérieur de sa propre culture. Pour le public d'une culture autre que les Américains, les Italiens mettons, qui regardent les comédies musicales hollywoodiennes, tout ça est très loin (la tradition du cinéma chantant existe en Italie aussi, mais avec d'autres modalités...). C'est comme lire un journal de potins et *gossip* d'un groupe de gens complètement inconnu.

réaliste VS régime spectaculaire) et hypertextuel (par rapport à divers hypotextes que sont Broadway, le vaudeville, le music-hall, la revue spectacle) de la comédie musicale, car il est normal, nous le répétons, que ces personnages chantent et dansent (même si, quand cela arrive, c'est radicalement plus spectaculaire que normal). Aux premiers temps, la normalité réside surtout dans le fait que les numéros sont souvent des spectacles dans la diégèse : pensons aux finales des films Warner entre 1930 (*Show Girl in Hollywood*, Mervyn LeRoy) et 1935 (*Gold Diggers of 1935*), qui se passent souvent sur les planches d'un théâtre, ou encore à l'incroyable spectacle aérien RKO de *Carioca* (Thornton Freeland, 1933) qui est monté et remontré afin d'étonner, dans la diégèse même, les personnages du film. Mais ensuite, très tôt, on proposera au public du chant et de la danse sans motivation diégétique manifeste : ce qui sera manifeste par contre sera la présence d'acteurs qui garantissent les moments spectaculaires. Pensons aux comédies musicales qui suivront, *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935, RKO), où Fred Astaire achève sa proie avec une danse : « Isn't This a Lovely Day ». Ce n'est plus la diégèse, l'univers dans lequel le spectateur imagine les personnages, qui motive ce spectacle.

Suivant l'idée d'une structure alternante comme lieu favori pour les manifestations de l'attraction, une comédie musicale prévoit une suite de moments spectaculaires interrompue par des moments de développement narratif.

Ou bien, inversant le point de vue, elle prévoit un développement narratif, entrecoupé par des numéros de danse et chant ; en d'autres mots, la comédie musicale se présente avec une suite alternante de moments qui font avancer le récit avec une temporalité proprement narrative, et des moments où la temporalité narrative est interrompue dans un présent continu, des moments organisés selon un principe principalement monstratif. Nous pouvons alors résumer, en reprenant la définition d'alternance que propose le

Robert, qu'il s'agit d'« une succession répétée, dans l'espace ou dans le temps, qui fait réapparaître tour à tour, dans un ordre régulier, les éléments d'une série ».

Notre idée se renforce en adoptant la définition suivante, celle de l'adjectif « alternant », dont le *Robert* rappelle que « l'antonyme est continu » : cela tombe très bien car *discontinu* devient synonyme d'*alternant*. Et la comédie musicale fonctionne sur un « grand principe formel », pour le dire avec Bordwell et Thompson, qui est justement celui de la discontinuité. Discontinuité entre narratif et spectaculaire, avant tout, mais aussi discontinuité d'espace : un numéro de danse nous mène dans un autre espace que celui où le numéro a pris son envol dans la diégèse. La discontinuité apparaît métaphoriquement (l'espace de la fantaisie, du romantisme, de la farce, du rêve), mais souvent aussi de façon pratique car les espaces et les lieux se métamorphosent, les décors deviennent étincelants, même les costumes des personnages se modifient parfois. Cette discontinuité se vérifie aussi au niveau du temps : l'avancement du récit s'interrompt et ce qui prend place est un moment de pur spectacle qui, nous le savons désormais, est de l'ordre du temps présent...

Nous avons suggéré de considérer le rôle de l'alternance (pour nous une forme de la répétition) afin de mettre en valeur le jeu de renvois d'un film à l'autre comme une stratégie qui construit attente et plaisir, et éloigne le spectateur de l'intérêt pour le récit narratif des films considérés individuellement ; en même temps, nous n'avons pas quitté notre cadre exemplaire qu'est la comédie musicale car nous croyons qu'elle incarne le mieux le point de jonction entre le cinéma des premiers temps (qui est le terrain favori de l'attraction dans les études cinématographiques) et les spectacles composites (qui sont le lieu de prédilection des attractions). Or, dans le cas de la comédie musicale, comme dans celui du cinéma des

premiers temps ou des spectacles composites, la forme de l'alternance peut être caractérisée par un manque manifeste de lien entre les blocs.

Nous pouvons alors parler d'une structure paratactique : une suite d'éléments qui ne sont donc pas subordonnés à une évidente mise en chaîne de syntaxe.

En rhétorique, précisément, il s'agit de parataxe quand « deux propositions sont mises côte à côte sans que le rapport de dépendance qui les unit soit marqué »³⁹⁷ (ex. « Vous viendrez, j'espère » VS « J'espère que vous viendrez »). Le procédé consiste en fait à effacer les taxèmes, ces segments de discours (prépositions, conjonctions, etc.) dont le rôle est d'indiquer le rapport des syntagmes entre eux. Parler de la suite des scènes de la comédie musicale comme parataxe ne veut pas nécessairement dire qu'*il n'y a pas* de relation syntaxique compréhensible entre elles ; ce serait faux³⁹⁸, mis à part peut-être un OVNI tel que *Helzapoppin* (Henry C. Potter, 1941), ou un film vraiment *revue* comme *Ziegfeld Follies*. Mais parler plutôt de parataxe dans le cas de la comédie musicale nous prédispose à considérer qu'entre une scène narrative et une spectaculaire, il y a toujours un élément manquant, un saut, une ellipse de sens qui mène le spectateur d'un univers à l'autre (même si le spectateur comble sans difficulté ce saut car il connaît la *série*, c'est-à-dire le genre).

Pour résumer cette idée de la parataxe dans l'alternance, pour le cas de la comédie musicale, nous assistons donc à une succession répétée qui fait réapparaître tour à tour les éléments (narratifs et spectaculaires) selon un ordre qui n'a pas de régularité et qui escamote à chaque fois le lien syntaxique entre le moment narratif et le moment spectaculaire suivant. Escamotage, disparition, suspension : ce saut est l'un des (non)lieux

³⁹⁷ Ainsi le dictionnaire *Gradus. Les procédés littéraires* de Bernard Dupriez (Paris, UGE, 1984).

³⁹⁸ Inversement, nous pourrions dire, du côté du cinéma des premiers temps, qu'il manque une relation syntaxique explicite entre les différentes scènes de, par exemple, *Voyage à travers l'impossible* (Méliès, 1904).

caractéristiques de la comédie musicale – nous y avons travaillé plus haut – le degré zéro.

***3.III Moulin Rouge* ou le cas d'un vieux libretto vu à travers le fond déformant d'un verre à absinthe...**

In some genres (musicals, crazy comedies), the attractions actually threaten to mutiny.

Tom Gunning, « "Now You See It, Now You Don't". The Temporality of Cinema of Attractions », 1996.

Déjà quelques fois, au fil de ces chapitres, le film *Moulin Rouge* nous est paru exemplaire pour illustrer nos propos sur l'attraction.

En effet, si son genre, la comédie musicale, nous a permis ici de travailler notre parcours *de l'attraction au cinéma*, ce film en particulier nous semble offrir la possibilité d'insister sur quelques traits de ce parcours. Si la comédie musicale entretient cette relation privilégiée avec l'attraction, le film *Moulin Rouge*, dans la lecture que nous en proposons ici, l'intensifie, en multiplie les points d'ancrage, la ralentit et la (sur)expose. *Moulin Rouge* fait en somme de la relation une coïncidence : comme aux tous premiers temps du cinéma, il n'y a pas long à faire pour se rendre de l'attraction au cinéma, car le cinéma y est bel et bien attraction.

Observons de plus près la relation du film au genre. Reprenant rapidement les assises du genre de Rick Altman, les films en question se jouent autour d'un couple d'amoureux, les acteurs principaux qui à la fois dansent et se comportent normalement, chantent et prononcent des textes dialogués (Altman, c'est connu, profite de cette alternance et de la polarisation du couple pour parler de *genre* – toujours – *duplex*) ; la musique

et la danse renvoient à la félicité du personnage et du groupe. C'est d'abord et surtout par ce dernier aspect que le film de Lurhmann nous semble résolument *sui generis* : il y a bien peu de gens heureux, et surtout pas pour longtemps³⁹⁹. S'il y a du prévisible, de l'obéissance aux lois du genre dans *Moulin Rouge*, il s'agit de l'obéissance à un genre qui est, malheureusement pour les personnages, le mélodrame (et non la joyeuse comédie spectacle, puisque ce film tourne entre autre autour de la préparation d'un spectacle, d'un fastueux musical qui est en train de se monter avec toutes les difficultés du cas) : amour puissant, en somme, mais obstacles encore plus puissants, obstacles qui dépassent ceux posés par les humains, mais tombent tout droit du destin. La fin tragique et annoncée – dès la première note de la chanson « Nature Boy »⁴⁰⁰ – est chantée par un *coryphée*, un pierrot triste, Lautrec, qui sort par une lucarne sur les toits de Montmartre et, sous un ciel sombre et lourd, ne peut parler que de tragédie.

Autre aspect d'étrangeté aux lois du genre, *Moulin Rouge* ne laisse pas souvent s'installer un numéro de chorégraphie ou une chanson au complet. Les chorégraphies sont découpées et montées en de très courts plans, à la façon du vidéo-clip, et on en a même parfois déjà glissé un mot, avec d'autres images qui ne font pas partie de la chorégraphie (i.e. « El tango de Roxanne » avec, alternées à la chorégraphie dans la salle des répétitions, les images de Satine dans le château du duc et celles de Christian désespéré dans la rue). Même la musique est morcelée : chaque trace de chansons très populaires est *remixée*, créant un effet continu de reconnaissance joyeuse du

³⁹⁹ Dans le même « *sui generis* » peuvent trouver leur place *Pennies from Heaven* (Herbert Ross, 1981), *All that Jazz* (Bob Fosse, 1974), *Dancer in the Dark* (Lars Von Trier, 2000) ou, à la limite *Chicago* (Bob Marshall, 2002).

⁴⁰⁰ Composée par Eden Ahbez, sa première version très populaire exécutée par Nat King Cole en 1948, re-arrangée pour le film par David Bowie. La phrase finale de la chanson s'intègre plusieurs fois au fil du film : « There was a boy. A very strange enchanted boy [...]. And then one day [...] he said to me The greatest thing you'll ever learn *Is just to Love and be Loved in return* ».

morceau de la part du public, qui se transforme vite en étonnement par le biais du *remixage*.

Allusions et migrations

De son côté, la pratique des « situations empruntées » décrite plus haut appartient à plein titre à ce type d'alternance, cette forme de la répétition, que nous avons trouvée pertinente à plusieurs niveaux dans le domaine de la comédie musicale ; les allusions aux styles bien identifiés en faisaient aussi partie. Ici, un cas d'allusion nous semble se complexifier car ce fragment de style véhiculé par l'allusion a mué de fonction entre temps. Dans une chorégraphie de *Moulin Rouge*, quelques plans cadrés en plongée verticale et à partir d'un point très élevé font directement allusion à ceux de Berkeley. Mais chez Berkeley (ainsi que dans les reprises de cet aspect de son style), ce type de vues en plongée mirobolante provoque et exprime à la fois une sorte d'euphorie visuelle où s'affiche l'idée qu'il n'existe que le cinéma pour nous faire voir ainsi la réalité⁴⁰¹, où la réalité n'est plus qu'une pure forme kaléidoscopique à admirer. Dans *Moulin Rouge*, par ce type de plan passe un fugitif rappel de l'histoire du cinéma, une touche cinéphile et ludique. La production de l'euphorie visuelle est par contre laissée à d'autres moyens : l'émerveillement et la fascination visuelle passent surtout par d'affolants mouvements de caméra, par le rythme serré que seuls des décors en 3D et le

⁴⁰¹ Cette idée exprime par ailleurs une ambivalence, déjà relevée dans les écrits sur le cinéma, qui se loge dans les premières années du cinéma sonore, et dans la comédie musicale en particulier. D'un côté, les débuts du sonore ramènent la mise en scène à une certaine frontalité, théâtralité (selon un point de vue à la Sadoul). De l'autre côté, on titille le regard du spectateur et ce, à la fois, au niveau de la diégèse (on laisse le spectateur espionner les coulisses) et au niveau de la construction de l'image (points de vue qui rendent les images cadrées inconnues, nouvelles images à découvrir, etc.).

traitement numérique du montage peuvent permettre⁴⁰², ainsi que par un montage horizontal et vertical des fragments musicaux.

Alors quand, dans un prodigieux montage serré de divers numéros⁴⁰³ (Christian est à sa première soirée au music-hall Moulin Rouge), qui pourrait

⁴⁰² Nous ne soutenons pas par-là que la présence d'images numériques soit la cause et ni l'effet d'une révolution technologique qui a tout bouleversé. Le seul véritable changement est à notre avis pragmatique : les images de synthèse (au niveau de la création, du traitement ou du montage) permettent avec une relative économie de moyens des résultats visuellement très captivants. Édouard Arnoldy, travaillant entre autre lui aussi sur Moulin Rouge, arrive à une proposition très raisonnable quand il dit : « Du moins, faut-il cesser de penser qu'une « révolution technologique » suffit à modifier les conditions de la vision et le regard de l'homme. Tout au plus, l'ère de la reproduction technologique qui s'ouvre va-t-elle bouleverser les conditions de consommation de l'œuvre d'art en générale et de l'image en particulier », in *À perte de vues. Images et « nouvelles technologies » d'hier et d'aujourd'hui*, Bruxelles, Labor, 2005, p. 55.

⁴⁰³ Nous suggérons de considérer cette longue et envoûtante séquence comme un méga-numéro composé de divers numéros car fondamentalement, il s'agit de divers blocs tissés sur des fragments de chansons populaires très reconnaissables, même si elles sont mixées de manière très rythmée. La séquence, une fois entrée dans le music-hall, est ainsi composée : apparitions des courtisanes (« Voulez-vous coucher avec moi ») ; scène de cancan (« Cancan ») ; entrée sur la piste de danse des hommes en haut-de-forme (« Smells like ten spirit »... dont le refrain dit : « Here we are now. Entertain us ») ; deuxième scène de cancan (« Cancan ») ; apparition de Satine sur le trapèze (« Sparkling Diamond ») – la méga-séquence continue davantage, mais cette partie-ci constitue un premier bloc possiblement isolable. Il commence sur le coda d'un numéro féérique : le groupe de bohémiens ivres d'absinthe chante sur les toits de Paris à la santé d'une Fée Verte (Kylie Minogue, dont les mouvements bondissants dans des décors très artificiels, à la limite de l'expressionnisme, la rendent un mélange entre la fée Clochette et une hallucination au LSD) qui sillonne le ciel noir en l'électrisant d'un tourbillon de petites étoiles vertes : le *compositing* homogène entre images de synthèse et réelles ici n'est même plus un critère de qualité du film ; le but de l'exercice est de créer une image féérique, intemporelle et dynamique. Comment en effet ne pas penser aux figures féériques à la Méliès, ou à *Princess Nicotine. The Smoke Fairy*, Stuart Blackton, 1909 ? Intemporelle dans la mesure où s'accumulent les allusions aux premiers temps du cinéma, au *Peter Pan* de Disney (1953), à celui de P.J. Hogan (à la ILM, 2003), exposant en même temps la fine pointe des images de synthèse. Et finalement dynamique dans la mesure où, depuis les premières minutes, le film a mis en place un rythme de montage très soutenu et avec une concordance très poussée (on a souvent parlé d'esthétique du vidéo-clip à propos de ce film) entre le rythme des éléments visuels et sonores : les rythmes de mise en scène et de montage sont synchronisés à celui de la musique, dans un résultat de (con)fusion ; ce pourquoi nous considérons ce film un exemple de *mickey mousing* presque mur à mur. Une image de synthèse engloutie ensuite nos personnages : une spirale colorisée et dense, comme celles de Saul Bass dans le rêve de Scottie in *Vertigo*, transporte les personnages des toits de Paris à l'espace du music-hall. Un mouvement optique continu en avant (optique « nouveau genre », disons, s'agissant bien évidemment de numérique) fait franchir trois seuils : le dernier est un rideau qui s'entrouvre.

s'appeler le « méga-numéro » du Moulin Rouge⁴⁰⁴, une plongée verticale sous une pluie de paillets (Satine sur un trapèze descend lentement sur les têtes du public, c'est le début du numéro « Sparkling diamond ») montre un kaléidoscope qui fait de petits cercles noirs (les chapeaux des hommes) et des traits blancs et luisants dans la noirceur (les chemises des hommes en frac), le spectateur savoure assurément la reprise berkeleyenne⁴⁰⁵. Mais cette allusion ne constitue plus dans *Moulin Rouge* ce que le style Warner avait jadis inventé, à savoir le cœur du *pur spectacle du voir* (il s'agit de l'apparition d'une forme instable – kaléidoscopique et fascinante – qui insinue le doute chez le spectateur, car on n'en reconnaît pas facilement ni l'origine ni les composantes).

Dans le corpus de films de Berkeley, cette vision, détachée du reste de la mise en scène, ne correspond à aucun point de vue diégétique, ni à aucun point de vue connu par le spectateur ; car au fond, même une prise de vue aérienne ne donne pas une plongée aussi verticale et axée sur un point central. Ces plongées berkeleyennes restituaient des instants de jubilation visuelle, caractérisant – à notre avis – la force d'attraction des numéros sur le spectateur.

Cette image reprise chez Luhrmann est une allusion (la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre elle et celle des débuts de la comédie musicale à laquelle elle renvoie... – disions-nous plus haut avec Genette) qui satisfait le spectateur sachant *intelligere* sa présence (et la

⁴⁰⁴ Le méga-numéro en question est une longue séquence qui oscille entre une série d'images filées (résumant la *vie* de ce lieu, le music-hall Moulin Rouge) et un condensé d'images subjectives à cheval entre le rêve et la mémoire, la reconnaissance automatique et la reconnaissance attentive (selon les termes de Deleuze qui reprend Bergson) ; cf. le « troisième commentaire à Bergson », in *L'Image-temps, op. cit.*

petite histoire des formes dont elle fait partie) ; une image qui expose une forme complexe, soignée et extravagante (il est légitime d'affirmer qu'on est encore fasciné aujourd'hui par les points de vue extrêmes), mais qui n'est pas le lieu d'un pic de spectacle. Au contraire, presque, s'y consomme un arrêt, une suspension – un degré zéro – qui, cette fois, scande le tempo entre des fragments d'attractions qui se suivent rondement (et non tel que, nous en avons parlé plus haut, une pause qui sépare le narratif du spectaculaire).

En effet, chaque courte séquence⁴⁰⁶ qui compose ce méga-numéro fonctionne à divers niveaux d'une manière qui, considérons-nous, relève de l'attraction.

Tout d'abord, chaque allusion fonctionne ici comme un procédé embrayeur d'alternance ; l'allusion sert donc à instaurer une relation avec le spectateur privilégiant l'attention à des fragments de spectacle (et non tellement à leur enchaînement logique au service du récit) – aux éléments mis en exposition pour qu'on s'aperçoive d'eux – qui renvoient à d'autres textes. Le spectateur est donc poussé, nous l'avons déjà mis en évidence, par cette stratégie communicative du film à parcourir en tous les sens l'histoire du genre pour jouir des références. Cela veut dire qu'à chaque éclat d'allusion, pardon, d'attraction, le rythme de l'histoire se brise et le spectateur arrête en somme de suivre l'histoire. Ces figures empruntées, les situations ou les bribes reconnaissables d'un style embrayent donc sur l'alternance, mais aussi

⁴⁰⁵ Cette reprise du style Berkeley revient trois autres fois dans le film (peu avant celle-ci, au début du cancan, sur les jupons coloriés qui pris d'en haut deviennent des fleurs ; l'autre vers la fin du numéro « Roxane », sur les couples qui dansent le tango durant les répétitions ; et la dernière durant le numéro « Like a Virgin » où les tenues blanches et pourpre des serveurs du Duc dans le décor foncé du château dessinent les cristaux d'un sempiternel kaléidoscope berkeleyen). Or, il s'agit chaque fois de plans très courts, presque fugitifs, mais, même dans le capharnaüm visuel du film de Luhrmann, l'œil du spectateur s'y arrête car ce type de plan et d'image dans le cadre parvient encore à étonner nos habitudes...

sur un mode de spectature qui favorise l'attraction⁴⁰⁷. Le spectateur qui sait lire les allusions est en effet doublement amusé (... les vers des chansons sont toujours bien choisis dans ce film : l'un des refrains est « Here we are now. Entertain us »).

À l'allusion aux quelques traits de style des années trente évoquée plus haut s'ajoutent quelques-unes des figures et des situations engendrant une sensation de *déjà vu*, qui puisent dans la tradition du genre. Par ces allusions, le spectateur peut voir dans le film un catalogue de scènes mémorables (et *vice versa* il n'est pas du tout appelé à combler des hiatus et des ellipses ou à remplir le hors-champ, telle que serait la tâche du spectateur devant un film narratif).

Prenons par exemple un segment du « méga-numéro » du Moulin Rouge, celui qui s'étale une fois que les personnages – tout comme le regard du spectateur – ont passé le seuil du music-hall⁴⁰⁸ : ici, les reprises d'éléments clefs de l'histoire des formes du genre sont nombreuses. Les hommes en haut-de-forme puisent dans le code vestimentaire de la comédie musicale de Sandrich mais aussi dans celui des hommes du Moulin Rouge de Jean Renoir

⁴⁰⁶ Même s'il y a une certaine unité d'action dans chaque bloc du méga-numéro, et que nous sommes de plus en mesure d'identifier chaque bloc comme un numéro – il peut être associé en gros à une chanson (même si elles sont remixées) –, nous préférons les appeler séquences et non scènes, car l'action centrale est souvent recousue à travers des coupes de montage qui peuvent aussi cacher dans leur discontinuité d'espace des hiatus de temps.

⁴⁰⁷ Attention, nous ne voulons pas suggérer par-là que toute citation, au fond, est une attraction. Car une citation a souvent un rôle dramaturgique important : ayant déniché le référent, j'ajoute du sens – que ce soit au niveau symbolique, métaphorique ou littéral – au deuxième texte (on peut penser généralement à cette pratique chez Jean-Luc Godard). Dans notre cas, le sens du deuxième texte n'est pas vraiment modifié... c'est un pur plaisir de reconnaissance qui se met en place.

⁴⁰⁸ Pour les fans du film, il s'agit du segment entre le numéro « Voulez-vous coucher avec moi » et le deuxième cancan.

(*French Cancan*, 1955)⁴⁰⁹. Sur ce film en particulier, Luhrmann exerce remarquablement la pratique de la reprise.

Durant cette entrée spectaculaire au Moulin Rouge dans le film de Luhrmann, l'espace visible – le champ – du music-hall concentre tout ce qui peut attirer le regard : les plans sont très courts et l'échelle des plans fortement rapprochée, de manière à empêcher toute construction ou imagination du hors-champ de la part du spectateur (ce qui coïncide en grande partie avec l'attitude des personnages et surtout celle de Christian qui, médusé, ne parvient pas à regarder pleinement autour, n'arrive pas à percevoir ce qui se présente directement devant son nez : pas le temps, ni le détachement nécessaire pour jeter un coup d'œil à l'ensemble). Il n'existe que le *ici et maintenant* de la présentation exhibitionniste et envahissante. Tous les éléments de la mise en scène y deviennent spectaculaires. Nos personnages ivres d'absinthe, les clients surexcités et grimaçants, les jupes, les jambes, les décolletés et les culottes : nous ne savons plus qui se trouve où dans cet espace. Aucune continuité spatiale entre les emplacements fragmentaires cadrés ne peut être inférée par le spectateur ; chaque fragment se raccorde au suivant sur des mouvements de caméra ou sur des gestes des personnages sans qu'une distinction claire, ou une continuité préhensible, entre les plans extérieurs et des plans aléatoires des recoins de la salle ne s'offre au spectateur. Le vertige du lieu de plaisir et l'ivresse de la nuit folle de la diégèse du film se transposent dans le montage, dans la création d'un espace fragmenté, déconnecté, formé de détails autonomes et saisissants. Les éléments de la mise en scène du film de Luhrmann n'habitent plus un espace diégétique, mais la surface d'une unique grande vitrine qu'on ne peut pas

⁴⁰⁹ Dans *À perte de vues*, *op. cit.*, Edouard Arnouldy propose quelques éléments de comparaison rapide avec le film de Luhrmann, toujours du point de vue de la mobilité du regard : « le film de Renoir s'intéresse prioritairement à la réalité du monde, à *ce que peut dire l'image* – à ce qui se produit *dans* l'image, au rapport d'échange du film et de son spectateur –, alors que le "film-spectacle" de Luhrmann met plutôt tout en œuvre pour désigner *ce que peut l'image* – ce que produit le dispositif, le mouvement *de* l'image », p. 37.

admirer en plan d'ensemble mais qui émerveille par une foule de détails, en désordre, l'un après l'autre.

Revenant à l'une des nombreuses relations intertextuelles de *Moulin Rouge*, celle avec *French cancan*, ce n'est pas tant ce traitement de la (dis)continuité spatiale qui contient l'allusion à *French cancan* ; en fait, elle est plutôt à rechercher dans la mise en scène des regardants et des regardés (disons les hommes endiablés et les danseuses effervescentes) qui se donnent en spectacle ensemble, brisant la séparation entre la scène et l'auditoire. Dans le film de Renoir, cette folie s'empare de la mise en scène dans le numéro de cancan final : les attractions de la salle arrivent de partout car les ballerines descendent du pigeonier, entrent par les portes-fenêtres, sautent sur les tables⁴¹⁰. Une scène, la dernière de *French cancan*, construite autour de la perte d'équilibre, a l'enseigne de la démultiplication des foyers où convergent le regard et l'attention, et – presque – de la démultiplication des centres de gravité.

À un autre niveau, ce même segment du méga-numéro du Moulin Rouge du film de Luhrmann, nous semble fonctionner d'une manière qui relève aussi de l'attraction, à propos de la question du temps.

⁴¹⁰ C'est dans ce sens que Wanda Strauven parlait du spectacle centrifuge du music-hall : cf. « The Meaning of the Music-Hall », *op. cit.*, p. 119-134. En passant, nous pourrions dire que l'histoire de *Moulin Rouge* commence pratiquement où celle de *French cancan* se terminait. Cette scène de désordre ludique et lubrique où les clients du music-hall prennent le devant de la scène et se mettent à danser avec les ballerines se trouve à la fin du film de Renoir et au début du film de Luhrmann, et l'histoire même du music-hall Moulin Rouge semble passer des mains du Danglard (Jean Gabin) de Renoir (où le Moulin Rouge vient d'être édifié et sa tradition commence à prendre pied) à celles du Ziedler de Luhrmann (où le Moulin Rouge désormais chargé de toute sa tradition essaie de passer à autre chose – un théâtre de revue, en vue d'être électrifié). À propos aussi du fait que *Moulin Rouge* reprend beaucoup d'éléments du film de Renoir la chanson qui marque le soir de la consécration du music-hall dans le film de Renoir – écoutée tel un leitmotiv durant tout le film – est « La Complainte de la butte » (musique de Georges Van Parys et paroles de Jean Renoir, interprétée par Cora Vaucaire). Le film de Luhrmann, qui commence par l'arrivée à Paris de Christian, berce quant à lui quelques plans de trains et de gare du début sur les notes de la même chanson, interprétée ici par Rufus Wainwright.

Dans ce segment se produit un effet temporel de simultanéité du même ordre que celui des séquences de description selon Christian Metz – que nous avons mis en relation avec l’attraction dans le chapitre précédent⁴¹¹. Le spectateur se retrouve devant une séquence qui monnaie un espace dans un temps : la vue d’éléments qui entretient entre eux une relation d’espace est donc étalée dans le temps du déroulement d’un plan après l’autre. La relation spatiale de son côté s’offre seulement intuitivement puisque, nous l’avons dit, les fragments sont très discontinus et il est fort difficile de se faire une idée claire de l’espace global du music-hall, mais nous imaginons néanmoins tous ces éléments faisant partie du même espace. Les jupons et les jongleurs, les hauts-de-forme et les tables garnies de verres d’absinthe sont montrés dans un syntagme descriptif qui, dans le déroulement temporel des plans, se suivent et donnent au fond une impression de simultanéité. Un régime temporel où aucune consécution, aucune relation *chrono-logique* n’est manifeste : pas de progression temporelle mais une juxtaposition d’éléments discontinus qui s’approchent du résultat d’un coup d’œil fugitif et simultanéité par un montage très serré.

Encore, ce même segment nous semble déployer une écriture descriptive, ce qui, nous le savons désormais, relève pour nous de l’attraction, sur un autre point. Ce moment d’attraction, qui étale une multitude de plans-attractions (nous pouvons qualifier ce redoublement, tel que proposé plus haut, « attraction juxtaposée »⁴¹²), est semblable à une description littéraire : le fragment en question expose une *fonction ornementale* où est mise en valeur la virtuosité de l’auteur, peu importe à ce niveau si on l’associe au réalisateur, au monteur, au créateur des décors, etc. Il est augmenté d’une *fonction expressive* : l’environnement présenté, mais surtout la manière dans

⁴¹¹ Cf. Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », in *Essais sur la signification au cinéma I, op. cit.*, et cf. notre développement dans la section « Où il est question de temps », dans le deuxième chapitre.

laquelle ce fragment est montré (haché, syncopé, accéléré, toujours ou fortement centripète dans la composition de l'image, ou bien construit sur une adresse directe et exhibitionniste à la caméra), est aussi une extériorisation des sentiments des personnages qui le contemplent et qui sont encadrés dans ce même paysage. Quant à la *fonction symbolique*, qui est souvent une composante de la description littéraire, c'est surtout la valeur proleptique qui nous semble exploitée dans ce fragment d'attraction, préfigurant ce qui adviendra du personnage ou de l'action dans la suite du récit. D'abord, un certain nombre des plans de ce segment a été à son tour annoncé, dans les premières minutes du film quand les premières images du Moulin Rouge qui avaient remonté le fil du temps étaient apparues aux yeux de Christian : elles étaient comme privées de vie, des arrêts sur image, ou de très courts plans énormément ralentis. Dans le segment en question, dans les mouvements de la foule du public, et des danseurs du Moulin Rouge particulièrement, nous voyons se dessiner le périple général du récit, celui d'un trajet obligé (vers la tragédie dans le récit et tout droit suivant le sens de ces pas de danse qui sont obligés – routines – nonobstant le désordre apparent et l'aspect aléatoire) qui, au-delà du chaos apparent, mène à une fin préétablie (par le genre, le mélodrame qui, au bout du compte, dominera ici sur la comédie musicale au niveau du récit). La valeur proleptique de ce segment s'affiche aussi car le spectateur se retrouve devant des images qui ne sont en aucune manière reliées aux actions du protagoniste : il en est spectateur autant que nous. Pour le dire avec Deleuze, il s'agit là d'images optiques et sonores qui ne sont pas les prolongements moteurs des actions de Christian, mais des expressions du

⁴¹² Cf. notre section « Sur le modèle de la description... ».

mouvement des choses autour de lui, d'un mouvement de monde qui l'entraîne au fur et à mesure au cœur des événements⁴¹³.

Le parallèle entre description et attraction que nous avons entamé plus haut nous semble alors trouver dans *Moulin Rouge* une énième illustration.

Quelques remarques sur l'éveil sensible : *sogno o son desto* ?

Une autre allusion à *French cancan* qui nous semble particulièrement forte dans *Moulin Rouge* et qui a à voir de près avec l'attraction est le traitement de la couleur, sa mise en valeur, sa mise en exposition.

N'oublions pas que le film de Renoir exploite un Technicolor rutilant et que, dans la dernière scène du film déjà évoquée, les jeux de jupons colorés offrent au spectateur en bonne et due forme les configurations éphémères des cristaux changeants et virevoltants d'un kaléidoscope. Toutefois, l'idée de kaléidoscope n'est pas appropriée pour parler de manière analytique de la suite des plans dans l'extrait choisi de *Moulin Rouge* car chaque plan met en cadre des détails très rapprochés (où chaque lambeau d'étoffe colorée peut à la limite être considéré comme un cristal agrandi d'un kaléidoscope qui se forme seulement dans la tête du spectateur)⁴¹⁴, alors que la forme du

⁴¹³ Et de ce même au niveau narratif. Pensons par exemple à la tombée de l'Argentin narcoleptique dans sa chambre, ce qui, malgré lui, le plongera en plein dans l'aventure. Sans compter que, exploitant encore la lecture de Deleuze du « rêve impliqué » et du « mouvement de monde », ce tourbillon autour du protagoniste exprime aussi la mobilité anarchique et incontrôlable du passé : c'est le passé qui envahi le protagoniste, et le film. Un passé fait d'images optiques et sonores que le protagoniste a interpellé, ressuscité mais dont il n'est pas maître (Christian était assis devant sa machine à écrire cherchant à commencer le roman de l'histoire d'une époque, du Moulin Rouge, d'une poignée de gens et par-dessus tout l'histoire d'un amour, mais il était figé par la douleur. Après avoir tapé les mots, un *mouvement de monde* surgit tout droit de son passé l'envahi, et l'emporte, en même temps qu'il envahit l'écran et emporte le spectateur).

⁴¹⁴ L'effet de simultanéité éprouvée par le spectateur, dont nous avons parlé plus haut, est généré par le montage ultra rapide.

kaléidoscope enferme tous ensemble et à la fois, en plan général pourrait-on dire, les détails/cristaux⁴¹⁵. Par contre il nous semble y avoir dans les deux films – avec les rythmes et les moyens de l'époque – la recherche de ce que nous proposons d'appeler un « éveil sensible ».

Une fois évoquée cette expression d'éveil sensible, nous devons référer d'entrée de jeu à Jean Starobinski qui la propose d'abord, et à Jean-Loup Bourget qui la reprend ensuite⁴¹⁶ à propos de l'usage de la couleur dans l'image (picturale pour l'un et cinématographique pour l'autre). Évidemment, la réussite de l'effet recherché – faire sortir l'image vers le spectateur afin qu'à son tour il puisse y entrer... – n'est pas seulement le fruit de l'usage de la couleur dans nos exemples, elle tient aussi du mouvement, du montage, de la bande son et du synchronisme rythmé son et image. Mais c'est vraiment par le vecteur de la couleur que l'allusion, la reprise de l'un dans l'autre, Renoir vers Luhrmann, se fait avec le plus de force, les autres moyens étant radicalement différents car moulés sur les habitudes esthétiques des deux époques des films, et donc les éloignant au fond.

Un détour rapide pour tracer le chemin de cette idée d'éveil sensible s'impose. Starobinski, travaillant sur la célèbre peinture de Füssli, *Le Cauchemar* (1782), qui « signale instantanément son thème onirique,

⁴¹⁵ Sur la question du kaléidoscope comme manifestation du voir et comme mode de connaissance par chocs et sensations, nous renvoyons à la lecture croisée de quelques textes. Évidemment Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1863] et Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » [1939], in *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979 ; mais aussi Tom Gunning, « From the Kaleidoscope to the X-Ray : Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and *Traffic in Souls* (1913) », in *Wide Angle*, vol. 19, n. 4, 1997 ; Scott Buckatman, « The Ultimate Trip : Special Effects and Kaleidoscopic Perception », in *Iris*, n° 25, « Film Theory and the Digital Image », 1998 ; George Didi-Huberman, « Kaléidoscope et casse-tête [...] » in *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.

⁴¹⁶ Jean Starobinski, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974, surtout le chapitre « La vision de la dormeuse » et Jean-Loup Bourget, « Le Musical Hollywoodien. Rêve, cauchemar, satire », in Franco La Polla et Franco Monteleone (dir.), *Il Cinema che ha fatto sognare il mondo*, op. cit., p. 219-229.

puisqu'elle inclut la rêveuse et son rêve »⁴¹⁷, dresse une sorte de *signalétique du rêve* – pouvons-nous dire avec Deleuze⁴¹⁸ – dans laquelle la couleur prend un rôle important. Il y ouvre ensuite une piste, qui n'est pas centrale pour lui mais qui a attiré l'attention de Jean-Loup Bourget⁴¹⁹ et la nôtre par ricochet ; Starobinski identifie des peintres de la pure couleur (Monet, Matisse, Bonnard, Rothko) qui ne peuvent pas être définis *oniriques* dans les thèmes traités, mais qui entretiennent une relation, via la couleur, avec le rêve. C'est cette relation qui nous intéresse tout particulièrement ici. Ces peintres de la pure couleur « suscitent en nous un *éveil sensible*, une ouverture sur le monde de la perception phénoménale, à son tour susceptible de nous faire *entrer en rêverie* »⁴²⁰. C'est à dire qu'ils existent des œuvres où l'usage de la couleur, justement, a la qualité d'attirer l'attention, via la stimulation des sens, pour ensuite ouvrir la voie au rêve : dans ces œuvres – toujours selon la lecture de Starobinski – le rêve est *projectif*. L'état de rêverie est alors une possibilité de la réception, une ouverture qui va au-delà de la *fable*⁴²¹ racontée par le tableau, qui s'en écarte et s'actualise dans la relation avec le spectateur via l'interpellation directe de ses sens.

Cela est possible grâce à un élément inclus dans le tableau (la couleur), un élément au fond duquel est inscrit le mode de communication avec le spectateur, ce qui lui permettra d'*entrer en rêverie*. Ce jeu, on l'aura compris, nous intéresse ici car s'y reconnaît un mouvement commun avec celui de l'attraction au cinéma tel que nous l'avons étudiée jusqu'ici.

⁴¹⁷ Jean Starobinski, *Trois fureurs*, *op. cit.*, p. 130. Cette idée nous en rappelle une de Deleuze sur la place du personnage dans les moments de rêve des films de Minnelli : « chaque rêve [...] est fermé sur soi, refermé sur tout ce qu'il contient, y compris le rêveur », in *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 85.

⁴¹⁸ « Signalétique du rêve » est une expression employée dans le « troisième commentaire à Bergson », in *L'Image-temps*, *op. cit.*

⁴¹⁹ Cf. son essai sur la question du rêve et de la couleur dans la comédie musicale américaine : Jean-Loup Bourget, « Le Musical Hollywoodien. Rêve, cauchemar, satire », *op. cit.*

⁴²⁰ Jean-Loup Bourget, *ibid*, p. 221. En italique des expressions de Jean Starobinski.

⁴²¹ C'est Starobinski qui emploie le terme *fable* : nous avons plutôt privilégié jusqu'à maintenant *récit*.

En outre, ce détour par la couleur est d'autant plus pertinent lorsqu'on traite de *Moulin Rouge*⁴²².

Les hauts faits de la couleur, s'ils sont prédominants, sollicitent un *éveil sensible* [...]. Lorsque agit le « charme », la « magie », de la couleur, ce n'est pas l'état de rêve que nous sommes portés à *reconnaître* immédiatement dans un tableau. Il ne porte pas la trace d'un rêve, mais il nous fait rêver, nous entrons en rêverie : la couleur nous attire en elle.⁴²³

Dans la proposition de Starobinski, à des tableaux qui peuvent provoquer l'état (onirique) recherché chez le spectateur s'opposent ceux qui montrent le récit pictural direct du rêve déjà advenu (c'est sur eux qu'il travaille davantage), comme par exemple chez les peintres surréalistes. Le rêve est derrière eux, alors que dans le cas des tableaux qui induisent un *éveil sensible*, le rêve attend le spectateur.

Chez Jean-Loup Bourget, dans sa réflexion entre film, rêve et couleur, cette dichotomie se transpose en termes de genres cinématographiques. Du côté de *la pure couleur* : la comédie musicale souvent « caractérisée par l'*éveil sensible* de la couleur et l'invitation à la rêverie »⁴²⁴. De l'autre : le film noir qui semble souvent se présenter comme le « récit rétrospectif et soigneusement documenté d'un rêve »⁴²⁵.

⁴²² Dans l'histoire des *Moulin Rouge* cinématographiques, comptons aussi celui de John Huston, *Moulin-Rouge*, en 1953. Étant un sujet qui se prête vraiment aux études sur la couleur, nous trouvons dans ce film formellement très linéaire un traitement de la couleur presque « des premiers temps ». Des filtres de couleur (rose, vert, bleu) teintent parfois tout l'espace de la mise en scène, selon les intensités d'éclairage présentées dans le cadre, ou selon les sentiments des personnages. Huston dira à *Positif* : « *Moulin-Rouge* m'est assez indifférent à l'exception des recherches de couleurs », in *Positif*, n. 116, 1970. Sur la couleur dans le cinéma muet, on pourra se référer à Monica Dall'Asta, Guglielmo Pescatore et Leonardo Quaresima (dir.), *Fotogenia*, n. 1, « Il colore nel cinema muto », 1994.

⁴²³ Jean Starobinski, *Trois fureurs*, *op. cit.*, p. 149.

⁴²⁴ Jean-Loup Bourget, « Le Musical Hollywoodien. Rêve, cauchemar, satire », *op. cit.*, p. 221.

⁴²⁵ Jean-Loup Bourget, *ibid*, p. 222.

Éveil sensible dans la couleur et invitation à la rêverie sont aussi des attributs de la comédie musicale selon Gilles Deleuze.

La couleur est rêve, non pas parce que le rêve est en couleurs, mais parce que les couleurs chez Minnelli acquièrent une haute valeur absorbante, presque dévoratrice. Il faut donc s'insinuer, se laisser absorber, sans toutefois se perdre ou se faire happer. La danse n'est plus le mouvement de rêve qui trace un monde, mais elle approfondit, redouble en devenant le seul moyen d'entrer dans un autre monde, c'est-à-dire dans le monde d'un autre, dans le rêve ou dans le passé d'un autre⁴²⁶.

Il continue :

Jamais autant que chez Minelli *la comédie musicale n'a approché d'un mystère de la mémoire, du rêve et du temps, comme d'un point d'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire*. Étrange et fascinante conception du rêve, où le rêve est d'autant plus impliqué qu'il renvoie toujours au rêve d'un autre.⁴²⁷

Rick Altman semble répondre à ce type de lecture quand il propose une exégèse très intéressante de l'incipit d'un bon nombre des comédies musicales de Minnelli⁴²⁸. Ce qu'Altman souligne est que ces débuts de films jouent tout particulièrement sur le passage, poreux, entre passé et présent (i.e. l'incipit de *Meet me in Saint-Louis*, avec l'image jaunie style « album de famille du patrimoine américain » de la demeure qui, par un fondu enchaîné,

⁴²⁶ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 85-86. Il s'agit de la partie de son œuvre (« Du souvenir aux rêves (troisième commentaire à Bergson) ») à laquelle nous avons eu recours à propos de la description.

⁴²⁷ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 87. C'est nous qui soulignons.

⁴²⁸ Malgré la chronologie des publications, Altman aurait pu lire et reprendre les quelques pages de Deleuze sur la comédie musicale (le travail de Altman est 1987, celui de Deleuze de 1985), mais ce n'est pas le cas, du moins il n'y a aucune citation directe en ce sens. Pour les analyses d'Altman sur l'incipit chez Minnelli, cf. *La Comédie musicale hollywoodienne*, op. cit., p. 93-95.

acquiert sa force de Technicolor, faisant glisser la narration vers le présent du récit), artifice et réalité (i.e. *Ziegfeld Follies* avec les portraits et les figurines en trois dimensions des stars de Broadway qui se transforment dans les personnages en chair et os), rêve et veille (i.e. *The Pirate* avec les glissements des *fantastiqueries* de Judy Garland vers les images qui la montrent en train de lire et de rêvasser). Ce qu'Altman propose est que, comme cela se révèle être souvent le cas au cinéma, l'incipit contient en condensé moult pistes du film⁴²⁹. Chaque incipit a en somme – ajoutons-nous – une valeur proleptique propre, comme parfois la description littéraire et l'attraction. Dans ces fragments de film de Minnelli se joue, condensée, cette *alternance* dont nous avons traité plus haut, sauf qu'elle est assurée par un *fondue* continu.

En élargissant le champ au-delà des œuvres de Vincente Minnelli, Altman, travaillant sur la figure du fondu (sonore, visuel et de personnalités multiples entre les états d'âme d'un personnage), souligne – et on comprend aisément que nous partageons son idée – que la comédie musicale fait fusionner réalité et rêve, « tout comme l'expérience de regarder une telle ou telle comédie musicale annule la dichotomie entre l'écran et le spectateur, en faisant fondre la cloison qui sépare un monde de chair et de sang d'un univers d'ombre et de lumière »⁴³⁰.

Haut pouvoir de l'attraction en somme – quoique abondamment détournée par rapport au programme d'Eisenstein –, qui pousserait quand même le simple spectateur à donner corps à l'impulsion du numéro : le fait est que de ce côté-ci de l'écran, avec une comédie musicale... on chante !

⁴²⁹ De nombreuses contributions au volume collectif Veronica Innocenti et Valentina Re (dir.), *Limina. Le soglie del film/Film's Threshold*, Udine, Forum, 2004, vont dans des directions complémentaires à cela. Une petite monographie sur l'incipit de film a aussi vu le jour suite à cette publication et au colloque qui en était l'origine, cf. Valentina Re, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Udine, Campanotto, 2006.

⁴³⁰ Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, op. cit., p. 92.

Du spectaculaire diffus au spectaculaire pur : *Spectacular Spectacular*

*Cerco un centro di gravità
permanente...*
Franco Battiato, 1981.

Un aspect qui fait de *Moulin Rouge* un exemple, d'autant plus intéressant pour nous en regard de l'attraction, est que cette comédie spectacle *sui generis* n'affiche au fond aucune dialectique entre narratif et spectaculaire⁴³¹. Pas de véritable alternance à l'intérieur du film entre le réalisme des actions des personnages et les numéros, qui s'y inscriraient comme attractions reconnues et circonscrites. Il ne nous semble pas y avoir, dans *Moulin Rouge*, de solution de continuité entre des éléments résolument narratifs et des éléments résolument spectaculaires.

S'il n'y a pas de solution de continuité, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une comédie musicale intégrée – où donc les deux moments seraient bien amalgamés, au sens que le spectaculaire serait une prolongation, en continuité, du narratif. Au contraire, c'est qu'ici l'attraction a définitivement pris de l'avance en avalant tout le narratif ; même s'il y a bel et bien de l'intrigue, elle est bouffée par la mise en scène et par les différents niveaux du montage (l'interne à l'image, celui de la bande image, celui de la bande son, et celui qui rattache bande son et bande image).

⁴³¹ Notamment selon Alain Masson, c'est, que cette dialectique avait une importance centrale dans la définition du genre (cf. nos arguments sur le « degré zéro »). En effet, la césure est nette pour Masson dans la mesure où rares sont les numéros qui font progresser l'action : une danse ne peut faire progresser l'action sans la ralentir (tout comme les moments de gros feux d'effets spéciaux). C'est rare en effet que la composante musicale puisse prendre en charge, à elle seule, la narration. Masson rappelle quelque scène fameuse qui échappe à cette assertion : l'enlèvement des sœurs in *Seven Brides for Seven Brothers*, ou quelques batailles de rue dans *West Side Story*. Il souligne : « de toute façon la puissance euphorique des numéros ne dépend pas de leur efficacité narrative », in *Comédie Musicale, op. cit.*, p. 128. Dans la lecture de Masson, c'est le récit organisant les numéros qui détermine la pertinence de ceux-ci.

Pour reprendre l'expression de Gunning exploitée en exergue ci-haut, « In some genres [...] the attractions actually threaten to mutiny »⁴³², l'attraction, tel un des pirates ivres de Gore Verbinski, a ici été définitivement mutinée ! Comme le suggère le titre du spectacle – *Spectacular Spectacular* – qui se monte dans notre film, nous sommes plutôt en présence d'un régime doublement spectaculaire. *Moulin Rouge* est une grande chorégraphie spectaculaire, même au-delà des numéros de danse. Le passage vers le spectaculaire s'opère dès les toutes premières images, et nous n'en sortirons pas de tout le film. Dans ces premiers instants, le réalisme est celui d'une bande son qui laisse entendre aux vrais spectateurs du film les chuchotements d'une salle bondée – l'image est encore noire : c'est la préparation, l'attente de l'attraction qui est représentée clairement ici – ; la réalité est en deçà de l'écran et du rideau rouge qu'on voit s'ouvrir et emplir le cadre complet (l'espace – sonore – de la vraie salle de cinéma, où le film est projeté, est empli de la même manière par les vrais bruits de la salle et par ceux de la bande son du film), en deçà du directeur d'orchestre qu'on voit tout petit, feignant une perspective réaliste, diriger les *mouvements* du film avant le générique de début du film⁴³³. Suivra alors, dans la perspective de Deleuze, un ensemble de pures descriptions sans objet. Il s'agit d'une sorte de *scène* théâtrale où les faits sont décrits dans un aplat spectaculaire. Cette condition que Deleuze qualifie de spectaculaire (qui lors des numéros se transforme en « spectacle sur la scène »), nous suggérons de la considérer en termes de spectaculaire diffus (qui devient « spectaculaire pur » lors des numéros). Le régime spectaculaire enveloppe alors chaque moment.

⁴³² Tom Gunning, « "Now You See It, Now You Don't". The Temporality of Cinema of Attractions », *op. cit.*, p. 74.

⁴³³ D'abord, la marche de la *Fox* (avant que sur le logo traditionnel de la major annonce le début, il n'y avait point de musique), puis la mélodie du bonheur de *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965) qui marque le ton de la première partie de l'histoire racontée, ensuite quelques notes du refrain de *El tango de Roxanne* (variation argentine de *Roxanne* des Police) qui marque le ton de la deuxième partie, celle de la tragédie, et en dernier lieux les notes classiques d'un *french cancan*, qui déterminent la manière dont tout le film est joué.

Un regard nouveau

On ne regarde pas la vie on la pénètre.

Jean Epstein, « Le cinéma et les lettres modernes », 1921.

Dans le cas de *Moulin Rouge*, les aspects rappelant les modalités typiques de la cinématographie-attraction des premiers temps du cinéma sont au fond nombreux. La présentation mur à mur dans le film d'un régime spectaculaire nous semble au fond renvoyer à cette condition originaire du cinéma qui faisait que toute image – même réaliste – constituait par elle-même une attraction. D'autres éléments évoqués tout au long de cette section se prêtent au prolongement de cette correspondance. Rappelons brièvement : l'adresse directe au public – regard à la caméra – de certains personnages ; le goût jouissif de filmer le lieu insolite⁴³⁴, l'étrange et l'inhabituel qu'il peut contenir ; la circulation des signes, jusqu'à l'exploitation d'un univers iconographique présentant une lune anthropomorphe et des pluies d'étoiles filantes ; le choix, dans la mise en scène et le découpage, de placer les actions à l'intérieur d'un cadre, qu'il s'agisse de la scène du théâtre, des contours de la salle de répétitions, ou de la fenêtre en forme de cœur du boudoir-éléphant, ainsi que la relative oblitération du hors-champ⁴³⁵ qui en dérive.

⁴³⁴ En plus des films déjà cités (Renoir et Huston), le *Moulin Rouge* a été le sujet de nombreuses vues du cinéma muet : citons au moins une vue américaine de 1898, *Moulin Rouge Dancers* et *Shadows of the Moulin Rouge* (Alice Guy, 1913).

⁴³⁵ A propos de la notion de hors-champ, nous soulignons au passage qu'elle n'appartenait pas au cinéma des premiers temps – point de vue frontal et statique, comme au théâtre, où tout se passe devant les yeux du spectateur – et, saut de cent ans dans l'histoire du médium, elle n'appartient pas non plus au cinéma de synthèse. Car, en qui concerne les images de synthèse, au-delà du champ « filmé » il n'y a rien (on n'investit pas de temps à l'ordinateur pour modéliser le hors-champ invisible). Pourtant, afin de minimiser les limites apparentes du dispositif, les images de synthèse miment le langage du cinéma en évoquant, par exemple, un hors-champ.

Afin de ressusciter la première puissance merveilleuse du cinéma, celle qui ne produisait – tout naturellement – que des attractions, Luhrmann utilise des stratagèmes qui renvoient au cinéma des premiers temps ; et il les agence à un usage soutenu de technologies cinématographiques numériques.

Ce type de travail fait vibrer les lieux de *Moulin Rouge* sur les cordes d'une « esthétique de sensualité » et de cette « esthétique de proximité » qui étaient selon Jean Epstein les qualités intrinsèques du cinéma⁴³⁶, des cordes qui avaient été le plus épanouies quand le cinéma n'avait pas à raconter des histoires – voilà pourquoi cela nous reconduit au cinéma des attractions même si le terme ne constitue pas un pivot du père de la photogénie. En même temps (y voici la force diachronique des images...), la salle de ce music-hall, grâce au montage et aux mouvements de caméra – tous deux entièrement numériques – semble vivre à la pulsation des salles techno d'aujourd'hui. La stratégie déployée dans le film pour accrocher le spectateur n'est donc pas celle de le mettre à distance, à distance d'un spectacle qui se passait il y a plus de cent ans, en essayant par une reconstitution d'oblitérer la distance historique qui nous sépare. Au contraire, le film mise l'envoûtement du spectateur d'aujourd'hui avec des moyens d'aujourd'hui, espérant recréer un enthousiasme visuel et sensoriel semblable. Cette tâche ne peut pas être comblée en *racontant* l'histoire, même si de façon détaillée, du Moulin Rouge : on peut viser à remplir cette tâche en actualisant les fragments d'attraction dans la réponse émotionnelle du spectateur. Une stratégie que le genre comédie musicale déploie depuis sa naissance se trouve dans les choix musicaux de morceaux très populaires, surtout au cours des années quatre-vingts. On ramène ainsi le public du film à un terrain connu par tout le monde, teinté d'une touche de rétro qui, dès les premières notes (disons de *Material Girl* de Madonna ou *The Show Must Go On* des Queen), est poussé à répondre à un certain « effet karaoké ». Rappelons à ce propos la lecture

qu'Altman avançait sur l'expérience qu'une comédie musicale provoque annulant la dichotomie entre écran et spectateur⁴³⁷.

Ajoutons qu'en général, par les possibilités mêmes que le langage cinématographique offre, les dispositions que le cinéma déploie en donnant à voir un fait ou une expérience savent parfois provoquer chez le spectateur des sensations très vives. Ce n'est pas tant question d'identification – on l'aura compris du moment où on se met du côté de l'attraction – mais plutôt d'un travail multisensoriel, et par-là émotif, que le cinéma fait faire à nos corps de spectateurs. Autrement dit, en particulier quand dans le méga-numéro du *Moulin Rouge* une chanson aussi élémentaire que rébarbative comme « The Rythm of the Night » de Christina Aguilera éclate, le travail de montage de la bande image, celui de la bande son et celui qui combine les deux, nous pousse à bouger au même rythme... alors que nous sommes assis dans une salle, ou sur notre divan – et ce même si la chanson, toute seule, n'aurait probablement eu aucun pouvoir sur nos affects, autre que celui de nous faire changer de poste si on la croise à la radio...

On assiste avec *Moulin Rouge* à un de ces nombreux cas dans le cinéma contemporain où une « nouvelle technologie »⁴³⁸ cherche à se donner à voir, tout comme aux premiers temps du cinéma, la nouvelle technologie se donnait à voir en faisant *monstration* d'elle-même comme une attraction.

Il nous semble pertinent d'associer à ce film, qui date des premiers temps des images de synthèse au cinéma, un constat de John Belton qui écrivait il y a quelques années à propos de l'introduction d'une nouvelle technologie au cinéma – celle des formats larges des images, le *widescreen* : « Each new technological development – the advent of sound, color,

⁴³⁶ Cf. *Bonjour cinéma* [1921] et *La Poésie aujourd'hui, un nouvel État d'intelligence* [1921], in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*

⁴³⁷ Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, *op. cit.*, p. 92.

⁴³⁸ Nouvelle surtout car en 2001 les images de synthèse n'avaient pas encore été utilisées massivement ailleurs que dans les films à effets spéciaux de science-fiction ou fantastiques.

widescreen, and so on – can be seen, through a materialist scenario, to *restore briefly the cinema's initial identity as novelty*, foregrounding the new technology in ways which disrupt the medium's carefully constructed, seamless surface of invisibility»⁴³⁹. Dérouter les habitudes perceptives du spectateur, créer des nouvelles visions, une vue nouvelle, cela est parfois l'enjeu d'une nouvelle technologie ; quoiqu'il en soit, c'est toujours le résultat de son application. Aussi, au-delà des usages techniques au sens large, ce que nous considérons ici attraction est cet élément dans le tissu narratif d'un film qui se montre, s'affiche pour son éclat ne se laissant pas facilement absorber et aligner dans la trame du récit. Il dérape, il dévie, cet élément, et reste – isolé du reste – dans les yeux du spectateur : discontinu, non homogène, attrayant, *attractionnel* (ou lié au reste d'une façon elle-même discontinue et attractionnelle), de manière à ce que le spectateur le regarde, le regarde comme pour la première fois. En ce sens, il nous semble que *Moulin Rouge* « restore briefly the cinema's initial identity as novelty », cherchant à laisser le spectateur étonné par le fonctionnement du joujou. D'un autre côté, tel un *Polyester* de John Waters (1981) qui avec son système Odorama voulait faire *sentir* les odeurs qui circulaient dans l'histoire, *Moulin Rouge*, avec les moyens du bord (tel que les cartes « Scratch and Sniff » de l'Odorama créaient des odeurs organiques avec des composantes synthétiques) a visé à créer pour les yeux du spectateur dans la salle de cinéma l'ivresse (du verre d'absinthe) du client dans la salle du music-hall parisien du tournant du XX^e siècle.

⁴³⁹ John Belton, *Widescreen Cinema*, *op. cit.*, p. 14. C'est nous qui soulignons.

3.IV De l'alternance au continu : fils conducteurs et attractions

Traitant d'attraction, il nous semble particulièrement intéressant de considérer l'électricité, c'est-à-dire tout un ensemble de diverses sources d'éclairage artificiel traversant l'histoire de la comédie musicale, et que nous proposons ici d'envisager comme une figure du genre. Cette figure se manifeste souvent comme lieu privilégié pour l'apparition de moments d'attraction. Généralisant à peine, nous pouvons avancer que la comédie musicale joue avec la lumière, produit de la lumière, et naît même de la lumière.

Une évidence d'abord pour éclairer ce propos : l'électricité est la condition *sine qua non* du cinéma de studio⁴⁴⁰, sans quoi il n'y aurait qu'un entrepôt vide. La métamorphose du studio, de citrouille en carrosse, dépend de tout un appareillage électrique, et repose avant tout sur les qualités et la puissance transformatrice de l'éclairage⁴⁴¹. Une scène de *Singin' in the Rain* peut résumer et exalter cette évidence. Don Lockwood, star des films de cape et d'épée du cinéma muet, aux prises avec le passage au cinéma sonore, veut déclarer son amour à Kathy Selden, jeune danseuse de file, à la voix

⁴⁴⁰ Et il va aussi de soi que l'autre avancée technique qui habite les chromosomes mêmes de la comédie musicale cinématographique est l'enregistrement du son sur le même support de l'image. Sur la question du fil des innovations sonores, relire l'histoire de la comédie musicale. Durant le tournant de 1927, chanter sera par ailleurs une des expressions privilégiées des personnages de premiers films sonores. Par exemple, c'est connu, la Warner Bros pointera sur la présence acoustique d'Al Jolson dans *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927). Tentés de faire de la comédie musicale le genre hégémonique, nous avons envie de dire que le cinéma apprendra à chanter avant d'apprendre à parler. Pour une analyse historique de ce passage, on peut consulter Robert G. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma*, Paris, Nathan, 1993 ; Martin Barnier, *En route vers le parlant*, op. cit. ; Rick Altman, *Silent Film Sound*, op. cit.

⁴⁴¹ Une liaison étroite entre son et éclairage électrique, comme figure, remonte aux origines du cinéma sonore. Renommée pionnière dans le domaine du son, la Warner propose, l'année suivant *The Jazz Singer* le *first all talking picture*, un titre bien symptomatique : *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928).

mélodieuse. Mais Don est une « star de studio » et ne sait ouvrir son cœur autrement que dans un décor approprié à accroître la magie du moment, dans un décor *survolté*. Il la prend par la main et l'amène dans un hangar vide :

Don : This is a proper setting.

Kathy : Why, it's just un empty stage.

Don : At first glance, yes. But wait a second. [Il active un interrupteur, et un éclairage aux couleurs rose et mauve éclaire cet espace vide et jusque là sombre. Une multitude d'effets électriques s'allument un après l'autre en les entourant].

A beautiful sunset.

Mist from the distant mountains.

Colored lights in a garden.

Milady is standing on her balcony, in a rose-trellised bower ... flooded with moonlight [il pointe un spot et, bientôt, un immense ventilateur sur elle ; quatre files d'éclaireurs se retournent aussi sur Kathy en s'allumant].

We add 500,000 kilowatts of stardust. A soft summer breeze.

... You sure look lovely in the moonlight, Kathy.

Kathy : Now that you have the proper setting, can you say it ?

[... la chanson de Don commence ...]

L'évolution des techniques d'éclairage artificiel croise bien sûr toutes les autres technologies mobilisées à la création des images en mouvement mais, permettant de produire une luminosité de plus en plus forte, il est possible de dire qu'elle a contribué à la naissance même des studios⁴⁴². Avec plus de lumière et celle-ci mieux dirigée, de nouveaux styles de plans, des choix de cadrages et des mouvements de caméra voient le jour. Et il n'est pas déplacé de mentionner aussi, suivant cette voie, qu'un nouveau rapport au corps de l'acteur apparaît.

⁴⁴² Pour un ample portrait de la relation entre la technologie utilisée et le produit fini cf. Barry Salt, *Film Style and Technology : History and Analysis*, London, Starword, 1992. Pour les relations en particulier entre le style hollywoodien et les systèmes de production tenant compte des pivots technologiques, cf. David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, New York, Columbia University Press, 1985.

Électro-« esthétique de sensualité »⁴⁴³

Avant de rechercher ce rapport étroit entre éclairage et électricité dans la comédie musicale, il vaut la peine de l'évoquer quand il est au centre de quelques discours d'Epstein. Des passages teintés d'un enthousiasme pour l'électricité avoisinent ponctuellement d'autres pour le *vrai voir* du cinéma⁴⁴⁴, dont nous avons parlé au premier chapitre, et qui nous amène tout droit au royaume (de lumière) de l'attraction. Jean Epstein saluera les années dix comme « une époque [marquée par], un style, une civilisation, Dieu merci, déjà plus au gaz »⁴⁴⁵ [1921].

Epstein, qui écrit sur le cinéma, est visiblement ébloui, et c'est bien le cas de le dire, par la force des lumières sur le plateau de tournage : une lumière qui tiraille les surfaces des choses filmées, en faisant apparaître des nouvelles géographies des corps. Et ces corps, quant à eux, ne sont plus ni ceux de la réalité, ni ceux du théâtre, ni ceux de la photographie. La lumière est souvent célébrée dans les écrits d'Epstein comme le moyen permettant l'épanouissement d'une *esthétique de sensualité*, et de presque accéder par-là à la pensée de figures sur l'écran. La dimension de son étonnement et de son enthousiasme pour une nouvelle force de l'éclairage sont compréhensibles quand il écrit qu'au cinéma, les sens du spectateur sont continuellement stimulés car « s'offre [à lui] la peau d'un visage que violentent quarante

⁴⁴³ Nous modifions ici l'expression d'Epstein « Esthétique de sensualité », titre d'une section de « Le cinéma et les lettres modernes », in *La Poésie aujourd'hui, un nouvel État d'intelligence*, Paris, Éditions de La Sirène, 1921, repris in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 69

⁴⁴⁴ L'éclosion de nouvelles figures grâce à une nouvelle puissance de l'éclairage est un trope qui revient de manière importante dans les écrits d'Epstein des années vingt, en plus de ceux cités directement ici.

⁴⁴⁵ Jean Epstein, « Le sens 1^{bis} » [1921], in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 85. C'est nous qui soulignons.

lampes à arc » [1921]⁴⁴⁶. Et alors un visage secoué par l'électricité (celle de l'éclairage du tournage en studio, mais aussi celle des lampes des projecteurs toujours plus puissantes) « mûrie, émaille, et peint aux couleurs de la passion. Par touches d'ampères, la pensée s'imprime au front » [1922]⁴⁴⁷.

Ce qui se joue ici est l'enthousiasme de la nouveauté : cinéphile de la première heure et depuis longtemps spectateur, Epstein avait admiré sans doute la grisaille à demi-teinte des *vues* Lumière et les couleurs de carte postale de Méliès. Mais c'était le gros plan éclairé à jour du visage de Sessue Hayakawa dans *The Cheat* (Cecil B. DeMille, 1915), ou celui de Pearle White dans les *Mystères de New York* (Louis Gasnier, 1915) qui le galvanisaient le plus.

Jacques Rancière, à propos d'Epstein (malgré les accents dysphoriques de son texte, eu égard à « l'école de la photogénie », que nous ne partageons pas⁴⁴⁸), retrouve dans la formulation de cette « grande utopie du temps » (en gros entre 1890 et 1920), une époque « où toutes les pesanteurs matérielles et historiques se trouvaient dissoutes dans le *règne de l'énergie lumineuse*. [...] C'est sous l'empire de cette *utopie du nouveau monde électrique* qu'Epstein aurait écrit [...] »⁴⁴⁹ son idée de cinéma.

Pour le dire avec Rancière qui supportait le point de vue d'Epstein, hormis la composante d'euphorie pour la nouveauté ou l'appartenance

⁴⁴⁶ Jean Epstein, « Esthétique de sensualité » [1921], in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁴⁷ Jean Epstein, « Langue d'or » [première version in *La Revue mondiale* n. 23, 1^{er} décembre 1922], in *Le Cinématographe vu de l'Etna* [1926], in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 143. La puissance des lampes à arc employées dans les studios ne cessera de fasciner les pères de la pensée sur le cinéma. En 1926, dans plusieurs articles parus dans le quotidien *Frankfurter Zeitung*, Siegfried Kracauer revient quelques fois sur ces lampes (leur nom n'y est pas pour rien : *lampes de Jupiter*...). Cf. par exemple : « Monde du calicot » (sur les studios UFA à Neubabelsberg) et « Les lampes de Jupiter restent allumées » (sur *Le Cuirassé Potemkine*, Eisenstein, 1925), in Siegfried Kracauer, *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, *op. cit.*, 1996.

⁴⁴⁸ Cf. le premier chapitre et aussi « La persistance des attractions », *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 3, été 2003, p. 56-63 ; et « The Attraction of the Intelligent Eye : Obsessions with *Vision Machine* in Early Film Theories », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, *op. cit.*, p. 119-136.

⁴⁴⁹ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, *op. cit.*, p. 10.

historique à cette *utopie du nouveau monde électrique*, il reste, dans les usages techniques, dans les discours, et dans les conventions du langage cinématographique, que l'éclairage au cinéma, bien qu'absolument nécessaire, demeurera consignée à un rôle seulement fonctionnel, aspirant au mieux à devenir le chiffre d'un style (pensons par exemple à l'éclairage en contre-plongée sous Max Schreck, à celui zénithal sur Marlene Dietrich, aux latéraux dans le classique noir, ou à lumière diffuse de la Nouvelle Vague).

Ampoules étincelantes : des feux de la rampe à l'écran

Les origines de la comédie musicale cinématographique sont évidemment liées aux spectacles de scène composite – dont nous avons déjà traité –, et ce sont ces mêmes spectacles qui ont immédiatement su tirer profit du nouvel éclairage électrique au tournant du XX^e siècle. Par exemple, dans un article de 1937, Louis Jouvet réfléchissait, en tant que grand acteur et metteur en scène, à l'apport de l'électricité aux arts de la scène à la fin du XIX^e siècle, soutenant que l'électricité avait précisément créé le genre music-hall et que « seule la lumière électrique, grâce à ses possibilités multiples et illimitées de transformation, pouvait permettre ces mises en scène qui tirent

d'elle leurs plus sûrs effets »⁴⁵⁰. Jouvét rappelle que la lumière électrique était d'abord (environ entre les années 1840 et 1890) employée pour imiter des phénomènes naturels. C'est au music-hall, transitant après par l'Opéra, que la lumière électrique multipliera ses fonctions, tout en étant davantage exploitée et explorée comme une attraction spectaculaire : s'y succèdent imitations de la lune, du soleil, de l'arc-en-ciel, rayons de couleurs virevoltant autour des personnages sur la scène, apparitions de spectres, fontaines lumineuses ; et encore des machines, à faire la pluie ou le beau temps, les aurores boréales, les arcs-en-ciel et les crépuscules, appareils à faire les nuages ou le brouillard, le vent, la grêle et la gelée. Imitations de phénomènes naturels, certes, mais sans doute très surprenants sur une scène. La lumière électrique est aussi vite introduite comme accessoire : fleurs, bijoux, armures, motifs décoratifs (c'est au *Folies Bergère* en 1884 que la lampe à arc est introduite dans les accessoires)⁴⁵¹. Dans la lecture que Jouvét propose, l'usage non réaliste et non

⁴⁵⁰ Louis Jouvét, « Éloge de l'ombre », *Revue des Arts et Métiers Graphiques*, 1937, numéro spécial « L'homme, l'électricité, la vie », cité et reproduit in *Alliage*, n. 50-51, 2001, p. 39. Dans la version électronique de la revue *Alliage*, l'article de Jouvét est indexé comme « L'apport de l'électricité dans la mise en scène au théâtre et au music-hall », www.tribunes.com/tribune/alliage/50-51/Jouvvet.htm [dernière consultation mai 2007]. Nous avons toutefois examiné l'année complète 1937 de la *Revue des Arts et Métiers Graphiques* (sauf en cas de manques non signalés dans la collection), et n'avons pas trouvé ce numéro spécial « L'homme, l'électricité, la vie ». La référence donnée dans *Alliage* pourrait alors être erronée. Nous tenons à préciser que, comme le titre de l'article de Jouvét l'introduit, le texte déploie un certain mépris envers l'avènement de l'éclairage électrique dans la mise en scène théâtrale. Dans ce texte, Jouvét propose, presque de mémoire dirait-on, une courte histoire de l'éclairage au théâtre, et exalte les qualités de l'éclairage et des machines électriques seulement dans leurs usages au music-hall. Par exemple : « en 1886 [...] l'électricité [...] remplaça définitivement le gaz. En 1887, cinquante théâtres en Europe en étaient dotés. On se borna d'abord à suivre la tradition de l'éclairage au gaz : même distribution, mêmes jeux de lumière. Mais bientôt, on comprit qu'on pouvait tirer des effets particuliers du nouveau fluide. En 1892, les ballets de Loïe Fuller furent une révélation. La danseuse, revêtue d'une ample robe blanche ou grise, évoluant sur un fond noir, était éclairée de feux multicolores et mouvants. Des machinistes, placés à différents endroits de la salle, dirigeaient sur elle la lumière d'un projecteur qu'ils tenaient de la main gauche, cependant que, de la droite, ils faisaient tourner un disque de verre divisé en secteurs de couleurs variées. On s'enthousiasma : cet emploi nouveau de la lumière électrique devait être une source d'inspiration qui bouleverserait la mise en scène. En fait, les éclairages de Loïe Fuller, comme les décors transparents, sont restés une expérience isolée qui ne pouvait rien apporter au théâtre, et dont seul le music-hall a profité. ».

⁴⁵¹ Cf. la passionnante histoire d'une boîte mythique par Jacques Pessis et Jacques Crépineau, *Les Folies Bergère*, Paris, Seuil, 1990.

naturaliste de la lumière électrique restera une expérience propre au spectacle de music-hall, un usage confiné à la tâche de renouveler sans cesse l'étonnement du public. Dans le music-hall, la lumière s'évadait du cadre de la scène dramatique et n'était pas soumise aux servitudes que la scène aurait pu lui imposer par la narration, libérée de toute contrainte, devenant elle-même un élément essentiel du spectacle.

En même temps qu'il édifie les effets de l'électricité, le spectacle des variétés célèbre très souvent les fastes technologiques du siècle naissant⁴⁵². La *rivista* théâtrale italienne, par exemple, au début du XX^e, créait sur les planches de nombreux numéros dont les micro-récits se développaient autour de nouvelles technologies comme le téléphone, le téléphérique et, bien sûr, l'électricité⁴⁵³. Un cas de film-revue absolument unique dans le panorama du cinéma italien est celui, peu connu, de *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1953). Il s'agit d'un film à gros budget, une comédie musicale flamboyante (large format d'image et Pathécolor), précisément un « film revue »⁴⁵⁴, où l'on traverse en chanson – très populaires – l'histoire de Naples, guidés par un compère et une commère, comme le veut la tradition de la revue théâtrale. La structure est justement calquée sur le modèle des *riviste* de la première

⁴⁵² On pense évidemment au Marinetti apodictique : « Le théâtre des variétés est né avec nous de l'Électricité, il n'a pas heureusement aucune tradition, ni maîtres, ni dogmes et il se nourrit d'actualité rapide ». « Il teatro di varietà », in Umbro Apollonio (dir.), *op. cit.*, p. 178.

⁴⁵³ Selon Jacques Feschotte (*Histoire du music-hall, op. cit.*) il existait en Italie une tradition des *variety*s (en italique dans son texte, p. 20), née vers la fin du XIX^e siècle d'un compromis entre les cafés chantants (à fréquentation surtout bourgeoise) et les formes de spectacle très populaires (comme le spectacle forain, de cirque – tradition italienne importante, cf. les familles Togni, Orfei, etc. – ou les chansons romancées). Ce type d'institution s'appelait (le lieu contenant, comme le spectacle qui y prenait place), selon Feschotte (qui ne donne pourtant pas de sources documentaires, et à quoi de notre côté n'avons pas trouvé d'indications plus précises) « Teatro delle Attrazioni » (les majuscules sont les siennes).

⁴⁵⁴ Les « films revues » obtirent une énorme popularité à partir des toutes premières années du parlant comme *The Hollywood Revue of 1929* (Riesner, 1929). Ce type de *florilège* ne s'éteindra pas après la première période du cinéma sonore : la MGM en fera un véritable genre dans le genre : de *The Hollywood Revue of 1929*, en passant par *Ziegfeld Follies* (Minnelli, 1946), à la série de « morceaux choisis » *That's Entertainment* (Jack Halley, 1974 ; Gene Kelly, 1976 ; Bud Freidgen et Michael J. Sheridan, 1994).

décennie du XX^e siècle. Dans ce film, les numéros se succèdent sans articulation narrative forte, mais suivant une ligne chronologique⁴⁵⁵. Un numéro en particulier fait triompher la lumière électrique qui, au niveau dramatique, devient métaphore de l'amour et s'offre formellement comme moteur inégalable du spectacle. L'histoire du film est reconduite peu après les célébrations de l'an 1900, au moment où Sofia Loren et son compère chantent sur une scène de music-hall devant un décor en forme de cœur dont le contour est fait d'ampoules allumées. Le texte de la chansonnette articule la similitude entre l'amour et la lumière électrique : « Nos deux cœurs me semblent deux ampoules électriques ». L'amour passe sans cesse et, surtout, sans se consumer (à la différence des autres éclairages de matières incandescentes ou à gaz qui, il n'y a pas si longtemps, se consumaient), d'un pôle à l'autre, d'un amoureux à l'autre. « Tu t'allumes, je t'éteins, tu m'allumes : tu ne me laisses jamais me consumer. C'est la lumière, c'est la lumière, c'est la lumière électrique » (nous traduisons du napolitain...). Le jeu d'alternance construit dans le texte de la chanson prend forme dans une alternance entre les deux voix, ce qui prédispose aussi à un montage alternant entre des plans de l'un et l'autre des interprètes. Dans les plans fixes, ceux pris du « point de vue de l'orchestre », ce mouvement d'alternance se produit dans une série de mouvements internes au cadre, créés par l'intermittence des ampoules étincelantes (ce mouvement interne au cadre suit le rythme du son, en créant une synchronie entre image et son). En somme, il n'est pas déplacé de proposer que le rythme d'un montage interne au cadre entre image et son soit l'œuvre, dans ce numéro, de l'électricité.

Suivant une longue tradition, la relation entre les planches et l'écran est encore plus forte sur l'axe Broadway-Hollywood. Un détail de nature

électrique transite aussi (en plus des acteurs, chanteurs, danseurs, chorégraphes, récits, chansons, etc.), et massivement, de l'un à l'autre : ce sont les devantures illuminées qui ornent les théâtres et les cinémas. Par exemple, la trilogie MGM sur l'*impresario* Ziegfeld⁴⁵⁶ (*The Great Ziegfeld*, Robert Z. Leonard, 1936 ; *Ziegfeld Girl*, Robert Z. Leonard, 1941 ; *Ziegfeld Follies*, Vincente Minnelli, 1946) est ponctuée par cet élément de décor, qui devient un véritable motif, les étincelantes devantures de théâtre. En passant, ces devantures s'appellent aussi rampes, comme les planches antérieures de la scène qui furent les premiers éléments du théâtre à être éclairés avec le système électrique. Le *Robert* nous dit de « rampe », dans son acception architecturale : « dispositif présentant une suite de sources lumineuses, pour l'éclairage des devantures, des façades ».

Les ampoules d'une rampe, sur une façade de théâtre de musical à Broadway, attirent les masses métropolitaines comme un bonisseur criant à la porte d'une baraque foraine le ferait avec les masses de villageois. Au début de *Ziegfeld Follies* (Minnelli, 1946), depuis l'Olympe, entre Barnum et Shakespeare, le grand *impresario* Ziegfeld (William Powell) regarde les étoiles de la terre, ses stars du vaudeville américain, conviées au théâtre *Jardins de Paris* à Broadway pour sa première grande *revue spectacle* en

⁴⁵⁵ Sur le contexte des productions de la sorte, même si celui-ci est exceptionnel par son faste et son grand déploiement, cf. François Giacomini, « Quand Naples défiait Hollywood. Le film musical Italien », in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Les Cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000, 215-226.

⁴⁵⁶ Ziegfeld était le plus important producteur de Musical à Broadway. En plus du très populaire *Snow Boat*, *Woopie* et de *Rio Rita* (qui passeront aussi tous à l'écran), les spectacles les plus mirobolants de Ziegfeld sont les *Follies*, dont il proposera plus de 20 éditions de 1907 (la première au théâtre *Jardins de Paris* à Broadway, *Follies of 1907*) au dernier *Ziegfeld Follies* théâtrale en 1931 (il y en aura d'autres par la suite, mais financées par d'autres producteurs). Cf. Gerald Mast, *Can't Help Singin' : The American Musical on Stage and Screen*, Woodstock/New York, The Overlook Press, 1987 ; sur les raisons du déclin du spectacle de scène à la Ziegfeld cf. Gerald Bordman, *American Musical Theatre. A Chronicle*, New York, Oxford University Press, 1978. *The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1936), une sorte de *biopic* de trois heures, trace l'histoire merveilleuse de ce personnage : son chemin vers la gloire, les déboires, et le déclin (y compris le krach de 1929 dont il ne se relèvera pas, mourant en 1932) ; et par sa figure aussi l'histoire d'un monde du spectacle disparu. L'intrigue de *Footlight Parade* (Lloyd Bacon, 1933) peut être considéré comme l'épilogue de l'histoire de tous les *ziegfeld* de Broadway.

1907, *Follies of 1907*. Le décor et les personnages de cette scène – nous avons déjà évoqué la chose – sont en pâte à modeler. Tout est stylisé, sauf un élément qui, même en miniature et entouré d'éléments stylisés, demeure égal à lui-même et ne peut pas se réduire ni se découper : l'éclairage électrique de la devanture du théâtre.

L'éclairage électrique du quartier de Broadway, les ampoules des devantures des théâtres, les publicités voyantes et agressantes, inondant la fameuse 42nd Street, font déjà partie du spectacle⁴⁵⁷. Et la comédie musicale amorcera souvent ses récits avec des images de ce spectacle d'affichage électrique, où Broadway et Hollywood se confondent⁴⁵⁸.

Attractions d'un spectacle de sons et lumières

Afin d'observer comment ce « motif électrique » traversant la comédie musicale devient une figure, trois exemples, où l'électricité prend

⁴⁵⁷ Dans *The Great Ziegfeld*, quand Florence Ziegfeld rencontre la chanteuse – qui deviendra sa deuxième femme – et la courtise sur le balcon, il regarde à l'horizon les lumières électriques de Broadway comme on regarde un panorama attrayant ; le dialogue entre les deux souligne de toute évidence cet aspect. « Don't you love the lights of New York ? Form me, they're more beautiful than any landscape ». « More beautiful than the mountains? ». « Yes, I think so ». Après il lui demande si elle a froid, et elle se dévoile disant qu'elle est très bien ; reprenant ses esprits, elle dit ensuite : « I mean, the electric signs fascinate me : Wrigley's Chewing Gum. Fleischmann's Yeast. Ziegfeld's Follies ». De toute évidence, les ampoules colorées des ciels de Broadway permettent aux publicités de tout rang de s'égaliser. Exactement en même temps (nous sommes, dans l'histoire du grand impresario de musical, peu avant le krach financier de 1929), de l'autre côté de l'océan Siegfried Kracauer semblait éprouver quelque chose de très proche en fixant le ciel de la métropole moderne : « Feu d'artifice figé, ornement liquéfié ; ainsi brûle la publicité lumineuse au-dessus des grands boulevards. Une jungle de couleurs, des rugissements viennent des cimes, des serpents bleuâtres bondissent, jouant à se poursuivre », « Publicité lumineuse » [1927], in *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films, op. cit.*

⁴⁵⁸ Comme exemple de scène d'entrée triomphale, celle d'Al Jonson et Ruby Keeler dans un cinéma d'Hollywood, mise en scène dans *Show Girl in Hollywood* (Mervyn LeRoy, 1930), ou celle de stars de cinéma de 1927 inventées dans *Singin' in the Rain* (Donen et Kelly, 1952), reprennent tous les traits (le milieu, la disposition des éléments dans l'espace, la dépense électrique...) des entrées dans les grands théâtres de vaudeville de New York.

corps et où les corps deviennent des éléments conducteurs qui permettent aux chorégraphes d'habiter l'espace du spectacle, nous serviront de guide. Ces trois films couvrent un demi-siècle de comédie musicale, de 1933 à 1982, ce qui aide à démontrer la résistance du motif : *Gold Diggers of 1933* (1933), *Singin' in the Rain* (1952) et *One from the heart* (Francis Ford Coppola, 1982). Trois numéros particuliers, soit trois attractions, ont retenu notre attention : il s'agit de fragments du film où se joue un relais constant des corps et de la lumière électrique, devenant tous deux à la fois décors artificiels et motifs : « Shadow Waltz » (*Gold Diggers*), « Broadway Melody » (*Singin' in the Rain*) et « Little Boy Blue » (*One from the heart*).

Dans *Gold Diggers of 1933*, les chorégraphes sont de Busby Berkeley, et comme la tradition de la Warner de 1933 le veut⁴⁵⁹, les numéros extravagants, comme « Shadow Waltz », se trouvent aux limites du film, dans une finale en apothéose – nous l'avons déjà évoqué.

Durant ces premières années du cinéma sonore, le public américain était entraîné non seulement dans l'univers fascinant du musical des théâtres de Broadway, fait de luxe (sorte de « thérapie anti-dépression » pour les Américains), de chants et de musique (tant de succès dans les récits conquis au-delà des aspérités et de dures luttes), mais on le laissait aussi accéder aux fanzines et aux revues populaires de *gossip* qui ne l'avaient jamais vraiment laissé entrer, lui en faisant seulement entrevoir quelques avant-goûts. Les premières comédies musicales trouvent en fait un territoire fertile dans le récit des difficultés et des péripéties d'acteurs, de ballerines et de chanteurs derrière les rideaux rouges, dans les coulisses, le *backstage* du théâtre, mais aussi dans les chambres d'hôtel des artistes et dans les bureaux des

⁴⁵⁹ En récapitulant, en 1933, en plus de *Gold Diggers of 1933* (LeRoy), la Warner produit, sous le maître chorégraphe Busby Berkeley : *42nd Street* et *Footlight Parade* (les deux réalisés par Lloyd Bacon), suivis en 1934 de *Wonder Bar* (Lloyd Bacon) et de *Dames* (Ray Enright) : toujours avec Berkeley aux commandes des numéros de chorégraphie (à la mise en scène, la création des chorégraphies et leur réalisation cinématographique).

producteurs. Le récit de cet univers en réalité existait déjà au théâtre de Broadway justement, et probablement débuta en 1919 avec le musical théâtral *The Gold Diggers* de Avery Hopwood, produit par le célèbre David Belasco. La pièce se déroulait dans la maison d'un petit groupe d'actrices et réfléchissait aux relations entre la vie réelle et la vie de scène. Après un énorme succès de quatre-vingts-dix semaines consécutives, *The Gold Diggers* quitta Broadway en tournée et fut représenté encore 528 fois jusqu'en 1923, année à laquelle la première version cinématographique fut réalisée (version muette celle-ci). En 1929, on tourne la première version parlante et en couleur du film, *Gold Diggers of Broadway*, réalisée par Roy Del Ruth⁴⁶⁰ : l'affiche (de novembre 1929) en dit : « One hundred per cent Color, an additional feature of *Vitaphone* all-talking pictures, doubles the 'life-likeness' of this most vivid and enjoyable of talking pictures »⁴⁶¹.

L'un des clous du spectacle de *Gold Diggers of 1933* est le numéro « Shadow Waltz » chorégraphié par Busby Berkeley. « Shadow Waltz » commence avec un rideau qui s'ouvre sur le couple de chanteurs et danseurs Dick Powell et Ruby Keeler : la caméra suit d'abord un mouvement qui offre au spectateur du film le moyen de quitter la place que le spectateur du spectacle est obligé de garder, collé qu'il est au parterre du théâtre, et d'entrer comme ça dans l'espace de la scène, presque sur les têtes des acteurs. Ce mouvement de caméra ouvre un passage de l'espace du théâtre à l'italienne, avec sa perspective frontale et obligée, à un lieu magique où la profondeur de la scène devient l'espace d'infinis changements, à géométrie variable, où surgissent des images qui dirigent de manière centripète l'attention et la stupeur du spectateur (et surtout de celui de cinéma qui peut assumer des perspectives impossibles : pensons aux célèbres très hautes plongées

⁴⁶⁰ Ces informations sur les diverses migrations de *Gold Diggers* sont tirées du chapitre sur la « Comédie spectacle » d'Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, *op. cit.*

verticales sur les ballerines qui donnent à voir des images kaléidoscopiques et éphémères). Plus aucune action du récit central du film n'a lieu (aucun montage alterné ne nous mène plus dans les coulisses, pour en savoir davantage par exemple sur le succès), ces images sont radicalement coupées du reste. Nous pouvons reprendre à notre compte le commentaire de Deleuze quand il dit à propos des images-descriptions : « les descriptions cristallines [...] constituent leur propre objet, renvoient à des situations purement optiques et sonores détachées de leur prolongement »⁴⁶². Le spectacle se met alors à parader sur une surface (qui n'est plus l'espace profond de la scène du théâtre où l'on est sensé être dans la diégèse du film) qui est à considérer comme un plan-tableau – comme nous l'avions avancé dans le chapitre précédent – délimité par les quatre côtés du cadre cinématographique. C'est alors une surface où le hors-champ n'existe pas, mais les possibilités de métamorphose du cadre sont par contre infinies. Et si le hors-champ n'est plus, c'est qu'il est bel et bien devenu un hors-cadre. C'est-à-dire, reprenant encore un propos du chapitre précédent, un espace de travail où les ballerines changent leurs costumes et leurs chapeaux, les aides machinistes accrochent les énormes passerelles et les techniciens de plateau branchent les fils électriques (nous y reviendrons). Un espace donc qui n'intéresse pas le regard du spectateur, et même se fait oublier du spectateur : nous le savons désormais, les images de chaque plan du numéro, de l'attraction, sont radicalement centripètes.

Ce sont une soixantaine de filles et leurs violons qui, dans des combinaisons fantaisistes, défient la continuité du mouvement et aussi les lois de la gravité en traversant cet espace doublement spectaculaire. Les filles jouent du violon. Elles sont habillées avec des robes claires, légères, avec des

⁴⁶¹ Cf. le matériel synchrone apparu sur *Photoplay* entre 1926 et 1933 : affiches, découpures de journaux, magazines et comptes-rendus, que Miles Kreuger présente in *The Movie Musical from Vitaphone to 42nd Street. As reported in a great fan magazine*, New York, Dover Publications, 1975.

⁴⁶² Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 166.

cercles qui transforment les jupons en formes rendues abstraites par des prises de vue en plan très général. Tout à coup, un nouvel élément s'ajoute à la chorégraphie : l'obscurité. Plus aucune dimension n'est perceptible, un écran noir⁴⁶³ prend la place des formes blanches et presque aveuglantes du plan précédent. Maintenant, les ballerines jouent de leurs violons dont les contours s'allument (on comprend alors, après coup, ce qu'un observateur particulièrement attentif de la scène avait pu remarquer : des fils électriques sont accrochés aux violons ...) et déchirent le noir. Les violons se mettent à danser : ils voltigent, montent, descendent, se greffent et se croisent obtenant les formes les plus extravagantes ; leur son devient littéralement lumière, lumière électrique, corps qui danse, signe abstrait qui crée le spectacle. Un mouvement harmonieux après un instant de désordre visuel, dans le passage du noir à la lumière, regagne la symétrie du plan-tableau : une seule et grande forme de lumière s'imprime dans les yeux du spectateur éberlué. C'est un violon géant de lumière, fait de tout petits traits (qui sont ceux des contours des violons avec lesquels les soixante ballerines jouent encore), emplit le cadre noir et se fait jouer par un archet de lumière (lui aussi fait de tout petits traits ...). Peu après, les lumières se rallumeront doucement et nos violonistes

⁴⁶³ C'est une marque du style Berkeley : des plans noirs (ce sont des plans qui montrent le studio dans la noirceur totale) qui préparent l'apparition stupéfiante qui va suivre. Dans *Gold Diggers of 1935* le numéro « Lullaby of Broadway » commence sur une image noire : une minuscule tache blanche, par un mouvement continu en avant se transforme dans le visage éclairé de Winifred Shaw qui – telle une *talking head* – chante. L'imaginaire est vraiment extravagant pour les années trente, ou dirait presque celui de *L'Homme à la tête en caoutchouc* (Méliès, 1901) ou de *The Big Swallow* (Williamson, 1901).

électriques souriront fièrement à la caméra, face au spectateur⁴⁶⁴ ; un spectateur attiré et capturé dans un état d'*éveil sensible* et qui, nous semble-t-il, doit avoir envie de dire : *Fiat Lux*⁴⁶⁵.

Le mouvement et son écriture, celui des ballerines dans le cadre, celui des rampes qui tournent, celui des caméras qui évoluent, et surtout le mouvement de la lumière, deviennent de véritables matières sensibles.

Le numéro « Broadway Melody » de *Singin' in the Rain* est l'un de ces nombreux cas de reprise qui constituent une des bases mêmes du plaisir du spectateur des comédies musicales. « Broadway Melody » avait déjà été une chanson (ainsi que quelques numéros qui découlaient de la chanson) d'un autre film de la MGM aux tous débuts du sonore : *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929)⁴⁶⁶. Dans le film de Kelly et Donen, le personnage Don Lockwood en est protagoniste dans une très longue séquence. Dans la diégèse du film, « Broadway Melody » est un numéro que Don Lockwood voudrait monter dans le film revue que son studio Monumental Picture prépare (et dont le numéro « Singin' in the Rain » fait aussi partie). Il s'agit précisément d'une longue séquence d'ekphrasis décrite par le personnage

⁴⁶⁴ On pourra consulter la lecture de Patricia Mellencamp sur les relations entre corps, technologie et sexualité, dans le numéro « Shadow Waltz ». Patricia Mellencamp, « Sexual Economics : *Gold diggers of 1933* » [1995], in Steven Cohan (dir.), *The Hollywood Musicals. The Film Reader*, London/New York, Routledge, 2002, p. 65-76. Se retrouvent, dans cet article aussi, des échos des écrits de Kracauer, surtout de « L'ornement de la masse » [1927]. Voir aussi les informations très intéressantes que Mellencamp reprend de Carolyn Marvin : en 1884, la *Electric Girl Lighting Company* « offered "to supply illuminated girls" for occasions and parties. These "fifty-candle power" girls were "fed and clothed by the company" and could be examined in the warehouse by prospective costumers seeking waitresses or hostesses. Electric girls, their bodies adorned with light, made appearances at public entertainments as "ornamental object" and performed electrical feast in revues » (p. 70) ; elle cite Carolyn Marvin, « Dazzling the Multitude : Imagining the Electric Light as a Communication Medium », in Michel Gurevitch et Mark R. Ley (dir.), *Mass Communication Review Yearbook* [1986], Newbury Park, Sage, 1987, p. 260.

⁴⁶⁵ Ce *fiat lux* réfère en même temps à diverses apparitions stupéfiantes et lumineuses durant le numéro, dont la dernière, l'électrique violon géant, n'est que l'apothéose.

⁴⁶⁶ *Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929) est à la source de toute une série de *The Broadway Melody : Broadway Melody of 1936* (Roy Del Ruth, 1935), *of 1938* (Roy Del Ruth, 1937), *of 1940* (Norman Taurog, 1940).

Lockwood au producteur de la Monumental Picture⁴⁶⁷. Le film dans le film (un film revue qui s'appellera au final *Singin' in the Rain*, du numéro éponyme) est, comme souvent aux premières années du parlant, une collection de numéros indépendants⁴⁶⁸. Le grand studio, nouvellement converti au cinéma sonore, investit énormément dans ce film revue. Le numéro « Broadway Melody » donnerait la touche contemporaine aux autres qui composent le film dans le film. Il raconte la fortune d'un jeune fantaisiste (que Lockwood interpréterait) qui arrive à Broadway et y cherche sa fortune en cognant aux portes de tous les agents et producteurs

Le texte de la chanson thème parle des millions de lumières qui clignotent à Broadway : « A Million lights, They flicker there, A million hearts beat quicker there. No skies of gray on that Great White Way. That's the Broadway Melody ». Sur toute la durée du numéro, une similitude formelle est créée entre les corps des danseurs, le décor et les éclairages flamboyants. Ceux-ci deviennent un véritable motif au sein du décor, ce qui pourrait par ailleurs être dit de l'ensemble du film. Cette similitude se construit d'abord sur une correspondance de couleurs entre les habits des danseurs et les ampoules, qui sont la métonymie de tous les théâtres de Broadway où cette myriade d'artistes de variétés rêve d'entrer. Le principe de similitude devient aussi le principe formel de la composition du cadre. Selon les plans, les rangées des danseurs prennent la place des enseignes lumineuses, leurs mouvements rappellent l'intermittence des lumières d'une rue comme la 42^{ème}; ils clignotent en exécutant des mouvements rapides au rythme des lumières joyeuses de Broadway – avec elles ou à leur place – en occupant l'espace du champ symétriquement aux lumières dans le cadre.

⁴⁶⁷ Un aspect particulièrement cocasse de cette ekphrasis est qu'une fois terminé cet insert, le destinataire – le producteur – dit à Lockwood : « I don't see very well » (alors qu'évidemment le spectateur vient de voir le résultat éclatant de cette description).

⁴⁶⁸ Pensons aux films : *Broadway Melody* (Henry Beaumont, 1929) ; *Hollywood Revue of 1929* (Riesner, 1929) ; *Glorifying the American Girl* (Millard Webb, 1929).

Ce sont ici des corps qui naissent de la lumière, des lumières de la rue de Broadway, de sa mélodie pour le dire avec la chanson : des corps comme autant d'ampoules colorées, des corps qui alternent avec les lettres faites de lumières que les danseurs tiennent à bout de bras ... c'est l'ABC de la comédie musicale.

One from the heart est le sommet de l'extravagance⁴⁶⁹ du fameux studio de Francis Ford Coppola, American Zoetrope⁴⁷⁰. Composée et interprétée, entre autres, par Tom Waits, une bande-son musicale présentée mur à mur dans le film commente, influence et organise les actions mêmes des personnages, qui quant à elles se déroulent dans un décor extrêmement artificiel, fait d'enseignes lumineuses et de néons (re)présentant la ville de Las Vegas. Les décors très fastueux sont construits intégralement dans le studio Zoetrope, entre maquettes et reconstruction en échelle 1 à 1.

Le récit du film se déroule sur deux univers. Un premier univers où, de manière réaliste, un couple se dispute et se sépare le jour où lui, à l'occasion d'un anniversaire du couple, achète une maison avec les épargnes des deux ; et un deuxième univers où chacun des deux personnages se laisse emporter dans une autre histoire, une autre relation, une autre vie, une autre

⁴⁶⁹ *Extravaganza*, ce mot mi-anglais mi-italien, et par-là même très exotique, était un des termes les plus souvent employés dans la rhétorique des bandes-annonce des flamboyantes comédies musicales des années trente et quarante. Par exemple, il revient dans les bandes-annonce d'époque des films Warner de 1933 et dans la série MGM sur Ziegfeld, déjà cités : *The Biggest Extravaganza of the Year*. Un lien solide avec les gloires de la comédie musicale est tissé dans ce film de Coppola par le choix de confier à Gene Kelly la supervision de numéros de danse dans le film.

⁴⁷⁰ *One from the heart* est l'un de premiers films à avoir employé massivement, en production et en post-production, les nouvelles technologies vidéo de l'époque : le film est pré-tourné et pré-monté en vidéo. Le numéro de la revue *American Cinematographer* de janvier 1982 est intégralement dédié au film (les articles de ce numéro de la revue corporative américaine sont aussi accessibles en ligne : www.onefromtheheartmovie/americancinematographer [dernière consultation juin 2006]). Ce film musical très ambitieux fut le flop commercial le plus criant de l'année 1982 (nous informe John Baxter, dans son travail de reconstruction des aventures de la génération de la New Hollywood, dans la biographie de *George Lucas*, New York, Harper Collins Publishers, 1999) et coûta la fermeture du studio American Zoetrope que Coppola, avec le concours de la Warner Bros, avait ouvert près de San Francisco en 1969. Seul rescapé de cette faillite le *bus – electronic cinema*, mini salle de montage vidéo.

manière d'être dans le monde, où ils dansent, chantent et... où ils font partie du décor⁴⁷¹. Une séquence en particulier semble assurer la transition entre ces deux univers, ces deux régimes du film. C'est la première rencontre entre Frannie (Teri Garr) et Ray (Raul Julia), son futur amant. Il s'agit d'un très long plan séquence, dont le cadre est à chaque fois sculpté, ciselé par des arabesques de lumières (comme on peut ciseler de l'or avec des pierres précieuses). La caméra entre et sort avec agilité du magasin au trottoir (c'est la beauté du studio) épousant dans un mouvement continu les champs et les contre-champs. Ce sont les lumières de la ville, les lumières de ce décor électrique représentant la ville de Las Vegas, qui dessinent les arabesques lumineuses, et ces lumières qui se réfléchissent précisément dans la vitrine. Cette vitrine (dans laquelle Frannie apprête une publicité pour son agence de voyage, faisant rêver les passants de destinations exotiques) est en elle-même un décor électrique, qui signifie cette fois un voyage à Bora Bora, et sert de raccord entre les deux zones, les deux univers, du film. Comme un filtre entre les moments plus narratifs (que nous suggérons de qualifier par *spectaculaire diffus* plus que par narratif, au fond), et les moments de *spectaculaire pur*.

Les deux personnages en deçà et au-delà de la vitrine sont encadrés, cadrés et recadrés par une multitude de rangées de lumières colorées qui clignotent, se superposent, se réfléchissent les unes sur les autres par l'entremise de la surface de la vitrine. Même si nous pouvons reconnaître ici et là une enseigne publicitaire ou la devanture d'un casino parmi ces ampoules colorées, puisque leur assemblage en brouille les contours et les fonctions originaires de panneau publicitaire-signalétique, nous pouvons faire nôtre cette remarque bien plus ancienne que ce film : « la publicité lumineuse [...] jaillit par-delà le monde de l'économie, et ce qui se veut publicité devient illumination. C'est ce qui arrive quand les commerçants se mettent

aux effets lumineux. La lumière reste la lumière et, quand en plus elle a des reflets de toutes les couleurs, elle sort alors des voies qui lui ont été désignées par ses commanditaires »⁴⁷². Ces ampoules colorées échappent ainsi à leurs multiples rôles indiciels. Cet éclairage ne dit plus seulement qu'il y a un éclairage imposant dans cette Las Vegas débridée, recréée en studio ; ni qu'à Bora Bora nous te promettons, cher client, une excitation et une fête haute en couleurs comme tu n'en as jamais vu ; ni ne cherche, en dernier lieu, à figurer de manière réaliste la rhétorique d'une vitrine promotionnelle ayant comme but de ne pas laisser passer le badaud sans qu'il ne se retourne et regarde. « Dans l'empire des ampoules électriques, la compétence du chef de la publicité a ses limites et les signaux qu'il envoie changent subrepticement de signification »⁴⁷³. Ces sources lumineuses, tout en gardant une fonction d'éclairage de la scène, deviennent alors partie du décor et dessinent avec les corps des personnages, au même statut que les corps des personnages, de nouvelles formes.

En somme, prolongeant une vague métaphore électrique, histoires d'électrons et de niveau d'énergie, nous pourrions dire que les personnages en partageant le cadre avec cette surcharge d'éclairage festif se remplissent d'énergie et sautent, dans les séquences successives, dans l'autre régime où circule plus de puissance, où « chaque décor atteint à sa plus grande puissance, et devient pure description de monde qui remplace la situation »⁴⁷⁴.

Le numéro « Little Boy Blue », où les voix de Hank (Frederic Forrest) et de Tom Waits se tressent avec celle de Leila (Nastassia Kinski), est

⁴⁷¹ Déjà évoqué, dans le chapitre précédent, à propos de la fonction symbolique de la description littéraire et des affinités avec l'attraction, de l'organisation des figures humaines dans l'espace du cadre dans les numéros de Berkeley en reprenant aussi les slogans d'époque qui parlaient de « tapisseries » de *grills*. Il y a ici évidemment une constante.

⁴⁷² Les assonances étaient trop frappantes pour passer sous silence ces quelques lignes de citation même si, de toute évidence, nous les extirpons ici de leur contexte. Il s'agit de commentaires des années vingt que Siegfried Kracauer dédie à moult aspects de la métropole moderne. « Publicité lumineuse » [1927], *op. cit.*, p. 66.

⁴⁷³ Siegfried Kracauer, *ibid.*

⁴⁷⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 85.

l'accomplissement de ce régime de spectacle pur qui alimente certains moments du film. Une série de plans assez courts s'enchaîne sans aucune hiérarchie syntaxique. L'un après l'autre, dans une suite paratactique, ces plans fonctionnent comme autant de feux d'artifice, d'apparitions étincelantes et éclatées qui captivent le spectateur comme un mirobolant kaléidoscope, ou un délirant numéro de Busby Berkeley (dans *42nd Street* ou dans *Dames*, par exemple). Or, le cadre ne renvoie plus à la construction d'un espace diégétique qui serait le théâtre d'actions et d'une certaine continuité narrative avec ce qui précède et ce qui suit. Ici, ce sont des formes colorées, faites de lumière, d'ampoules et de tubes néons, de passerelles flamboyantes et de feux de la rampe où les personnages, Hank et Leila, sont tantôt cadrés en figure entière avec une posture qui cherche à chaque fois à suivre la disposition des lumières dans le cadre, mais tantôt leur figure est découpée, en détails du visage, et enchâssée quelque part dans cette mosaïque éphémère que les lumières construisent. « Le décor n'est pas intégré à la mise en scène pour devenir un des éléments constitutants, il en est le moteur »⁴⁷⁵.

De très gros plans des deux visages, regardant à la caméra, échappent sans cesse aux compromis entre la narration et l'attraction que la comédie musicale sait par moment construire. Dans ce cas-ci, l'attraction domine absolument le récit. De plus, le recours à l'ironie cinéphile et le plaisir de l'allusion se manifestent aussi ludiques que possible, rappelant plusieurs fragments de déjà-vu : de gros plans du visage de Liza Minnelli in *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) au bandit de Porter in *The Great Train Robbery* (1903) – ici Hank vise le spectateur avec sa cigarette...

Par le choix d'un éclairage fantaisiste, même les moments les plus narratifs (le couple qui se dispute, par exemple) sont plongés dans un régime *spectaculaire*.

⁴⁷⁵ Deleuze cite ici un article de Tristan Renaud à propos de Vincente Minnelli, cf. *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 85.

Suivant la lecture de Deleuze⁴⁷⁶ déjà commentée plus haut, on comprend mieux certaines comédies musicales si on envisage que le cœur du film n'oscille pas entre le narratif et le spectaculaire, mais passe du spectaculaire au spectacle, de la scène à la danse sur la scène. Et sur les planches de cette « scène », où le spectacle de la comédie musicale se met en exposition, nos personnages dansent avec les éléments de la scène et avec le décor.

L'éclairage dans *One from the heart*, les décors faits de cascades lumineuses, comme dans un couloir de Casino, fonctionnent telles une matière conductrice capable de créer une cohérence, mais aussi une continuité de style et d'affects entre les moments spectaculaires, quoique encore narratifs (ce que nous appelions plus haut le *spectaculaire diffus*), et les moments de *spectacle pur*, comme ceux où les personnages perdent tout lien possible avec l'action, et chantent et dansent emprisonnés dans un labyrinthe surchargé de tubes néon et secoués par des lumières intermittentes.

Dans ces moments de spectacle pur, les corps sont transformés en éléments du décor, ou bien les décors sont devenus des corps ; les lumières agissent sur les expressions des visages des personnages⁴⁷⁷, mais elles imposent aussi des gestes et même des poses aux corps des personnages.

⁴⁷⁶ Gilles Deleuze, « Du souvenir aux rêves (troisième commentaire à Bergson) », in *L'Image-temps*, *op. cit.* Cela aide à dépasser une des idées classiques de l'analyse de la comédie musicale, proposée et longuement exploitée par Alain Masson (in *Comédie musicale*, *op. cit.*). On sait que dans la lecture de Masson, les personnages passent du *narratif* au *spectaculaire* quand ils passent des scènes parlées aux scènes chantées et dansées dans le film. Cette césure n'aide pas toujours à comprendre le sens et la fonction de la mise en scène souvent débordante dans les décors, et vouée à la dépense et à l'*over-acting*. Oui, certaines comédies musicales, comme celles Warner ou MGM mentionnées dans la première partie de ce texte, se déplient suivant le mouvement alternant du narratif au spectaculaire. Mais celle-ci de Coppola, tout comme celles de Baz Luhrmann par exemple, suit beaucoup plus ce mouvement du spectaculaire au spectacle sur la scène, autrement dit du spectaculaire diffus au spectaculaire pur.

⁴⁷⁷ Ce qui au fond est toujours le cas du résultat de la collaboration entre l'éclairagiste, le directeur photo et le département de maquillage. À titre d'exemple, pensons aux cas, déjà cités plus haut, de la formation du personnage par l'éclairage avec les faisceaux en légère contre-plongée sur les yeux de Max Schreck, le rendant effrayant (*Nosferatu*, Murnau, 1922), ou à la cascade de lumière zénithale, légèrement de droite à gauche, sur le visage de Marlene Dietrich qui devient la marque de sa prestigieuse présence dans le cadre.

Chaque élément du cadre, de l'ampoule à l'épaule, semble partager une même matière électrique⁴⁷⁸.

Can't Sing Without a Spotlight

Un peu parce que ses origines puisent dans le spectacle populaire (et que celui-ci a toujours su s'adresser de manière effrontée et directe aux sens pour bien accrocher ses spectateurs), un peu parce qu'elle multiplie les stimulations sensorielles (en ajoutant son, couleur, formats, cuisses dévêtues alors que les normes moralisatrices faisaient école à Hollywood), un peu parce qu'elle a toujours misé sur la valorisation des aspects techniques au cinéma (entre prises de vue sous l'eau et mouvements de caméra générant de la stupeur chez le public de l'époque, et toute notre admiration pour le chef opérateur et les machinistes), la comédie musicale a finalement eu une très longue relation créative avec l'éclairage électrique.

Tantôt support nécessaire pour le tournage, tantôt élément du décor, mais plus souvent un véritable motif, l'électricité traverse l'histoire de ce genre. Souvent, des zones du cadre attirent soudainement l'attention du spectateur par une lumière qui s'allume et dirige l'attention : n'oublions pas qu'un danseur de tip-tap, figure ontogénique de la comédie musicale, fait

⁴⁷⁸ Comme plus tôt dans cette section, quelques tournures évoquent étrangement la fine lecture de Kracauer sur les enseignes publicitaires : « Dans ce fourmillement, on peut encore distinguer des mots et des signes, mais ces mots et ces signes sont ici détachés de leurs buts pratiques, leur entrée dans la diversité colorée les a fragmentés en morceaux brillants qui s'assemblent d'après d'autres lois que les lois habituelles. La fine pluie de réclames [...] se mue en constellations dans un ciel étranger », in « Publicité lumineuse » [1927], *op. cit.*, p. 66.

toujours son entrée en scène porté par un *spotlight* circulaire ou ovale⁴⁷⁹ ; l'électricité contribue non seulement à renforcer les effets de rythme synchronique entre l'image et le son, à composer le cadre de manière attrayante et imprévue, mais travaille en somme à augmenter cette construction d'une *esthétique de sensualité* dont la comédie musicale nourrit son spectateur.

Capturé par un de ces numéros électriques, le spectateur pourrait retrouver dans des mots de Jean Epstein, même s'il les écrivait bien avant la naissance des images qui nous ont intéressées ici, une belle tournure pour ses émotions :

Entre le spectacle et le spectateur aucune rampe. [...] Un visage, sous la loupe, fait la roue, étale sa géographie fervente. Des cataractes électriques ruissellent dans les failles de ce relief qui m'arrive recuit aux 3000 degrés de l'arc. [...] Projeté sur l'écran j'atterris dans l'interligne des lèvres.⁴⁸⁰

Films-catalogues : nouveautés

Depuis la naissance du genre, la comédie musicale a toujours célébré et exploité l'attrait des nouvelles technologies du cinéma ponctuellement dans les films. Le son tout d'abord, évidemment, mais aussi fort souvent les nouveaux formats (larges) de l'image et aussi la couleur ont joué un rôle

⁴⁷⁹ Une courte série de répliques, de *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), peut bien illustrer cela. Quelques minutes avant la première de la grande Revue, un chanteur déguisé en soldat romain, entouré de ballerines, s'exclame : « Electrician ! A little more this way with that spotlight [...]. Hit me with it and keep it here ». Le faisceau lumineux se déplace. Dans un autre coin de la scène, l'un des régisseurs de plateau crie : « Hey, put that spotlight over here on this girl ». Et le soldat : « The spotlight goes here. *I can't sing without a spotlight* ».

⁴⁸⁰ Jean Epstein, « Esthétique proximité », in « Le cinéma et les lettres modernes », in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 66.

important dans les expérimentations – et les succès – du genre. Au fond, ce qui nous intéresse de souligner brièvement ici est que le son, le format de l'image et la couleur ont été des vecteurs privilégiés de l'attraction ayant trouvé dans ce genre un terrain particulièrement fertile.

Sur la connexion entre son et attraction dans la comédie musicale, il est bien de souligner que cette relation précède même 1929, c'est-à-dire précède la consécration du genre. En effet, il est désormais acquis que « early sound films, especially Warner Bros.' Vitaphone shorts, which presented popular vaudeville routine [...] served to duplicate the *attractions* featured by vaudeville theatres and movie palaces for playback in the average neighbourhood theatre »⁴⁸¹.

Un exemple, cette fois des débuts du genre, ajoute une autre pièce à ce réseau de connexions. Dans *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929) – soulignons que c'est un film réalisé aux débuts du cinéma sonore⁴⁸² –, le son est une véritable nouvelle technologie, et cette technologie est exploitée tenant compte de tout l'attrait de la nouveauté. Après un travelling aérien montrant New York – Broadway en particulier – en plongée verticale, on nous montre, mais surtout *on nous fait écouter*, ce qui se passe dans le studio d'une compagnie disquaire (afin de produire une sorte de *démo* sonore, le choix du lieu est bien trouvé, nous semble-t-il). La caméra se promène d'une pièce à l'autre, dans le seul but d'offrir, un plan après l'autre, un échantillon de sons, d'atmosphères sonores qui n'auront ensuite aucune influence sur le développement du récit. Dans chaque chambre se présente une attraction sonore différente et autonome. Dans l'une de ces chambres, on

⁴⁸¹ Ainsi note Geoffrey Nowell-Smith : cf. *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, 1996, p. 259-260.

⁴⁸² Par ailleurs, nous tenons à le mentionner, sa place dans l'histoire, en 1929, fait qu'il soit un de ces exemples fort intéressants d'hybrides. S'y retrouvent, surtout dans les plans rapprochés, de nombreux plans muets. Encore très près de la production muette au fond, ce film présente de nombreux intertitres, des cartons explicatifs qui entrecourent – voire expliquent – l'action.

croise même un des protagonistes, qui fait écouter aux autres du studio sa dernière composition (« Broadway Melody »), mais le fait d'avoir campé ce personnage dans ce lieu est tout à fait fonctionnel et dépend du fait qu'on veut proposer des sons, des « écoutes », aux spectateurs. Et ces sons sont les morceaux du studio qui passent *en revue* les genres musicaux populaires de l'époque, sinon carrément de l'année.

Toujours dans l'idée d'exploiter la nouveauté et l'attraction du son, les personnages offrent une palette d'accents divers, et même des dysfonctions, comme le bégaiement (celui de l'oncle des deux protagonistes, par exemple). Ce *trick* sonore propose la sonorité d'un disque qui saute, un véritable gag sonore qui revient et ponctue des nombreuses fois le tissu sonore du film.

L'importance de la préparation de l'attraction et de l'attente qui commence à construire le plaisir de l'attraction ont déjà été soulignées. Dans *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935), nous retrouvons, toujours au niveau des jeux sur le son, un bon exemple de construction de l'attente, et de préparation à l'attraction sonore. La première scène du film dans le Thackery Club (de vieux aristocrates lisent le journal dans le silence le plus total) met en suspens tout bruit : devant une pancarte « Silence », le protagoniste musarde – c'est un long degré zéro – et l'attraction sonore, très rapide, à peine un avant-goût des numéros qui attendent le spectateur (fameuse valeur

proleptique dont nous avons déjà parlé), s'enclenche, soit par une avalanche de pas de tip-tap très bruyants de Fred Astaire.⁴⁸³

Sur la question du format de l'image comme vecteur de l'attraction, encore une fois nombreux sont les cas des comédies musicales qui jouent leur pouvoir de fascination là-dessus.

Généralisant la pulsion que l'écran large⁴⁸⁴ convoite, nous partageons l'idée de John Belton quand il dit : « special presentational systems for spectacular shifts from narrow to widescreen formats looks both *backward to the audience's initially experience with the projected image and forward to its rediscovery of that experience through the sensation of engulfment created by large-screen, widescreen, stereophonic exhibition which flourished in the mind-1950s* »⁴⁸⁵.

Plus directement, en ce qui concerne la comédie musicale, le format 70mm est employé – et nous sommes vraiment dans les premières occurrences de ce format de pellicule et d'image⁴⁸⁶ – pour la revue musicale de la Fox, *Happy Days* (Benjamin Stoloff, 1929). Un intérêt certain devait en

⁴⁸³ À un niveau plus simplement thématique, *Footlight Parade* (Lloyd Bacon, 1933) montre une boîte de production de numéros de music-hall qui est mise en crise par l'avènement du son : les *prologues* des spectacles de variété doivent à la fin des années vingt concurrencer avec l'arrivée du cinéma parlant. Ce qui est *remédié* dans la diégèse de ce film est la peur envers le cinéma sonore mais aussi tout le système des spectacles populaires de la scène. Le concept de *remédiation* est de David Jay Bolter et Richard Grusin : « we call the representation of one medium in another *remédiation* », in *Remédiation. Understanding New Media*, Cambridge/London, MIT Press, 2001, p. 45. Ce concept aide à décrire la logique formelle par laquelle les médias remodèlent et modifient les formes médiatiques antérieures. Revenant à notre corpus, notre idée est que la comédie musicale remodèle les spectacles composites, construisant dans le processus de *remédiation* un rapport dialectique constant avec les médias qu'elle remédie. Cf. aussi Jürgen Müller qui dans sa définition d'intermédialité avait écrit : « Si nous entendons par "intermédialité" qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias [...] cela implique que la conception de "monades" ou de sortes de médias "isolés" est irrecevable », in « *Top Hat* et l'intermédialité de la comédie musicale » in *Cinémas*, vol. 5, n. 1-2, automne 1994, p. 213.

⁴⁸⁴ Même si l'expression attitrée, littéralement traduite de l'anglais – *widescreen* –, est *écran large*, nous trouvons qu'il serait plus approprié parler d'*image large*.

⁴⁸⁵ Ainsi John Belton, *Widescreen Cinema*, *op. cit.*, p. 34. C'est nous qui soulignons.

⁴⁸⁶ Cf. John Belton, *Widescreen Cinema*, *op. cit.*, surtout le chapitre « From Novelty to Norm ».

effet aller à ces grands déploiements de la scène (comme aussi celle que la MGM avait mise en scène : *The Hollywood Revue*, Riesner, 1929) où des chorégraphies complexes – le dicton est connu : *bigger is best* – et toutes les stars de la maison, ou presque, paraient sur les planches. Le clou de l'intérêt du film résidait précisément dans ces deux aspects-là.

Une image plus large permettait en effet de montrer une action large, panoramique, de ne pas en recadrer des portions et, ruinant le coup d'œil, de recourir au montage. En effet, dans le cas de *follies* et des revues, il nous semble clair que tout en permettant au spectateur en salle de dépasser, et de beaucoup, les conditions de visions de son homologue au théâtre (par point de vue, accès privilégié aux coulisses, etc.), la comédie musicale cinématographique ne voulait pas couper sur le plaisir de la vue d'ensemble sur la scène. Et la technologie travaillait donc en ce sens.

Par contre, même si le format large de l'image a été un vecteur important pour que l'attraction du spectacle profilmique (en somme la mise en scène des chorégraphies) puisse passer sans que sa surface – profilmique – soit coupée, la nature de la comédie musicale – même quand elle est en *widescreen* – reste discontinue, hétérogène et composite ; c'est au fond le vecteur de base de l'attraction, en deçà de tout format d'image.

Un autre cas particulièrement intéressant est *Silk Stockings* (Rouben Mamoulien, 1957). Il s'agit là d'une de ces comédies musicales qui exploitent au maximum les relations d'alternance avec le genre, au sens large⁴⁸⁷. D'abord, une comédie d'Ernest Lubitch, 1939, *Ninotchka* avec Greta Garbo, est à la source d'un musical pour Broadway pour lequel Cole Porter écrit des chansons en 1955. Ensuite, l'unité de Freed à la MGM demande à Mamoulien d'en faire un film grandement autoréflexif sur Hollywood et en employant le CinemaScope. Le format large est exploité comme attraction en soi, sans qu'il véhicule vraiment une disposition particulièrement panoramique du spectacle

dans l'image. Un numéro met même en scène Fred Astaire et Janis Paige, qui parodient les difficultés pour le couple de danseurs qui doivent mimer l'amour dansant ensemble dans l'immense esplanade du *widescreen*. *Silk Stockings* joue vraiment à mettre en exposition, entre parodie et – au fond – célébration, ces acquis technologiques qu'Hollywood aime tant, et qui sont pour nous des véhicules de l'attraction. C'est en effet dans ce film que trouve sa place la chanson de Cole Porter « Stereophonic Sound »⁴⁸⁸, où – non sans une petite touche d'ironie – les attractions de l'époque sont pointées du doigt : « Today to get the public to attend a picture show, It's not enough to advertise a famous star they know. If you want to get the crowds to come around You've gotta have glorious Technicolor, Breathtaking Cinemascope and Stereophonic sound ».

Enfin, la couleur dans la comédie musicale a aussi été un important vecteur d'attraction – nous en avons déjà parlé à propos de *Moulin Rouge*. Par la couleur, un détail se détache de l'image, un fragment d'image peut devenir autonome et toucher le spectateur. *Funny Face* (Stanley Donen, 1957 – aussi avec un format large de l'image, le VistaVision, un brevet de la

⁴⁸⁷ Pour d'autres détails sur l'histoire des reprises dans ce film cf. Pierre Berthomieu, *Rouben Mamoulian. La galerie des doubles*, Liège, Édition du Céfal, 1995.

⁴⁸⁸ Notation drôle, la majorité de films MGM de l'époque emploie le « Perspecta optical sound » plus qu'un véritable son stéréophonique. Information de Martin Hart, dans les pages Web de son site « The American WideScreen Museum » (1996/2006) : www.widescreenmuseum.com [dernière consultation septembre 2006].

Paramount)⁴⁸⁹ exploite la couleur comme piste privilégiée pour faire circuler le spectacle, les numéros, donc les fragments d'attraction⁴⁹⁰. Les génériques du début, signés Richard Avedon, confrontent des photos de mode et des esquisses sur une table lumineuse (elles ont des couleurs extrêmement vives : le film est en Technicolor) avec des crayons colorés qui, à côté de chaque photo et de chaque dessin, semblent exposer la gamme des couleurs de ces détails qui rendent l'image photogénique. Puisque la table lumineuse a des proportions base/hauteur qui renvoient à celles de l'écran tout entier, et qu'en dehors de cette table lumineuse – écran dans l'écran – est toujours bien visible la boîte des couleurs, c'est un peu comme si chaque image du générique fonctionnait en tant que présentation du clou de spectacle à venir : « Mesdames et Messieurs, les images de ce film vous montreront des couleurs ».

Une remarque de Stanley Cavell à propos de ce film⁴⁹¹ – remarque par ailleurs marginale dans la construction de son discours – a pour nous un intérêt particulier car à notre avis elle concerne de près la question des

⁴⁸⁹ Qui, du côté de la question de la reprise et de l'alternance, n'a rien à envier à *Silk Stocking*, car ce fut d'abord un musical (1927) de grand succès des Gershwin à Broadway, avec... le jeune Fred Astaire. Pour les migrations de Fred Astaire de Broadway à Hollywood cf. Thomas Bob, *Astaire : The Man, the Dancer*, New York, St. Martin's Press, 1984. Deux numéros en particulier nous étonnent pour leurs jeux de reprise de figures relativement éloignée. Dans le premier numéro d'Audrey Hepburn seule, dans la librairie, dans un décor aux couleurs brunâtres et monotones, une danse avec un chapeau et un long foulard – ceux-ci aux couleurs éclatantes de jaune et de vert – fait fluctuer le tissu, comme un nuage de couleur : on revoit les effets des films coloriés au pochoir comme *La Ruche merveilleuse* de la Pathé avec les actrices habillées en papillon qui dansent devant la caméra pour montrer leurs belles ailes colorées, ou les diverses versions des films avec Loïe Fuller qui danse. Un autre moment est durant le numéro « Funny Face », dans la noirceur d'une chambre noire, une table lumineuse brise la monotonie foncée avec un point brillant : c'est un visage – celui de Hepburn – éclairée. Cela fait allusion au visage de Winifred Shaw dans « Lullaby of Broadway », in *Gold Diggers of 1935* : une figure empruntée qui assume ici le rôle d'une attraction juxtaposée.

⁴⁹⁰ Dans une très courte recension de *Funny Face* (*Drôle de frimousse* dans sa distribution française), Herman G. Weinberg exclame : « Sur le plan de la couleur, cette comédie musicale est peut-être le film américain le plus original à ce jour : il y a des images surprenantes et sans précédent. [...] l'emploi de la couleur vaut à lui seul le déplacement ». Herman G. Weinberg, « Lettre de New York » [novembre 1957], *Cahiers du cinéma*, n. 76, 1957, p. 36.

attractions. Cavell, qui n'apprécie point ce film, semble tout de même fasciné par les arrêts sur l'image du film. Donc par ces génériques du début composés d'un montage d'images fixes : des photographies parfois immortalisées durant le processus même de développement (c'est par la couleur qu'on distingue une photo négative d'une positive, une qui n'est pas encore assez développée, etc.), et surtout quelques arrêts sur image auxquels le film recourt lors d'une séance de photo de Fred Astaire et d'Audrey Hepburn en plein air à Paris. Il est intéressant de remarquer que l'impression de Cavell de feuilleter un album de mode – ce qui, dans le cas de ces images fixes, n'arrive que dans une seule séquence du film, mais qui nous semble lui avoir laissé une impression généralisée comme pour tout le film – naît probablement, justement, de l'usage de la couleur qui découpe, et presque *fige*, des images, jusqu'à ce que dans la mémoire du théoricien le film se grave, au mieux, comme une suite d'éclats de photogénie et, au pire, comme une galerie des *vulgaires* photos de mode. Mais, d'une manière ou d'une autre, c'est que la structure du récit est entre-coupée de taches de couleurs, de fragments d'images qui se détachent, qui sont autonomes.

Dans ce film qui parle de mode, le format de l'image se transforme souvent en un cadre – dans la double acception de format de l'image et de cadre pour une peinture – , lors des défilés de mode (par exemple dans le numéro « Think Pink »). Un cadre qui expose des véritables tableaux vivants et mouvants⁴⁹². Encore une fois, ici, il est question de fragments d'images qui se détachent et deviennent autonomes – ce qui est une règle selon notre lecture, on l'aura compris, qui fait des comédies musicales un terrain fertile pour les attractions. Et dans l'exemple de ce film, la couleur est alors un des vecteurs importants de l'attraction.

⁴⁹¹ Cf. Stanley Cavell, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* [1971], Paris, Belin, 1999, p. 185.

Il nous semble intéressant proposer en fin de parcours quelques remarques de Tom Gunning sur la couleur dans le cinéma muet. Il nous offre une clef de plus, car ses propos se mettent tout naturellement en tension avec les nôtres ici sur la couleur comme élément qui fragmente, détache, fige et autonomise l'image pour y faire passer l'attraction⁴⁹³.

Gunning⁴⁹⁴, traitant de la couleur dans la culture populaire américaine du tournant du siècle, fait ressortir que dans le cinéma muet prévaut un usage de la couleur non-indexicale, non réaliste, mais purement sensuel, métaphorique et spectaculaire (il s'agissait – nous le savons – de films colorisées, virages, imbibitions et pochoirs, et non de la reproduction photographique des couleurs). Même s'il existait une attention réaliste dans les choix des teintes (le bleu pour la nuit, le rouge pour un incendie, etc.), l'usage de la couleur resta dans les années du muet comme une explosion sans freins des qualités sensibles et sensationnelles du cinéma. Dans le discours critique de l'époque, la couleur est perçue comme un élément ajouté, un supplément d'attraction à une image en noir et blanc – qui n'a rien de réaliste, à moins de changer l'échelle de l'observation et, frappé par le préjugé du précurseur⁴⁹⁵, décider par exemple que le noir et blanc offre une marque réaliste-documentaire.

⁴⁹² Encore une figure empruntée, dirait-on, du « diaporama » de la mode féminine de la fin des années vingt du numéro « Beautiful Girl » in *Singin' in the Rain*.

⁴⁹³ Sans compter qu'il s'agit ici dans la comédie musicale, une fois de plus, de la couleur comme attraction supplémentaire, juxtaposée (nous sommes en plein numéro de danse quand la couleur agit comme vecteur supplémentaire de l'attraction), ce qui de toute évidence est le cas aussi pour le cinéma des premiers temps.

⁴⁹⁴ In Tom Gunning, « Metafore colorate : l'attrazione del colore nel cinema delle origini », *op. cit.* L'article de Gunning suggère d'ouvrir la réflexion sur la couleur dans un siècle qui s'étend entre 1860 et 1960 : durant ces cent ans la couleur pénètre les médias qui en étaient dépourvus auparavant – photographie, presse, cinéma, télévision. Pour l'avènement de la couleur au tournant du XX^e siècle dans la photographie, l'imprimé, le cinéma, Gunning inscrit la vague des couleurs dans ces transformations de la perception qui ont qualifié le passage à la modernité.

⁴⁹⁵ « Préjugé du précurseur » est une expression d'Elena Dagrada : « tendance à juger l'œuvre d'un cinéaste sur des critères qui n'appartiennent pas à son temps, mais à notre temps, et selon laquelle la valeur dépend directement du fait d'avoir su ou non anticiper notre présent », in *La Rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa, op. cit.*, p. 39, notre traduction.

Dans cette perspective, l'intensité sensorielle visée dans la perception et le réalisme de la représentation n'est pas en opposition totale. La qualité de la couleur – présentée comme un surplus de réalisme – devient une attraction importante, car cette même couleur augmente au cinéma l'intensité sensorielle de la réception du public. Les images d'objets coloriés au cinéma ne rendaient pas ces objets plus familiers.

Au contraire, le rôle de la couleur dans le cinéma muet allait dans le sens de la défamiliarisation, de la singularisation : et nous revenons à l'attraction. Ces concepts de défamiliarisation, de singularisation et d'*estrangement* ont été des aspects très importants pour nous dans la définition même de l'idée d'attraction dans le premier chapitre⁴⁹⁶.

3.V Ouverture : « Now You See It », *Now You See It Again*⁴⁹⁷

Au cours de ce chapitre, nous avons présenté quelques notions qui nous ont été utiles pour décliner les conditions de l'agencement de l'attraction au récit narratif, surtout dans le cas de la comédie musicale.

Ces notions ont été conçues pour pouvoir nommer divers moments d'insubordination à la narration que la littérature, le cinéma et même la peinture, connaissent. La tendance à l'échappée de la linéarité du récit, la

⁴⁹⁶ Cf. surtout les sections « Du procédé, de la difficulté, de la vision, et non de la reconnaissance » et « L'opacité du médium transparent à l'idéologie ».

⁴⁹⁷ Le titre de cette section fait écho, de toute évidence, à celui proposé par Tom Gunning, « "Now You See It, Now You Don't". The Temporality of Cinema of Attractions », *op. cit.*

fondamentale négation du principe narratif du *post hoc*⁴⁹⁸, la capacité de fragmentation, la prédisposition à capturer avec éclat l'intérêt et la fascination du destinataire de l'œuvre créaient une sorte de terrain commun d'entente que nous avons essayé de balayer.

Encore une fois, tel que dans les chapitres précédents, pas de définitions apodictiques, mais plutôt des relations. Après l'observation comparée avec la « description littéraire » qui, dans le deuxième chapitre, nous a aidé à dévoiler les fonctionnements de l'attraction au sein du film narratif, l'occasion a été ici de confronter notre idée d'attraction à d'autres notions ayant aidé leurs auteurs respectifs à nommer et conceptualiser des moments d'impasse du récit, et – c'est nous qui l'ajoutons – assurant pour le spectateur le commencement d'un fragment d'attraction.

Le « mouvement de monde » (Gilles Deleuze) – que nous avons commencé à étudier dans le deuxième chapitre – nous a aidé à comprendre le rôle des personnages dans les fragments d'attraction qui ponctuent les films. Le « degré zéro » (Alain Masson et Gilles Deleuze) a permis de formaliser l'embrayeur qui autorise, et qui souligne, le début des moments l'attraction. Le concept d'« éveil sensible » (Jean Starobinski et Jean-Loup Bourget) nous a fourni un exemple de travail sur l'aspect visuel de l'image directement relié au mode de réception du spectateur, un mode de réception qui relève de l'éveil et de l'excitation.

Par-delà cette constellation de notions que nous avons fait graviter autour de l'attraction (du *système solaire* au *système des attractions*, en somme), il y a l'idée qu'il existait, même avant la naissance du cinématographe, des formes de spectacles composites, construits sur l'aboutage d'attractions. Le cinéma – surtout dans le cas de la comédie

⁴⁹⁸ Rick Altman (*La Comédie musicale hollywoodienne, op. cit.*) va dans le même sens – parfois – quand il affirme : « L'analyse narrative traditionnelle postule que la présentation chronologique implique un rapport de cause à effet (*post hoc ergo propter hoc*) ; dans la comédie musicale, la présentation chronologique tout comme le rapport de cause à effet sont éclipsés dans les moments forts par les notions de simultanéité et de similarité », p. 39.

musicale, caractérisée comme elle est par une forme discontinue – voudra et saura conserver ces attractions et en fera un principe même de sa structure composite, restant le milieu naturel dans lequel il est possible de cultiver des attractions.

4 Autres usages de la machine à voir dans la transmission de l'expérience des attractions

Visual display is the other side of the spectacle: the side of the production rather than consumption or reception, the designer rather than the viewer, the agent rather than the patient. It is related to exhibitionism rather than scopophilia.

Peter Wollen, *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, 1995.

Essayons de revenir sur les étapes centrales du chemin qui nous mène, dans les chapitres précédents, *de l'attraction au cinéma*, et vice versa.

Quand l'attraction domine dans un film, celui-ci assume un certain nombre de caractéristiques communes, par-delà les périodisations de l'histoire du cinéma, les balises du genre ou de l'institution qui l'a produit. Ainsi, comme nous l'avons vu, des pans du cinéma des premiers temps et du cinéma classique (la comédie musicale américaine par exemple) peuvent se trouver rapprochés. Quand l'attraction règne, disions-nous, la structure du film se trouve marquée par une certaine discontinuité dans l'enchaînement des plans ; la temporalité que cette structure mobilise n'est donc pas linéaire, mais assujettie à des accélérations, des ralentissements, même des arrêts.

Une propension à l'épiphanie, à la révélation, domine là où l'attraction se manifeste dans le film. Nous avons alors rapproché sur un même plan d'analyse trois niveaux de cette idée de *révélation*.

Dans un film de fiction et même narratif, on pourra trouver des attractions ponctuelles, mais qui en marquent la structure toute entière et le style. C'est le cas des numéros de chorégraphique qui dans une comédie musicale, sont des fragments spectaculaires. Ces attractions ont beau durer un court laps de temps, ils n'en teintent pas moins l'entièreté du film.

À un tout autre niveau d'analyse, l'attraction renvoie – dans un contexte qui l'apparente à la distanciation (Brecht) ainsi qu'à la singularisation et à l'*estrangement* (Chklovski) – à ces moments où se révèle le message particulier de l'œuvre. En ce sens, même si nous n'avons pas particulièrement travaillé sur un corpus de films politiques afin de relever d'autres occurrences de ce travail d'épiphanie idéologique, nous avons néanmoins repris l'idée d'Eisenstein pour définir l'attraction comme ce lieu au sein du film qui permet la communication directe et efficace vers le spectateur.

En troisième lieu, l'attraction – *via* entre autres les théories sur le cinéma de l'école de la photogénie – nous a permis de décrire le moment d'épiphanie au sein d'un film qui fait résistance à la narration en glorifiant l'acte même du *voir*.

Dans les films marqués par l'attraction, l'acte même de voir est souligné par une mise en valeur de la « machine à voir » : l'*aventure de la perception* – pour reprendre une expression de Stan Brakhage⁴⁹⁹ – est centrale. C'est à dire que dans ces films, le spectateur est directement confronté au dévoilement de ce regard qui a produit le film.

C'est précisément sur cette mise en valeur de la « machine à voir » que nous travaillerons dans cette section. Dans le premier chapitre, nous avons analysé davantage un ensemble de discours qui exaltaient le cinéma pour sa capacité à révéler la réalité ; ces discours étaient produits surtout par des penseurs qui cherchaient la preuve de leur intuition, *grosso modo*, dans des films des vingt premières années du cinéma. Nous nous proposons ici de retrouver une croyance fort semblable dans cette puissance du cinéma, mais en nous penchant cette fois du côté de la fabrication du film, et dans une

⁴⁹⁹ « Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception », Stan Brakhage, *Metaphors on vision*, [1963], New York, Film Culture, 1976 (pages non numérotées).

production qui nous est plus contemporaine. Afin d'étayer cette idée, nous avons choisi, pour diverses raisons que nous aurons l'occasion de détailler, le travail d'un réalisateur en particulier : Werner Herzog. Toutefois, pour arriver à traiter de son œuvre qui chevauche sans solution de continuité les catégories de fiction et de *non-fiction*⁵⁰⁰, il nous faut commencer par questionner quelques relations entre ces deux catégories, littéralement antinomiques mais pratiquement poreuses, et l'idée d'attraction.

4.1 Fiction ou non...

Il arrive parfois qu'au cœur d'un film narratif de fiction apparaissent des séquences ou des plans qui – manifestement tournés sur d'autres supports (vidéo, super-8, etc.), marqués par un certain « effet documentaire », une pellicule « sale », une caméra tremblante – se présentent comme des moments détachés, comme des pauses de la narration, comme des visions dans la vision. Ces fragments auraient ceci en commun qu'ils interpellent le

⁵⁰⁰ À la suite des réflexions d'Adriano Aprà sur le « non-fiction film », et de l'emploi que l'école anglosaxonne fait de cette catégorie, nous la considérons plus ample et pertinente dans notre travail que documentaire. Lorsqu'on qualifie un film de *non-fiction* plutôt que de *documentaire*, il est plus naturel de tisser un lien, et une continuité, entre les prises de vues réelles à sujet documentaire, le cinéma scientifique, la micro-cinématographie et un certain type de cinéma expérimental qui privilégie les prises de vues réelles. Sur le « non-fiction film », on pourra consulter les textes d'Adriano Aprà utilisés en guise d'introduction des catalogues *Il Cinema e il suo oltre*, Pesaro/Roma, Mostra internazionale del nuovo cinema/Dino Audino, 1996 et *Le Avventure della nonfiction. Il cinema e il suo oltre 2*, Pesaro/Roma, Mostra internazionale del nuovo cinema/Dino Audino, 1997. L'expression est surtout exploitée en milieu anglosaxon (par exemple Richard M. Barsam, *Nonfiction Film : A Critical History* [1974], Bloomington, Indiana University Press, 1993 ou Erik Barnouw, *Documentary. A history of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1992). Pour un usage francophone de *non-fiction* cf. Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2004, ainsi que sa traduction de William Gynn, *Un cinéma de non-fiction, le documentaire classique à l'épreuve de la théorie* [1990], Aix-en-Provence, Provence University Press, 2001.

spectateur, l'arrachent à la continuité de la narration, lui imposent une autre lecture que l'on peut appeler « documentaristante⁵⁰¹ ». *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980) et *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) nous fournissent de tels exemples de stases dans la narration.

Les fragments qui intègrent des images tournées sur un autre support se présentent comme des moments relativement autonomes dans le récit du film, interrompent le flux et l'homogénéité de la diégèse, attirent l'attention du spectateur et s'imposent comme des moments d'interruption. Qui plus est, ces fragments, scènes ou séquences, peuvent – par la relation différente qu'ils instaurent avec le spectateur – marquer le style tout entier du film. Ainsi, *Raging Bull* devient non seulement l'histoire de Jack LaMotta, mais aussi et surtout un objet mélancolique et mémorialiste grâce à l'intrusion d'images fixes – comme des vieilles photographies – et à une séquence en 8mm d'un « film de famille ». De la même manière, on se souvient de *Saving Private Ryan* comme d'un carnet de notes hérissées d'un combattant qui filme en avançant à quatre pattes, et non comme le récit héroïque d'une mission de sauvetage. Évidemment, ces films sont composés en grande majorité d'images relativement propres, bien cadrées, aux teintes bien contrastées. Or, ces quelques plans qui viennent interrompre le déroulement classique de la diégèse et du récit, ces brefs moments d'insubordination visuelle, donnent au spectateur une impression qui rejaillit sur le reste du film.

Cette dynamique entre organicité du film et hétérogénéité de ses fragments s'apparente à celle que nous avons déjà décrite dans le troisième chapitre à propos de la comédie musicale. Ainsi, une autre voie possible de l'attraction au cinéma se profile.

Dans les films de fiction mentionnés ci-dessus, les fragments – par les propriétés photographiques qui leur sont propres, distinctes de celles de

l'ensemble du film – réussissent à instaurer une relation particulière avec le spectateur qui, précisément, leur applique une lecture documentarisante, qui déterminera sa lecture globale du film. Nous considérons alors ces fragments comme déclencheurs d'une adresse directe, et d'une communication efficace, prévus dans le corps du texte filmique. Cela est à rapprocher de ce que nous avons soutenu dans le premier chapitre, à propos de la relation entre la catharsis aristotélicienne et l'attraction, dans la mesure où la catharsis ouvre au sein de la tragédie une brèche de communication directe et efficace entre l'œuvre et le public, tout en étant un élément structurel fondamental de l'œuvre. Et nous avons relevé comment cette fonction pourrait s'apparenter aux moments d'attraction dans le film⁵⁰². Nos fragments visuels – mémorialistes ou de combat –, empruntent dans notre lecture une des voies de l'attraction : en s'adressant directement au spectateur, ils mobilisent explicitement la manière selon laquelle ils doivent être lus.

À un niveau plus général, l'attraction peut s'inscrire dans le corps du film à partir de pratiques très diverses. Par exemple, nous avons parlé dans le troisième chapitre de questions de *répétition* comme base sur laquelle se présente l'attraction. Dans les exemples qui nous intéressent ici dans ce quatrième chapitre, l'attraction se trouvera plutôt logée dans des éléments stylistiques. Dans un cas comme dans l'autre, la relation entre le spectateur et le film est fondamentale.

Nous croyons en particulier que lorsque l'attraction se mêle au film, certaines conditions de spectature anciennes renaissent. En effet, certaines pratiques du cinéma des premiers temps rendent manifeste son intention de placer le spectateur *au cœur des images*. Il est naturel que le nouveau médium ait eu à déployer toutes les stratégies connues, en plus des nouvelles qu'il a

⁵⁰¹ Nous empruntons ce terme à Roger Odin. Cf. son « Film documentaire. Lecture documentarisante », dans le collectif *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984, p. 263-278, ou encore le chapitre qu'il consacre à ce sujet dans *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2002.

⁵⁰² Cf., dans le premier chapitre, surtout la section « Une imitation qui en chasse une autre ».

rapidement forgées, afin d'attirer l'attention du spectateur et l'amener à acheter un billet pour la projection. Parmi les stratégies connues, il y a celle du bonisseur qui invitait les badauds en gesticulant et en criant pour qu'ils se retournent, s'arrêtent, entrent ; ou encore celle de la réclame dans une affiche murale qui essaie d'entraîner ce même badaud à se reconnaître dans l'image et dans le slogan pour aller acheter le produit.

De la même manière, nous croyons que le cinéma à ses débuts abondait de regards à la caméra – qui étaient justement de fausses adresses directes – dans l'intention de capter l'attention du spectateur. Cela a évidemment été lu aussi comme une atteinte à la tranquillité. Ainsi Noël Burch se demandait comment un spectateur, aux prises avec un *mode de représentation primitif*, pouvait se laisser absorber par les histoires que cette *lucarne* lui racontait, si les personnages qui s'agitaient à l'écran ne cessaient de le regarder dans les yeux. Ce faisant, toutefois, le cinéma des premiers temps obligeait le spectateur à se sentir le destinataire direct, et par-là, métaphoriquement, à se reconnaître au cœur de l'image.

Ce que nous avons voulu souligner par ce bref détour, c'est qu'il est possible de considérer des éléments à première vue très éloignés du système des attractions, comme instaurant un même type d'adresse entre le spectateur et l'œuvre. La présence des attractions au cinéma, comme nous le soulignons depuis le début de ce travail, ne disparaît pas avec le cinéma des premiers temps, ni ne trouve son terme avec le cinéma narratif de fiction.

Nous avons emprunté jusqu'ici le domaine du cinéma narratif (en particulier celui d'un cinéma qui déploie de façon ostentatoire le spectacle comme la comédie musicale – cf. le troisième chapitre) afin de développer le concept d'attraction en observant son fonctionnement dans les films. Au début du deuxième chapitre, nous notions qu'il était intéressant de chercher l'attraction dans des films conçus, ne fût-ce que faiblement, avec une

dimension narrative, en excluant ainsi une réflexion sur le cinéma expérimental (même si de nombreux liens pourraient être développés entre ce cinéma et le cinéma des attractions). Nous excluons aussi du cadre de notre réflexion un cinéma qui serait constitué uniquement sur des principes discursifs étrangers au mode narratif, comme ceux fondés strictement sur des relations graphiques, rythmiques ou sémantiques, ou construits selon un principe « discursif descriptif⁵⁰³ ». Nous nous étions donc jusqu'ici limité à étudier la tension entre les deux voies du cinéma, celle de la narration et celle de l'attraction – que nous avons appelé la double vie du cinéma.

Notre étude s'est penchée sur les structures narratives des films de fiction⁵⁰⁴ et des « sujets composés » – pour utiliser un mot des premiers temps du cinéma⁵⁰⁵. Ce choix a été le nôtre, mais aussi et surtout celui sur lequel s'est fondé l'histoire du concept d'attraction et son développement, depuis la théorie d'Eisenstein jusqu'à la nouvelle historiographie. Lorsqu'on se réfère au concept d'attraction, c'est aux films « mis en scène » que l'on pense, c'est-à-dire à des *scènes* (construites) plus qu'à des *vues* (prises sur le vif). Le mot lui-même, nous l'avons vu, avec ses racines bien enfoncées dans l'univers de

⁵⁰³ On se réfère dans le premier cas aux systèmes formels que David Bordwell et Kristine Thompson appellent « catégoriels », « rhétoriques », « abstraits » et « associatifs », in *Film Art. An Introduction, op. cit.* C'est Roland Cosandey, en travaillant sur les « documentaires » des premiers temps, qui propose la catégorie « discursive descriptive ». Cf. Roland Cosandey, « Some Thoughts on "Early Documentary" », in Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmuseum, 1997, p. 37-50. Les principes organisationnels dans la catégorie de Cosandey sont de l'ordre du thématique, du topographique, de l'explicatif ; leur temporalité serait relativement indépendante du temps narratif.

⁵⁰⁴ Il est évident que narration et fiction ne sont pas synonymes : un documentaire peut très bien être narratif – tout en s'organisant selon des principes informatifs ou rhétoriques. Il suffit de penser à un documentaire narratif comme *Les Maîtres fous* (Jean Rouch, 1954) ou *Roger and Me* (Michael Moore, 1989).

la scène et du spectacle composite. L'élaboration conceptuelle d'Eisenstein – qui possède une origine théâtrale⁵⁰⁶ – est fortement liée à un cinéma narratif de fiction. Même si Eisenstein prétend avoir « la conviction que l'avenir appartient incontestablement au *film-présentation sans sujet, sans acteurs* »⁵⁰⁷, il dessine néanmoins le portrait d'un cinéma narratif de fiction, dont *La Grève* serait un exemple. C'est un film construit et mis en scène, mais qui, grâce au système rythmique et sémantique régissant le montage, parvient à « soumettre le spectateur à une série bien précise de secousses, produisant sur lui un effet émotionnel général additionnel prévu et exerçant la pression voulue sur son psychisme »⁵⁰⁸. Pour Eisenstein, ce n'est pas en montrant directement la vérité, ou du moins, en travaillant sur la nature documentaire du cinéma, que l'effet sur le spectateur est garanti. Il en vient à critiquer la pratique de la *Kinopravda* « où l'on commence par deviner de

⁵⁰⁵ Méliès parlait, en 1907, de « quatre grandes catégories de vues cinématographiques » : « les vues de plein-air », « les vues scientifiques », « les sujets composés » et « les vues dites à transformation ». Cf. Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », in *Propos sur les vues animées*, republié dans *Les Dossiers de la Cinémathèque*, n. 10, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1982, p. 7-16. Le texte de Méliès avait été publié pour la première fois dans l'*Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon, 1907, p. 362-382, sous le titre : « Les vues cinématographiques. Causerie par Geo. Méliès ». Les citations ici sont tirées du même texte republié dans *Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès*, Paris, Musée des arts décoratives, 1961, p. 52-66.

⁵⁰⁶ L'attraction chez Eisenstein possède en fait une double origine théâtrale, car il l'associe d'abord à un procédé de la scène du cirque, avant d'être érigée en système dans la pratique théâtrale du Proletkult, cf. « Le montage des attractions », in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*

⁵⁰⁷ « Le montage des attractions au cinéma », in *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 141. C'est nous qui soulignons.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 137. Si d'un côté il est néfaste dans la construction d'Eisenstein d'annuler l'intellect de ce même spectateur en lui demandant de s'identifier aux marivaudages d'un salon bourgeois qui seraient représentés à l'écran, ce sont les rythmes de quelques films américains – tout à fait narratifs et de fiction – qui l'intéressent. Par exemple, parmi les éléments de base qui aident Eisenstein à donner sa recette des attractions au cinéma, ses remarques sur la *disproportion* que le montage est capable de créer entre les choses montrées sont fondamentales (la disproportion est un contraste fécond qui produit des réactions certaines chez le spectateur). On peut penser à l'exemple des plans consécutifs, opposant le « gros » et le « petit » dans *Mister West* « où un camion géant remorque un minuscule traîneau transportant la serviette de Mister West » (« Le montage des attractions au cinéma », p. 130). Cette irrégularité dans la suite des images crée surprise et étonnement d'une manière tout à fait parallèle à celle qu'invoque Brecht à propos de l'effet de distanciation in *Petit Organon pour le théâtre*, *op. cit.*

quoi il retourne avant de se passionner ‘tous ensemble’ pour le thème »⁵⁰⁹ : les effets sur les spectateurs seraient ainsi faibles, et bien en dessous des capacités d’étonnement et de stupeur propres au cinéma.

En ce qui concerne, en troisième lieu, la nouvelle historiographie du cinéma des premiers temps, il est certain que le « système d[es] attractions monstratives » ou, de manière plus générale, le cinéma des attractions, se loge avant tout dans des « sujets composés ». Georges Méliès, en 1907, à l’époque où il est pleinement maître de son art et pas encore mis à l’écart de l’histoire du cinéma, désigne par l’expression « sujets composés » :

tous les sujets, quels qu’ils soient où l’action est préparée comme au théâtre, et jouée par des acteurs devant l’appareil. [...] les scènes comiques, bouffes, burlesques, jusqu’aux plus sombres drames, en passant par les comédies, les paysanneries, les vues dites à poursuite, les clowneries, les acrobaties ; les numéros de danses gracieuses, artistiques ou excentriques ; les ballets, les opéras, [...].⁵¹⁰

La classification de Méliès inclut tout ce qui n’est pas une pure capture d’images prises sur le vif (il nous semble que la seule raison pour laquelle Méliès isole dans une catégorie à part les films à trucs, qu’il appelle « vues dites à transformation », réside dans le fait qu’il s’agissait d’une niche importante de sa production). Et c’est *davantage* à des saynètes, à des mises en scène, que le concept d’attraction a voulu rendre justice dans l’historiographie du cinéma : les stratégies de fascination adressées au

⁵⁰⁹ « Le montage des attractions au cinéma », in *Au-delà des étoiles op. cit.*, p. 132. Sur la perception d’Eisenstein du travail de Vertov et de la *Kinopravda*, cf. aussi, dans notre premier chapitre, la section « Correspondances sur l’autonomie de perception de la caméra chez Vertov et Epstein... ». Nous tenons à souligner que le fonctionnement des attractions au cinéma, tel que nous le concevons, n’est pas antinomique à la « prévisibilité », qu’Eisenstein dénonce dans les *Kinopravda*. Nous avons au contraire travaillé dans le troisième chapitre sur des questions d’alternance et de répétition qui nous semblent à la base même du fonctionnement des fragments d’attraction dans un film.

⁵¹⁰ Méliès, « Les vues cinématographiques », in *Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès*, Paris, Musée des arts décoratives, 1961, p. 55.

spectateur sont de l'ordre des regards caméra, de la frontalité de la prise de vue, de l'absence de l'idée du hors champ, l'enchaînement entre plans dont l'échelle soit très différente des autres – comme le gros plan sur la cheville de la demoiselle dans *The Gay Shoe Clerk* (Porter, 1903). Ceci est vrai pour les deux versions légèrement différentes du « système des attractions *monstratives* » (expression qui révèle plus la construction du film et la forme d'adresse au public) et du « cinéma des attractions » (expression qui désigne la dimension spectaculaire du cinéma). Nous tenons à souligner que le concept travaille *davantage* – et non exclusivement – là où il y a des saynètes mises en scène : en effet depuis les articles inauguraux sur le cinéma des attractions⁵¹¹, on n'exclut pas le cinéma des « vues de plein-air » et des « vues scientifiques », mais c'est le cinéma à « sujet composé » qui s'offre davantage à la mise en œuvre du système des attractions chez les nouveaux historiens.

Dans l'article de Donald Crafton [1985], on vise un type de cinéma dont les mises en scène sont minutieusement construites (le *gag* comique). Dans la contribution de Gaudreault et Gunning [1985], on évoque à peine la pertinence d'envisager le système des attractions en dehors des films de fiction (nous nous permettons l'expression anachronique), notamment lorsqu'ils écrivent : « ce que *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat* (Lumière, 1[89]5) privilégie comme *moment*, c'est cet instant où la locomotive semble foncer sur le spectateur »⁵¹², soulignant ainsi l'impact *violent* et instantané que les vues animées opéraient sur le spectateur. Seule la contribution de Gunning [1985] permet de préciser la relation intrinsèque

⁵¹¹ Gaudreault et Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma » [rédigé en 1985], *op. cit.*; Gunning, « The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde » [issu d'une conférence de 1985], *op. cit.* ; Donald Crafton, « Pie and Chase : Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy » [issu d'une conférence de 1985], in Eileen Bowser (dir.), *The Slapstick Symposium*, Bruxelles, FIAF, 1987, p. 49-59.

⁵¹² « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma », *op. cit.*, p. 59, c'est nous qui soulignons. Le fait de construire une vue en en *privilégiant un moment* signifie une organisation de la vue en fonction d'un « climax ».

entre cinéma, attraction et film, en dehors des constructions narratives ou fictionnelles. Gunning spécifie :

I believe that the relation to the spectator set up by the films of both Lumière et Méliès (and many other filmmakers before 1906) had the common basis⁵¹³, and one that differs from the primary spectator relations set up by narrative film after 1906. I will call this earlier conception of cinema, “the cinema of attractions”. I believe that this conception dominates cinema until about 1906-1907.⁵¹⁴

Mis à part la question de la périodisation de l’histoire du cinéma soulevée ici, nous trouvons dans cette idée de Gunning une confirmation de notre propos : l’attraction appartient à l’âme même du cinéma, au noyau originaire du cinéma, ce qui devrait nous pousser à chercher l’attraction par-delà les films de fiction, en dépassant la fausse dichotomie « Méliès/Lumière ». Le cinéma, son dispositif et ses qualités (il peut agrandir, ralentir, inverser, isoler, morceler toute image qu’il prélève du monde) créent de l’attraction en deçà et au-delà de la construction des univers fabriqués et donc fictionnels⁵¹⁵. En comprenant ces données de base, en essayant de saisir l’approche de ceux qui voyaient et faisaient le cinéma *pour la première fois*, on ne peut que souligner qu’une pensée soumise à l’hégémonie narrative du cinéma est en porte-à-faux quand il s’agit d’analyser ce cinéma des attractions qui se loge tant dans le cinéma à ses origines, comme la nouvelle

⁵¹³ NDA : il est tout à fait juste de voir de l’attraction dans les vues Lumière. Pour une réflexion sur la question d’une narrativité intrinsèque liée à son revers de la médaille, c’est à dire l’*attraction intrinsèque*, dans les sujets filmés, un aspect à étudier surtout dans des vues *non narratives et non fictionnelles* cf. la série d’articles de Gaudreault et Marion : « Un média naît toujours deux fois... », *op. cit.* ; « Le cinéma naissant et ses dispositions narratives », *op. cit.* ; « Du sable dans les rouages du dispositif... », *op. cit.* En particulier pour le corpus Lumière : cf. deux articles de Gaudreault, « Film, récit, narration ; le cinéma des frères Lumière », *op. cit.*, et « Frammentazione e assemblaggio nelle vedute Lumière », *op. cit.*

⁵¹⁴ Tom Gunning, « The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde », *op. cit.*, p. 57.

⁵¹⁵ Cf. notre premier chapitre, à propos de l’attraction du dispositif.

historiographie nous l'a appris, que dans les objets que nous présentons dans ces chapitres. Il s'agit d'œuvres cinématographiques qui ne sont pas fondées en narration, mais dont le premier but original est de « montrer » : montrer une nouvelle façon de voir grâce à l'œil de la caméra ; montrer de nouvelles images, exotiques, insolites et même fantastiques.

Lorsqu'on se concentre sur ces vues qui découlent des qualités originaires de la machine à voir, il est possible de dégager certaines caractéristiques qui nous permettent de relier le système des attractions avec ce que nous désignerons par le terme « *non-fiction film* »⁵¹⁶.

Être devant l'image au moment de la prise, ou presque

⁵¹⁶ On a rendu compte plus haut de l'origine et de l'usage du terme non-fiction. Remarquons qu'en France on privilégie tout simplement le terme documentaire. Une formulation plus souple, et que nous emploierons à l'occasion, est celle de Roger Odin « ensemble documentaire » (cf. son *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2002). Il existe, dans les histoires institutionnelles du documentaire, surtout du côté anglosaxon (par exemple Barsman ou Barnouw), un certain consensus sur le fait que Robert Flaherty est le père du documentaire. À cela s'accompagne aussi fréquemment l'idée que la naissance même de la catégorie « documentaire » lui soit liée (précisément dans un article de John Grierson sur *Moana* le 8 février 1926 dans le *New York Sun*). Les caractéristiques assignées à ce type de cinéma seraient la primauté de la description du matériel sur la construction d'une scène ainsi que sa « documentary value » et son « creative treatment of actuality » (expressions de Martin Loiperdinger, « World War I Propaganda Film and the Birth of the Documentary », Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmuseum, 1997, p. 25). Avec des acceptions fort semblables, Roland Cosandey retrouve *documentaire* chez Blaise Cendrars en 1924, en 1921 chez Ernst Coustet dans une encyclopédie, et chez Jean Giraud qui, dans son lexique du cinéma, mentionne des usages du terme documentaire entre 1906 et 1915 (Roland Cosandey, « Some Thoughts on "Early Documentary" », *op. cit.*). Toujours côté français, Méliès, dans « Les vues cinématographiques » [1907], *op. cit.*, emploie le terme « photographie documentaire » ; Guy Gauthier enregistre l'usage du terme dans les discours sur le cinéma en France, depuis 1911 (cf. « documentaire » in François Albera et Jean A. Gili (dir.), *1895, op. cit.*). Nous avons trouvé le même usage du mot chez Ricciotto Canudo, dans de nombreux articles rassemblés dans *L'Usine aux images*. Déjà en mars 1921, le terme servait à parler d'un cinéma qui n'était pas alourdi par la théâtralité (cf. dans *L'Usine aux images* [1927], édition établie par Jean-Paul Morel, Marseille/Paris, Séguier/Arte, 1995, en particulier les articles n. 6, 31, 32, 71, 100, 101, 102).

L'écriture de la réalité par la machine à voir offre un enregistrement automatique, un point de vue objectif, indépendant du sujet, engendrant une relation nouvelle à l'image. Puisque la machine à voir enregistre les objets sans être soumise aux paramètres subjectifs de l'observateur qui est derrière la caméra, on peut présumer que le spectateur se retrouve devant une toute nouvelle image, qui n'est pas contrainte à être fidèle au monde extérieur tel que perçu par l'œil de l'observateur. Cela se répercute aussi sur le choix des sujets qui viennent souligner ces nouvelles possibilités de représenter « au-delà » de la vision humaine : micro-cinématographie et autres vues augmentées dans la cinématographie scientifique, points de vue extrêmes (d'une montgolfière, d'un avion), point de vue en mouvement (prises de vue du train), images qui exploitent toute sorte de modification des paramètres temporels (images au ralenti ou accélérées, répétition, inversion)⁵¹⁷. Les prises de vues dans des lieux éloignés et exotiques peuvent, elles aussi, honorer cette même possibilité en transcendant les limites de la vision ordinaire.

En considérant que les capacités mécaniques de l'appareil permettent de libérer l'œil et la perception humaine dans la production de l'image, il devient légitime de rapprocher des points de vue théoriques en apparence éloignés : ceux de l'école de la photogénie et le réalisme ontologique d'André Bazin⁵¹⁸. Depuis la fin des années dix en France, le débat autour des concepts

⁵¹⁷ À titre d'exemple, on peut penser à la microcinématographie ou la radiocinématographie de la première décennie du XX^e siècle de Jean Comandon ; *Un drame dans les airs*, Pathé, 1904 ; *Railroad Panorama Near Spanishtown, Jamaica*, Edison, 1903 ; *Star Theatre (demolishing and building up the Star Theatre)*, American Mutoscope and Biograph Co., 1902.

⁵¹⁸ Et on pourrait renvoyer aussi à Kracauer où, selon les propos de Nia Perivolaropoulou qui résume habilement les enjeux, « c'est justement sur le potentiel d'*estrangement* du médium film que s'étaye l'enjeu épistémologique de la *Theory of Film*. Kracauer partage avec Proust le refus de la pensée abstraite, la subordination du « savoir » à la primauté des apparences pour elles-mêmes. Au-delà, on retrouve, condensées dans la singularité de l'expérience cinématographique élucidée par Kracauer, et la perception aliénée de la grand-mère et l'expérience sensible de la madeleine qui déclenche le souvenir et l'écriture », « Le travail de la mémoire dans *Theory of Film* de Siegfried Kracauer », in *Protée*, vol. 32, n. 1, printemps 2004, p. 44.

de *photogénie* et de *cinégraphie*, travaillant à une interrogation de fond sur les éléments constitutifs du cinéma, déplace son attention des questions qui concernent les histoires racontées dans les films à une réflexion sur *la représentation* et le médium en général⁵¹⁹. On se retrouve en présence d'une pensée sur laquelle peut en effet se construire le « réalisme ontologique » de Bazin⁵²⁰.

Le fait que le cinéma puisse profiter d'un point de vue objectif permet paradoxalement un glissement des possibilités d'une simple représentation réaliste – le cinéma comme prolongation du réalisme descriptif établi par la photographie –, vers un « ultra-réalisme », dans les termes proposés par William Uricchio, c'est-à-dire « outside the bounds of realist representation » – le cinéma comme déconstruction de la représentation réaliste, décomposition du mouvement, décomposition du temps, etc.⁵²¹ Dans les travaux de William Uricchio sur l'inscription de la télévision dans un imaginaire aussi ancien que celui du cinéma⁵²², il observe que les images du cinéma des premiers temps engendraient chez le spectateur une sensation de *simultanéité* : le spectateur d'une prise de vue sur des rochers et des vagues

⁵¹⁹ Richard Abel parle d'un changement de sujets dans les discours sur le cinéma « de l'action et de la narration à la description ou représentation », in « Fotogenia e cinegrafia », in Guglielmo Pescatore (dir.), *Cinema & Cinema*, *op. cit.*, p. 17. Tout au long des années dix, en effet, les discours sur le cinéma sont aux prises avec la grande question de légitimation du cinéma parmi les Arts. Nous avons étudié un cas en particulier, dans la presse corporative française du début des années dix qui nous semble faire ressortir avec clarté comme *la spécificité* du cinéma se trouvait aussi dans sa prédisposition à raconter des *sujets* que lui seul savait et pouvait raconter grâce aux moyens du dispositif. Cf. notre « *Les Films impossibles ou les possibilités du cinéma* », *op. cit.*

⁵²⁰ Ce lien de filiation a été entre autres souligné par Richard Abel et David Bordwell Cf. David Bordwell, *French Impressionist Cinema : Film Culture, Film Theory and Film Style*, *op. cit.* et Richard Abel, *The French Cinema. The First Wave 1915-1929*, *op. cit.*

⁵²¹ C'est la proposition de William Uricchio, « La nuova visione nei film non-fiction delle origini », in *Cinegrafia*, n. 8, « Un mondo di immagini », 1995, p. 22-28 (une version ultérieure in « Ways of Seeing : The New Vision of Early Nonfiction Film », in Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, *op. cit.*, 1997, p. 119-131).

⁵²² Par exemple, William Uricchio, *Media, Simultaneity, Convergence : Culture and Technology in an Age of Intermediality*, Utrecht, Universiteit Utrecht, 1997 ; « Storage, Simultaneity, and the Media Technologies of Modernity », in Katalin Herzog (dir.), *What's New ?*, Groningen, AMP, 2000, p. 33-51.

(c'est l'exemple d'Uricchio) ferait ainsi « simultanément » l'expérience de la réalité profilmique. C'est en effet par l'idée de simultanéité que son hypothèse prend corps. Un des corollaires de cette hypothèse permettrait d'expliquer pourquoi, selon lui, le système des vues avec mise en scène se serait développé, le cinéma n'ayant pas su accomplir une articulation satisfaisante du simultané⁵²³. Cette lecture nous apparaît féconde dans la mesure où les prises de vue sont considérées comme des véhicules qui tendent à restituer l'expérience faite devant l'objet filmé. Au fond, le cinéma – nos penseurs de l'école de la photogénie le savaient – peut capter et transmettre l'esprit des choses (Vuillermoz) qui sont continuellement mobiles, mêlées au flux incessant de la vie extérieure et intérieure (Epstein). Dans sa re-présentation, le cinéma sait transporter des *grains de réel*⁵²⁴.

Scott MacDonald souligne l'importance de la nature dans les « non-fiction films » (des vues des premiers temps, des films expérimentaux, des documentaires naturalistes) et leur capacité à re-produire les affects de l'expérience qui lui sont associés⁵²⁵. Parmi ceux-ci, nous pouvons considérer

⁵²³ David J. Bolter et Richard Grusin, dans leur *Remediation. Understanding New Media*, *op. cit.*, définissent la notion d'*immediacy* – une des caractéristiques du phénomène plus vaste de la *remediation* par laquelle les nouveaux médias s'insèrent dans le contexte culturel et médiatique, l'autre étant la *hypermediacy* – comme ce type de représentation visuelle qui vise à faire oublier à celui qui regarde la présence du médium et qui tente de lui faire croire qu'il est en présence directe des objets représentés. Le désir d'*immédiateté* existe, les deux auteurs le soulignent, comme une des caractéristiques de la représentation visuelle occidentale. « The common feature of all these forms is the belief in some necessary contact point between the medium and what it represents » p. 30. Pour ce qui est des nouveaux médias en particulier : « Transparent digital applications seek to get to the real by bravely denying the fact of mediation », p. 53. Ces considérations nous semblent recouper celles sur la simultanéité d'Uricchio.

⁵²⁴ Pascal Bonitzer parle du « grain de réel » au cinéma, et il considère le cinéma comme un dispositif merveilleux non quand il enregistre des images, mais quand il les projette, quand donc il fait vivre des *re-présentations*. Cf. *Peinture et cinéma. Décadrages*, *op. cit.*

⁵²⁵ Scott MacDonald développe cette idée de la production de l'expérience de la nature dans des « non-fiction films » à propos d'un programme de la rétrospective *Unseen Cinema* : des films qui misaient surtout sur la mobilité du point de vue et l'étonnement et la surprise chez le spectateur. Cf. « The Attractions of Nature in Early Cinema », in Bruce Posner (dir.), *Unseen Cinema : Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, *op. cit.* Cet article de MacDonald s'inscrit par ailleurs dans la lignée de son livre *The Garden in the Machine : A Field Guide to Independent Films about Place*, Berkeley, University of California Press, 2001.

tant les *phantom ride* du début du XX^e siècle (les films appartenant à ce genre à part entière des vingt premières années du cinéma étaient réalisés en plaçant une caméra sur des véhicules en mouvement, traversant aussi bien des espaces bucoliques que des espaces urbains)⁵²⁶ que d'autres *travelogues* de notre époque. La pratique d'un réalisateur comme Werner Herzog nous apparaît très intéressante dans ce contexte. *Grizzly Man* (2005) constituera un bon exemple d'images qui se veulent une restitution de l'expérience de la nature.

4.II L'esthétique de la prise de vue pure

Mais de quelle manière la structure du film traduit-elle cette expérience de la chose filmée ? Nous proposons de reprendre une idée de Tom Gunning à propos de ce qu'il appelle l'*esthétique de la vue* (*view aesthetic*), pour voir comment cette expérience peut se traduire en termes d'*attraction*. Gunning isole le terme *vue* (*view*) à propos des films de « non-fiction » dans le cinéma des premiers temps. Le terme *vue* « highlight[s] the way early actuality films were structured around *presenting* something visually, capturing and preserving a look or vantage point ». De la même manière que pour le cinéma des attractions, le terme « *vue* » récupère « the emphasis found in early cinema upon the act of display and the satisfying of

⁵²⁶ Sur le *phantom ride* cf. Tom Gunning : « *The whole world within reach : travel images without borders* », in François Albera et Roland Cosandey, *Cinéma sans frontières 1896-1918. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial : représentations, marché, influences et réception*, Lausanne/Québec, Payot/Nota Bene, 1995, p. 21-35 et « Before documentary : Early nonfiction films and the "view" aesthetic », in Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, op. cit., p. 9-24. Cf. aussi Nanna Verhoeff et Eva Warth, « Rhetoric of Space: cityscape/landscape », in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 22, n. 3, 2002, p. 245-251.

visual curiosity »⁵²⁷. Une vue, continue Gunning, « mimes the act of looking and observing. The camera literally acts like a tourist, spectator or investigator, and the pleasure in the film lies in this surrogate of looking. The primary indication of this mode of observation [is that] [p]eople filmed respond to the camera » : ils s'adressent à la caméra, présentent des gestes, des poses ou des choses, en *montrant* des actions ou des coutumes. « Likewise the camera's placement tends to take the best view possible of the action, and one senses its placement as being far from casual. In a 'view' the world is presented to the camera, and therefore to the spectator ». Faisant écho au système des attractions, ces vues sont caractérisées par une forte autonomie des plans, suivant une logique de l'exposition du matériel, plutôt que de la création d'une chaîne causale, logiquement argumentée. Or, ce type d'organisation monstrative, par unités juxtaposées, met en évidence le propre du « non-fiction film » des débuts du cinéma, qui ne se retrouvera pas dans la production documentaire qui suivra : l'esthétique et la rhétorique du documentaire « post-Flaherty » s'organiseront tout à fait différemment⁵²⁸. Néanmoins, cette « esthétique de la vue » (terme que nous reprenons à Gunning en en élargissant la définition), qui est une véritable voie de l'attraction, persistera bel et bien dans un type de production documentaire

⁵²⁷ Gunning, « Before documentary : Early nonfiction films and the "view" aesthetic », *op. cit.*, p. 14.

⁵²⁸ Signalons la distinction que Gunning propose, selon laquelle la vue est « a descriptive mode based on the act of looking and display » et le documentaire est « a more rhetorical and discursive form inserting images into a broader argument or dramatic form », p. 22.

contemporaine que nous appellerons « cinéma de l'expérience »⁵²⁹. Cette pratique de cinéma exhibe de manière ostentatoire les conditions (l'expérience) de sa propre production. On peut penser à ce propos à la pratique de Werner Herzog, qui accompagne souvent ses films – séminaires, rencontres, ateliers – en expliquant les conditions du tournage – parfois fantasques – qui en a vu la naissance. Depuis quelques temps, l'édition DVD de ses films offre la possibilité d'écouter le commentaire du réalisateur : les aventures du tournage prennent place, faisant penser sans cesse au côté *experimental* de ses tournages. Tout ceci va dans le sens d'un cinéma de l'expérience, où l'expérience du tournage est indissociable du film que le spectateur regarde⁵³⁰.

Puretés

⁵²⁹ Cette expression ne renvoie pas à une catégorie employée par une école théorique ou historiographique. Toutefois, on peut mentionner que le terme expérience a une place importante chez Siegfried Kracauer, surtout dans « *The Redemption of Physical Reality* » (in *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960). Ce terme semble prendre sens à deux niveaux : regarder est faire une expérience de la chose ; par l'expérience du cinéma s'installe une certaine perméabilité entre le sujet et l'objet, car dans l'image se donnent ensemble une vision déjà distanciée (hautement objective) et une perception sensible (hautement subjective). Cf. aussi Nia Perivolaropoulou, « Le travail de la mémoire dans *Theory of Film* de Siegfried Kracauer », in *Protée*, vol. 32, n. 1, printemps 2004, p. 39-48 ; Jean-Louis Leutrat, « Comme dans un miroir confusément », in Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix (dir.), *Culture de masse et Modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 233-246. Sur la relation entre expérience, vie et cinéma, on se référera aux travaux de Silvestra Mariniello. Cf. en particulier « Le paysage de l'expérience », in *Cinemas*, vol. 12, n. 1, automne 2001, p. 49-69 ; « Experience and Memory in the Films of Wim Wenders », in *Substance*, vol. 34, n. 1, 2005, p. 159-179.

Nous proposons de relier cette idée élargie d'esthétique de la vue à une autre formule qui insiste encore sur la distinction entre fiction et documentaire tout en tenant compte de l'expérience se logeant dans l'acte de la prise des images : « prise de vue pure ». Au-delà des époques, des genres et des pratiques spécifiques, il est possible de dresser une distinction entre ces cas où l'on arrange le profilmique pour qu'il entre dans la mise en cadre qu'on veut construire (ce que nous appelons *prise de vue avec mise en scène*) et ces cas où on organise le tournage pour parvenir à cadrer un profilmique qui n'est pas domptable (*prise de vue pure*, ce qui est au fond un *pur acte de prise de vue*)⁵³¹. Ce deuxième ensemble documentaire est au centre de notre intérêt dans ce chapitre.

⁵³⁰ Ce qui ajoute une continuité entre la production d'Herzog et une production des premiers temps du cinéma : aux premières décennies du XX^e siècle, toute expédition filmée ne pouvait qu'étonner et tenir le spectateur en haleine à propos de l'expérience qui était la source du tournage des images. De nos jours il y a un certain *revival* des images d'archives des expéditions, et le discours qui les accompagne tend toujours à souligner, presque à *bonimenter*, le côté de cinéma des attractions que ces images rêvèrent encore aujourd'hui. Cf. par exemple *The Endurance : Shackleton's Legendary Antarctic Expedition* (George Bulet, 2000).

⁵³¹ La formule « prise de vue pure », et le fait d'avoir évoqué une certaine « condition originaire du cinéma », ne sont pas sans rappeler une expression dont l'histoire est fort complexe, celle de « cinéma pur ». Notre usage ici n'y sera pas relié directement. Rappelons toutefois que l'expression cinéma pur, surtout aux années vingt, renvoie fondamentalement à deux voies du cinéma. Une, celle de l'abstraction (on pourra référer aux arguments de Charensol, René Clair ou Henri Chomette) où le cinéma, pour être lui-même, pour être pur d'influences néfastes, doit être forme, rythme et – éventuellement – couleurs. L'autre voie (ici nous renvoyons surtout à l'acception de Germaine Dulac) est celle qui voit de la pureté là où le cinéma parvient – par son objectivité – à relever et à révéler le mouvement qui est dans le monde (mais sans recourir aux simplifications que les images abstraites proposaient pour les autres). On pourra lire surtout les textes importants et qui reflètent l'hétérogénéité des propos sur la pureté du cinéma, dans le numéro mythique 16/17 de la revue *Les Cahiers du mois*, 1925, un numéro entièrement consacré au « Cinéma ».

Ce qu'il y a de *pur* est l'acte de *prendre*, de *capturer* les images qui s'offrent « indomptées » à la caméra et à l'acte de captation⁵³². Nous considérons comme pure une prise de vue qui n'est pas soumise à un ordre préétabli, gérant toutes les dimensions des images qui se présentent à leur enregistrement. Il s'agit en somme d'un cinéma qui est en deçà et au-delà des préoccupations narratives et de la cohérence de la fiction.

La prise de vue pure offre un terrain propice pour le cinéma des attractions. Nous proposons ainsi de concevoir le fonctionnement de certains films qui échappent à l'ordre de la fiction. Les films qui sont caractérisés par une prise de vue pure sont des films où des éléments débordent : ils débordent en assaillant le spectateur (ce qui – nous l'avons vu – est une caractéristique de l'attraction, car elle est le lien, l'ouverture par laquelle le spectateur entre dans l'œuvre, ou mieux, par laquelle l'œuvre sort de la représentation linéaire et attrape le spectateur) ; mais aussi en ce que des éléments du profilmique débordent les tentatives et l'idée même de mise en scène. Si nous avons déjà considéré dans les autres chapitres l'attraction comme l'élément qui échappe à l'ordre de la narration, nous proposons ici d'envisager l'attraction comme

⁵³² Dans une proposition de périodisation des premières décennies du cinéma, André Gaudreault et Philippe Marion parlent d'une phase initiale, caractérisée par une relation entre entité qui filme et entité filmée, du paradigme de la captation/restitution, une relation qui s'organise sur l'acte simple et fondamental de placer la caméra qui tourne devant quelque chose (cf. la série d'articles : « Un média naît toujours deux fois... » ; « Le cinéma naissant et ses dispositions narratives » ; « Du sable dans les rouages du dispositif... » ; *op. cit.*). Nous allons voir comment, bien au-delà du cinéma des tous premiers temps, cette même situation peut se proposer, et présenter encore de l'attraction.

ce qui échappe au contrôle de la mise en scène⁵³³ ; à savoir ces images qui nous renvoient en somme aux conditions *originaires* du cinéma. Voilà la situation de base : une caméra filme et, autour d'elle, tout peut (se) passer. C'est ainsi que le spectateur, confronté à des prises de vue pures, vit dans l'attente, mais non dans une attente narrative, plutôt dans l'attente d'une apparition (sentiment qui s'accompagne éventuellement de son correspondant, la crainte de la disparition). Nous avançons donc l'idée que l'attraction se manifeste lorsqu'on ressent que le profilmique impose ses directions à la prise de vue et que la situation du tournage est l'ancrage central du film tout entier.

Dans des *prises de vue pures*, on peut retrouver l'affirmation du regard de la machine dans le *mouvement* et dans la *vitesse*⁵³⁴. Les mouvements de la caméra, dans certains types de vues comme les *phantom ride* par exemple, concrétisent le regard du « filmeur » (au sens de l'entité responsable de la création de l'image), le mettent en scène. Il s'agit là en somme d'une marque d'énonciation qui inscrit les modes de création de l'image et la manière dans laquelle celle-ci doit s'adresser à son spectateur

⁵³³ Cette idée de l'élément poignant qui échappe au contrôle de la mise en scène était un argument fort de l'école de la photogénie. Celui-ci constituait à leurs yeux le seul et vrai intérêt du cinéma, même dans les films narratifs de fiction. Nous renvoyons à notre section « L'attraction dans le récit du film par quelques cinéastes de la première avant-garde... » dans le premier chapitre. Par ailleurs, cette « poignance pourrait renvoyer implicitement à l'idée barthésienne de *punctum*, cf. *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980. Nous croyons par contre qu'attraction et *punctum* restent incommensurables, car l'une est produite dans le mouvement, le déroulement du temps et l'efficacité d'un rythme ; l'autre, dans la fixité et l'arrêt, créant une impression de temps. Il demeure que parfois les deux concepts semblent se prêter à une certaine permutabilité. Mark-Paul Mayer, dans un article impressionniste, parle de *punctum* à propos des « non-fiction film » des premiers temps, dans des termes qui pourraient s'apparenter à ceux de l'attraction. Cf. « Moments of poignancy : the aesthetics of the accidental and casual in early nonfiction film », in Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, *op. cit.*, p. 51-60.

⁵³⁴ Dans cette même voie, il serait sans doute intéressant de penser le cinéma de Michael Snow en termes de *prise de vue pure* et d'*attraction* : deux cas probants par rapport à nos propos ici seraient *Back and Forth* (1969) et *La Région centrale* (1970).

dans l'image même⁵³⁵. La mobilité et la vitesse avec laquelle le regard sillonne la nature sont un pôle d'intérêt, alors que l'autre pôle d'intérêt est représenté par les objets – la nature, le paysage, les figures – qui sont pris dans la vue⁵³⁶. Nonobstant l'automatisme de la caméra et l'indépendance de l'objectif par rapport au monde externe, il nous semble reconnaître dans ce balayage du regard que la caméra inscrit la présence du corps du filmeur, donnant lieu à une expérience sensible chez le spectateur⁵³⁷.

Un autre aspect de cette esthétique de la vue se trouve dans le jeu de regards que la figure filmée adresse à la caméra, créant une autre marque d'énonciation. Nous proposons de distinguer les longs regards à la caméra propres à l'esthétique de la vue (c'est le cas de certains films d'exploration des années dix, comme *Among the Cannibal Isles* (1918) du célèbre couple Johnson, dans lesquels des « autochtones » regardent fixement et longuement la caméra) des regards à la caméra ordinaires qu'on retrouve dans une production documentaire qui n'est pas marquée par l'esthétique de la vue. La figure filmée peut adresser un regard à son interlocuteur qui est derrière la caméra, mais ce regard n'interpelle pas celui du spectateur (pensons aux

⁵³⁵ Sur la question des marques d'énonciation, Émile Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966) constitue la référence classique, même pour les études cinématographiques. Le fait que, suivant sa lecture, on serait donc porté, une fois qu'on a retracé les marques d'énonciation de l'énonciateur dans le texte, à considérer notre texte-film comme appartenant au « régime du discours », plus qu'au « régime de l'histoire », ne fait que nous conforter dans notre point de vue qui associe le « régime des attractions » à ces films dominés par l'esthétique de la vue. En effet, il nous semble raisonnable de comparer l'opposition/tension entre discours et histoire, avec celle entre attraction et narration.

⁵³⁶ Dans son article « Before documentary : Early nonfiction films and the "view" aesthetic », *op. cit.*, Gunning suggère une distinction entre la toute première production de *phantom ride* et une autre qui lui aurait succédé dans les années 1910. Dans un premier temps, l'emphase était mise sur la vitesse et le danger ainsi que sur la sensation qu'ils étaient censés créer chez le spectateur ; dans un deuxième temps, la mobilité ne serait que le véhicule pour profiter du spectacle de la nature. Le mouvement et ses aléas semblent ne plus être aussi central au spectacle, qui se déplace davantage du côté du contenu de l'image.

⁵³⁷ Sur ce point, on pourra se référer au concept de « *embodied vision* » chez Vivan Sobchack, « Phenomenology and Film Experience », in Linda Williams (dir.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, *op. cit.*, p. 36-58.

intervenants dans le film de Michael Moore *Fahrenheit 9/11*, 2004)⁵³⁸. À la différence, les mouvements d'appareil et les regards à la caméra très insistants qui constituent des marques d'énonciation qu'on retrouve dans *Fata Morgana* (1968/70) ou *Lektionen in finsternis* (*Apocalypse dans le désert*, Herzog, 1991/92), constituent des exemples probants de l'esthétique de la vue qui nous intéresse ici.

Là où règne l'esthétique de la vue, dans les prises de vue pures, qu'il s'agisse d'un paysage ou d'une figure, s'instaure une relation triangulaire entre le filmeur, l'objet du regard de la machine à voir et le spectateur⁵³⁹. La relation passe alors par la mise en valeur du regard et non, par exemple, par la véridicité des arguments. La présence du regard, sa manifestation, l'étrangeté des conditions de sa production, tout cela sert à mobiliser l'attention, la fascination et l'étonnement du spectateur. C'est encore une fois ici une manifestation du cinéma des attractions. Cela est illustré de façon exemplaire dans le cinéma d'Herzog où les personnages de ses documentaires ne cessent de frôler l'invraisemblance. Pourtant, dans cette indécidabilité entre le vrai et le faux, et de là, entre la nature documentaire ou fictionnelle des images, le spectateur trouve parfaitement sa place, spectateur d'une exposition de véritables *curiosités*. Il suffit de penser aux protagonistes de *La souffrière* (1976), deux villageois restés sur l'île volcanique désormais évacuée, à l'ingénieur britannique en Guyane dans *The White Diamond* (2004), à

⁵³⁸ À propos des regards à la caméra, il nous semble que, dans les « vues en plein air » du cinéma des premiers temps, dans ces prises de vue pures, les regards fugitifs sont souvent de simples réactions des figures/objets de la vue qui se demandent au fond si en regardant la machine dans les yeux, ils peuvent manifester leur rôle de sujets, et non d'objets. Dans cette incertitude entre sujet et objet de la vue, ce qu'il faut retenir c'est que, à la base, il y a une vue en acte, une machine à voir en action.

l'extraterrestre qui a abandonné le projet d'édifier une ville et un centre commercial dans le désert dans *The Wild Blue Yonder* (2005), ou encore l'écologiste fou de nature et de grizzlis dans *Grizzly Man* (2005).

Le cinéma des attractions, nous l'avions déjà vu avec nos considérations sur *l'école de la photogénie*, peut se révéler là où le cinéma devient un révélateur lui-même (... un *cœur révélateur*), là où la machine à voir permet l'épiphanie d'une vision, dans ces films où filmer veut dire aussi donner vie à l'expérience d'une pure prise de vue. Quelques titres de Werner Herzog trouvent ainsi naturellement leur place dans notre argument. Filmer dans un lieu inaccessible (comme il arrive dans le projet de *White Diamond*, 2004, où la caméra sur un zeppelin traverse l'immensité de la forêt vierge de la Guyane et les chutes de Kaieteur – quatre fois plus hautes que les chutes Niagara), filmer quelque chose de jamais vu (comme les espaces profonds sous-marins de *The Blue Wild Yonder*, 2005), ou encore faire que quelque chose apparaisse du seul fait qu'on l'aie filmé (comme les silhouettes des mirages dans le désert de *Fata Morgana*, 1968/70). Ce sont là autant d'exemples d'épiphanies où l'acte de filmer, dans l'expérience de la prise de vue pure, confronte le spectateur à un cinéma des attractions.

4.III Les prises de vue pures de Werner Herzog

*Le cinéma servait surtout à occuper
la jeunesse, mais il fallait aussi*

⁵³⁹ Dans le film de fiction, le rôle du spectateur n'est pas souligné par des marques. Tout au plus retrace-t-on les marques d'énonciation d'un narrateur intra- ou hétéro-diégétique. Puisque nous avons rappelé plus haut un *locus classicus* de la théorie de l'énonciation, à propos de la distinction discours/histoire, mentionnons comment Christian Metz présente les choses : « Dans les termes d'Émile Benveniste, le film traditionnel se donne comme histoire, non comme discours. Il est pourtant discours, si on le réfère aux intentions du cinéaste, aux influences qu'il exerce sur le public, etc. ; mais le propre de ce discours-là, et le principe même de son efficacité comme discours, est justement d'effacer les marques d'énonciation et de se déguiser en histoire », in *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977, p. 113.

intéresser les grandes personnes qui les accompagnaient. D'où cette accumulation énorme de trucs imprévus, qui frappaient de stupeur les spectateurs d'alors, complètement incapables de se rendre compte de la façon dont tout cela pouvait s'obtenir. Les jeunes s'amusaient, grâce à la nativité voulue du scénario ; les grands étaient intrigués par des réalisations incompréhensibles.

Georges Méliès, « Allocution au Gala Méliès, 16 décembre 1929 ».

Comme nous l'avons annoncé plus haut, l'œuvre de Werner Herzog exemplifie, et même amplifie, les caractéristiques de la prise de vue pure, à travers lesquelles se manifeste une modalité de l'attraction au cinéma. Comme pour les objets caractérisés, selon Gunning, par l'esthétique de la vue, dans le cinéma d'Herzog nous nous trouvons en présence d'une œuvre dans laquelle, qu'il s'agisse du « documentaire » (*La souffrière*, 1977) ou de la « fiction » (*Fitzcarraldo*, 1982), chaque film se trouve soumis aux contraintes et aux directions du profilmique qui débordent la mise en scène : son œuvre demeure dans notre acception toujours de l'ordre de la prise de vue pure et du cinéma de l'expérience.

Reprenant notre point de vue qui passe par la loupe de l'attraction, nous allons traiter ici la production d'Herzog de manière comparable à celle qui nous a fait travailler sur la comédie musicale cinématographique et sur l'œuvre du chorégraphe et réalisateur Busby Berkeley⁵⁴⁰. C'est à dire que nous regarderons l'œuvre du réalisateur allemand comme une *catégorie descriptive*, dans la mesure où nous y retrouvons et y passons en revue, et

⁵⁴⁰ Dans le cas de la comédie musicale, au cours du troisième chapitre, nous avons observé un cas spécifique où la relation dialectique entre attraction et narration se trouvait amplifiée. Le travail de Berkeley offrait un terrain d'analyse particulièrement propice pour observer la médiation qui peut se jouer dans un film entre la scène et l'écran, entre le XIX^e et le XX^e siècle, entre la narration et le spectacle, entre la voie convenue d'un genre institutionnalisé et l'expérimentation alternative (c'est aussi le point de vue de Martin Rubin, *Showstoppers*, *op. cit.*).

même en détail, toute une série de pratiques qui cherchent à générer de l'attraction.

Werner Herzog, qui n'a été l'élève d'aucune école de cinéma et que l'on peut rapprocher de cette idée romantique du « monomane » ou de « l'hurluberlu » que défendaient André Bazin dans « Le mythe du cinéma total »⁵⁴¹, entretient un rapport très personnel avec la pratique cinématographique, où la dépense physique du réalisateur dans la création de l'image peut se rapprocher de celle des premiers *chasseurs d'images* comme Félix Mesguich⁵⁴². Toutes ses images y renvoient, toute sa production le reflète, comme en témoigne le regard rétrospectif que le cinéaste pose dans le film consacré à sa relation de travail tumultueuse avec Klaus Kinski, *Mein liebster feind (Mon ennemi intime, 1999)*.

Les films de Werner Herzog, depuis la fin des années soixante, ont constamment redéfini les frontières entre le fictionnel et le documentaire, constituant un corpus hybride qui tient tout à la fois du cinéma d'exploration que des idiosyncrasies du cinéma d'auteur.

L'attraction de ce qui (se) passe dans le cadre

After the loss of innocence, only the ultimate of knowledge can balance the wobbling pivot. Yet I suggest that there is a pursuit of knowledge foreign to language and founded upon visual communication, demanding a development of the optical mind, and dependent upon perception in the original and deepest sense of the word.

⁵⁴¹ Cf. André Bazin, « Le mythe du cinéma total » [1946], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 19.

⁵⁴² Pour connaître le métier d'un grand tourneur de manivelle des premières décennies du cinéma, on peut se référer à Félix Mesguich, *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, Grasset, 1933.

Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, 1963.

Nous désirons mettre en évidence comment les « visions nouvelles » que cet auteur cherche à créer avec sa machine à voir, transportée aux quatre coins de la planète, produisent chez le spectateur un regard étonné et attentif, un regard vierge⁵⁴³, un regard qui, d'après notre lecture, s'apparenterait à celui d'un spectateur des premiers temps. Le « *néandertho-spectateur* » (expression ludique proposée par André Gaudreault dans un de ses récents articles⁵⁴⁴) était ce spectateur du cinéma des premiers temps qui devant des vues exotiques (i.e. *Danseuses japonaises*, Lumière, 1897) se retrouvait aussi intrigué par le contenu exotique de l'image que par son contenant, le dispositif nouveau et fascinant qu'était le cinématographe. Ce *néandertho-spectateur*, nous ne pouvons que le postuler, se demandait de manière plus ou moins littérale comment pouvaient bien être réalisées ces images mouvantes qui se présentaient à lui.

La curiosité pour la facture même de l'image pouvait en effet dans les premiers temps du cinéma être le fruit d'une posture vierge devant le dispositif cinématographique ; ce type d'étonnement n'a jamais vraiment cessé de se produire au fil de toutes les innovations techniques du cinéma⁵⁴⁵. Mais au-delà d'une curiosité naturelle pour ces tours de force techniques qui

⁵⁴³ Si Herzog travaille à provoquer les conditions d'un regard vierge chez le spectateur, ces mêmes conditions peuvent à leur tour être mises en scène comme conditions du regard d'un personnage, qui se répercutent également sur le spectateur. Évidemment, ce n'est pas l'apanage d'Herzog seul. Un cas particulièrement réussi de glissement entre la vue d'un personnage et celle du spectateur, afin de communiquer la nouveauté des images, se trouve dans la séquence d'ouverture de *The New World* (Terence Malick, 2005), lorsque l'arrivée de la flotte anglaise sur la nouvelle terre est figurée par un assemblage de plans disjoints et discontinus, variant brutalement d'échelle et se fixant sur certains détails – provoquant une sorte de synesthésie –, proposant une forme cinématographique au regard étonné des personnages, anglais comme autochtones.

⁵⁴⁴ Dans « Cinématographie-attraction et attraction des lointains », in *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*, Girona, Museo del Cinema, 2004, 85-102.

⁵⁴⁵ Cet aspect nous a intéressé dans le troisième chapitre, surtout dans la section « De l'alternance au continu : fils conducteurs et attractions ». La fascination pour les images de synthèse est à considérer selon nous comme une énième manifestation de cet ordre.

génèrent les images, nous croyons que certaines images, comme les « visions nouvelles » qu'Herzog traque autour du globe, produisent chez le spectateur une curiosité toute particulière pour les conditions de leur fabrication au moment du tournage. Nous retrouvons en fait quelques traits du spectateur des premiers temps du cinéma chez ce spectateur implicite auquel s'adresse Werner Herzog.

Des plongées très larges au milieu d'une forêt vierge (*Aguirre*, 1972), des plans généraux sur un bateau perché en haut d'une montagne (*Fitzcarraldo*, 1981-82), des groupes de figurants sous hypnose qui errent dans le cadre et qui récitent des textes (*Herz aus glas*, 1976 – *Cœur de verre*), des travellings avant qui se confrontent à des puits de pétrole en flammes (*Lektionen in finsternis*, 1991-92 – *Apocalypse dans le désert*), des prises de vues sous-marines à des profondeurs qui dépassent de beaucoup – à juger par la faune – celles qu'explorait Jacques Cousteau (*The Wild Blue Yonder*, 2005), des prises de vue rapprochée d'un énorme grizzly (*The Grizzly Man*, 2005). Voici quelques-unes des folies d'Herzog. Ce sont des images qui ne cessent d'étonner le spectateur, qui s'interroge sans cesse sur les conditions de fabrication de ce qui se présente à lui, dans toute son étrangeté. On imagine à peine comment Herzog, avec ses chaussures de marcheur infatigable, avec ses fidèles et très peu nombreux collaborateurs, aie pu escalader un volcan (*La Soufrière*, 1976) qui menace d'exploser. On les sent, derrière chaque prise, tentant d'organiser ces prises de vue pures, confrontés à un profilmique qui ne se laisse pas dompter par leurs efforts de tournage. Ce qui se trouve devant la caméra – qu'il s'agisse d'un volcan, d'un ours, d'un puits de pétrole crachant du feu ou de Klaus Kinski – déborde toute tentative de mise en scène, provoquant ainsi la fascination et le plaisir du public. Sans cesse se présentent des attractions qui sortent du film et attrapent le spectateur.

Dans les exemples que nous venons de fournir se croisent trois origines possibles des images. Dans certains cas, il s'agit de mises en scène

de fiction, mais où les conditions de la mise en scène ne parviennent pas à ordonner le profilmique : les aléas d'un tournage dans des conditions extrêmes font que ces films de fiction s'apparentent à de véritables « prises de vue pures » (cf. *Aguirre, Cœur de verre* ou *Fitzcarraldo*). D'autres cas relèvent plus directement de l'ensemble documentaire (par exemple *La Soufrière* ou *Apocalypse dans le désert*), et les images affichent plus directement leur nature de « prises de vue pures ». Enfin, dans certains cas, ces images étonnantes sont empruntées, à la manière du *found footage* (par exemple *The Wild Blue Yonder, The Grizzly Man*), mais devant lesquelles le spectateur peut difficilement distinguer les vraies images d'Herzog et celles qu'il déniche. Entre ses images et celles qu'il trouve, on notera un grand nombre de ressemblances, tant dans les sujets qu'elles cadrent que dans l'insistance avec laquelle les plans emprisonnent la figure protagoniste. Dans les trois cas de la typologie que nous venons d'énumérer, le spectateur est étonné par le contenu de l'image, mais aussi par les difficultés à tourner ses prises de vue rocambolesques. Il demeure suspendu, attentif et curieux devant la suite des images, car rien ne lui garantit qu'à tout moment la situation ne puisse dégénérer complètement, et qu'il ne soit spectateur d'une catastrophe, ou du moins, d'un débordement des éléments du profilmique, propre au principe de la prise de vue pure.

Dans les films d'Herzog, il est tout aussi impossible (et inutile) de distinguer de manière catégorielle les *vues* des scènes – mises en scène – que dans le cinéma des premiers temps, comme nous l'analysions plus haut dans ce chapitre. Il est en effet inutile de se demander si *Fata Morgana*, par exemple, appartient au documentaire ou à la fiction. Emmanuel Carrère, dans une monographie consacrée à Herzog, parlait de *Fata Morgana* comme d'une « fiction dont les traces ont été brouillées, comme des pas s'effacent sur le

sable »⁵⁴⁶ (ce qui renchérit l'adage qui voudrait que, qu'« ils le veuillent ou non, tous les films, toujours, sont peu ou prou des documentaires »⁵⁴⁷).

Réelles ou fictionnelles, ce qui se joue au cœur de ses images est un fort sens de vérité⁵⁴⁸ qui résulte de ce sentiment d'instabilité – de débordement disions-nous plus haut – qui fait osciller le spectateur entre l'étonnement de ce qu'il voit et la curiosité devant les conditions de sa réalisation.

En fait, dans les images qu'Herzog cherche à filmer, et non seulement dans ces images spectaculaires que nous venons d'évoquer, se joue un besoin qui nous semble près de celui des images non fictionnelles des premières décennies du cinéma, et qui répond aux termes de William Uricchio, que nous avons résumés plus haut. Dans la forme de ces films, qu'il s'agisse des premières vues ou des images « aventureuses » d'Herzog, se joue la même capacité de restituer l'expérience de la chose filmée. Nous sommes spectateurs d'une démarche qui tend à combler un désir de *vérité* de l'expérience.

⁵⁴⁶ Emmanuel Carrère, *Werner Herzog*, Paris, Edilig, 1980, p. 16.

⁵⁴⁷ Barthélémy Amengual, in « Le Néo-réalisme et son temps », in *Les Cahiers de la cinémathèque*, n. 46/47, 1987, p. 82.

⁵⁴⁸ Jacques Aumont distingue un *désir de vérité* d'un *désir de réel*, cf. *De l'esthétique au présent*, Paris/Bruxelles, De Boeck, 1998, cf. p. 124 en particulier. Le cinéma des images de synthèse, par exemple, nous semble répondre à un désir de réel. C'est ce vers quoi tendent les images numériques par leur apparence plus vraie que nature, plus grande que nature, plus au foyer que nature, plus bruyante que nature, etc. À ce propos, il est intéressant de comparer deux séquences de découverte d'un nouveau monde, qui rejoignent les deux catégories esthétiques proposées par Jacques Aumont : celle où l'expédition des européens arrive en Amérique, dans les premières minutes de *The New World* (Terence Malick, 2005), où les images cherchent à atteindre une idée de vérité ; et celle où l'expédition des américains arrive sur l'île volcanique inconnue dans *King Kong* (Peter Jackson, 2005), où les images se débattent pour combler un désir de réel. Ici, le désir de réel est comblé dans les nombreuses séquences où, par l'usage de *travellings* très rapides combinés avec des *dollys* verticaux, le corps du spectateur est comme placé dans une voiturette et lancé dans une traversée de l'espace de la mise en scène. Laurent Jullier parle d'un *effet tunnel* (cf. *L'Écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997) qui peut être le moyen par lequel un film peut vouloir combler ce désir de réel. Est-ce que cet « effet tunnel » est un héritier de l'expérience originale des images en mouvement du train ? Cf. 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. 177-212 et surtout Wolfgang Schivelbush, *Storia dei viaggi in ferrovia* [1977], Torino, Einaudi, 1988.

« À distance »⁵⁴⁹

Occhiacci di legno, perché mi guardate ?

Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, 1881.

Là où les images d'Herzog sont moins directement spectaculaires, comme dans ce très long plan rapproché sur un personnage rencontré durant ses errances dans les déserts de *Fata Morgana*, il se produit un effet de distanciation (surtout lorsqu'on considère que ce plan est en tension avec les moments spectaculaires qui l'ont précédé et qui vont lui succéder). Provoquer la distanciation du spectateur afin de le laisser réfléchir : voici un autre but de cette forme de cinéma qui nous semble fortement liée au cinéma des attractions.

Il est clair désormais que dans la lecture que nous proposons ici, les images d'Herzog, par l'effet qu'elles visent à susciter, participent du corpus du cinéma des attractions. Précisément, il est bien de rappeler que, tel qu'on peut le lire en filigrane de tout notre travail, l'idée de cinéma des attractions combine à la fois ces caractéristiques qui ont à voir avec le spectacle composite, et à la fois avec les qualités des spectacles qui visent à provoquer l'épiphanie de la conscience du spectateur, induite par un « montage des attractions » issue de la matrice eisensteinienne. Notre cinéma des attractions combine en somme la discontinuité et l'interruption, la présentation, l'étonnement, avec le constat – ou l'espoir – que le cinéma puisse façonner l'esprit du spectateur dans la direction voulue par le réalisateur.

⁵⁴⁹ « À distance » est le commencement du titre en français du livre de Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, traduction française *À distance. Neuf réflexions sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 2001. Le premier essai en particulier est dédié au texte de Viktor Chklovski qui reviendra souvent dans cette section.

Chez Herzog, on retrouve les deux natures de l'attraction. L'attraction, nous le disons depuis le premier chapitre, serait, du côté d'Eisenstein, ce moment spectaculaire – souvent agressant – qui interpelle directement le spectateur en allant le chercher dans son fauteuil, pour le pousser à agir, excitant ses sens jusqu'à ce qu'il soit prêt à comprendre le contenu global de l'œuvre, et possiblement adhérer à son message idéologique. Un film construit selon un système qui privilégie la discontinuité peut viser en effet à exploiter ses moments forts pour en faire un canal de communication privilégié entre le programme du réalisateur et le spectateur. L'attraction dans le cinéma des premiers temps doit elle aussi toucher le spectateur par sa force, la différence tenant au fait que le réalisateur soviétique veut éduquer le spectateur en provoquant un choc, alors que le but des artisans du cinéma des premiers temps, tout comme dans les formes de spectacles composites auxquelles appartient la comédie musicale (cf. notre troisième chapitre), consistait globalement à attirer le spectateur, à le séduire par l'attraction, et l'inciter ainsi à acheter un billet. Herzog est un réalisateur qui représente de façon emblématique, selon des modalités qui lui sont évidemment propres, cette recherche d'une tension entre auteur et spectateur qu'offre l'usage d'images intenses, comme celles qui habitent le cinéma des attractions.

Dans ses usages historiques⁵⁵⁰, le qualificatif *pur* renvoie à certains aspects du cinéma à ces origines, et que rejoue le cinéma d'Herzog. Le mot *pur* a, dans tous les cas, renvoyé au fait que le cinéma, pour être lui-même

⁵⁵⁰ On pourra consulter : la revue *Les Cahiers du mois*, n. 16/17, 1925 ; André Delons, « Si on n'amorce point mon esprit », in *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 mars 1928, article reproduit par Pierre Lherminier dans l'anthologie de textes sur le cinéma qu'il compila dans les années soixante : *L'Art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960, p. 56 ; Noureddine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Cahiers de Paris Expérimental, 1995 ; l'entrée « avant-garde(s) » de François Albera, et la section « cinéma pur » de Rémi Neri dans l'entrée « théories » in François Albera et Jean A. Gili (dir.), *1895, op. cit.* ; François Albera, *Avanguardia*, Milano, Il Castoro, 2004.

« pur », devait explorer uniquement les possibilités des images animées, la composante du langage cinématographique qui lui est exclusive, sans se diluer dans la narration. Depuis les origines du cinématographe, plusieurs parcours ont été tracés qui relèvent de l'aventure du regard, où la réalité réussit à imposer ses propres directions (... prise de vue pure), souvent imprévisibles, sans que la narration n'entre en ligne de compte. Qu'il s'agisse du cinéma à vocation documentaire ou du cinéma à vocation scientifique, le fait commun est de faire voir et revoir, et donc de faire mieux comprendre, ce qui ne peut être perçu qu'une seule fois, peut-être mal vu, ou pas vu du tout. Un article de Germaine Dulac au titre emblématique fait désormais partie de notre horizon de références ; « L'essence du cinéma. L'idée visuelle » décrit ainsi le cinéma :

Les films documentaires nous montrent [le cinéma] comme une forme de microscope grâce auquel nous percevons dans le domaine du réel ce que nous ne percevrions pas sans lui. Dans un documentaire, dans un film scientifique, la vie nous apparaît avec ses mille détails, son évolution, tout ce que l'œil ne peut suivre ordinairement. Il existe entre autre une étude enregistrée au ralenti de l'épanouissement des fleurs. Les fleurs dont les stades de vie ne nous apparaissent que brutaux et limités : naissance, épanouissement, mort, et dont nous ne connaissons pas l'évolution minutieuse, les mouvements pareils à la souffrance et à la joie, nous sont montrés au cinéma dans la plénitude de leur existence. [...] Le Cinéma est un œil grand ouvert sur la vie, œil plus puissant que le nôtre et qui voit ce que nous ne voyons pas.⁵⁵¹

Dans le propos de Dulac, on trouve un volet des qualités de la machine à voir, intimement lié à son pendant, qui veut que la machine à voir s'intéresse particulièrement au fugitif, à l'éphémère, filmant des situations qui

⁵⁵¹ Germaine Dulac, « L'essence du cinéma. L'idée visuelle », in *Les Cahiers du mois*, n. 16/17, 1925. Pour la citation cf. p. 62-63.

ne se répéteront pas. Ce deuxième volet concerne tant les premiers temps du cinéma que le cinéma d'Herzog. Quand on envisage l'idée de la *simultanéité* que le cinéma aurait cherché naturellement (tel que présentée plus haut), on souligne la capacité que le cinéma a d'arracher au profilmique des instants d'apparition, des instants qui se donneront toujours comme des éclats de présent, des éclats de présence dans le film, pour que le spectateur fasse l'expérience de la chose montrée toujours en train de s'enfuir (tout comme son apparition était ensuite en train de s'enfuir dans la réalité du profilmique). Certains exemples, à cause de leurs conditions de tournage, fruits de ce que nous avons défini comme un cinéma de l'expérience, inspirent tout particulièrement ce sentiment. Si l'on pense à *La Soufrière* d'Herzog (1977), ce sentiment se produit plus nettement. Ce sont en effet des images volées au temps et au danger, sur une île presque déserte (un vieil homme seul, aussi fou que la petite troupe venue le filmer, refuse de quitter l'île guadeloupéenne malgré l'ordre d'évacuation qui a été donné suite à la menace d'irruption du volcan, appelé « la soufrière »). Le cadre est instable, car la prise de vue ne peut que tenter de happer les mille détails du profilmique, fuyants, qui s'offrent, éphémères, à la caméra (un nuage, un chien errant qui traverse une rue déserte, un feu de circulation à un carrefour qui continue de battre la cadence alors qu'il n'y a aucune voiture, une colonne de fumée qui s'élève dans la campagne au loin et disparaît aussitôt, poussée par le vent, etc.). Il est impossible de savoir justement vers quelle apparition sera poussée l'aventure du regard : la réalité impose, avec radicalité, ses propres directions imprévisibles à l'élaboration du film. Tel que nous le présentions plus haut, le spectateur se trouve devant une véritable situation de base du cinéma, et du cinéma des attractions en particulier. La caméra d'Ed Lachmann (souvent directeur photo d'Herzog) filme et – autour d'elle – tout peut se passer. Le spectateur est ainsi confronté à des prises de vue pures, il goûte une attente, continuellement renouvelée, d'apparitions à la fin de chaque long plan. Mais il ne faut pas confondre cette attente avec une attente narrative. Au fond, la

question que nous pourrions nous poser : qu'est-il devenu d'Herzog et de ses collaborateurs ? Ont-ils été ensevelis sous les cendres millénaires du volcan ? Ces questions ne se posent pas, puisque nous regardons le film. Le spectateur n'est pas prisonnier d'une crainte sur le sort de l'équipe de tournage : il regarde étonné ce qu'ils regardent, qu'ils volent à la disparition. Entre une coupe de montage et l'autre, le spectateur attend une apparition, une image étrange qui s'enfuira aussi-tôt...

En se dédiant à la recherche d'un *cinéma pur* (selon ses intentions autoproclamées⁵⁵²), Herzog a créé ce que nous appelons un cinéma des attractions. Et lorsqu'il est question d'attraction, l'aspect complémentaire est toujours celui de la communication. Herzog semble être toujours en train de chercher la façon la plus appropriée de communiquer et de chercher les images qui expriment, le plus adéquatement possible, la réalité dont il a fait l'expérience directe.

Cette recherche qui, suivant une démarche stylistique et esthétique et somme toute linguistique, veut aboutir à communiquer vraiment les choses du monde fait écho à la démarche chklouvsienne qui nous a intéressée dans le premier chapitre. Ce qu'on comprend de la démarche d'Herzog, à partir de ses films et de ses nombreuses et colorées déclarations, c'est que pour lui le monde dans lequel on vit est saturé d'images, toujours les mêmes, éternellement reproductibles et continuellement remises sur le tapis. Les images publicitaires, télévisuelles ne sont plus désormais des re-présentations du vrai, mais simplement des reprises radotantes d'images précédentes, et

⁵⁵² On pourra consulter, entre autre, les nombreux propos du réalisateur recueillies in *Herzog on Herzog*, textes choisis et présentés par Paul Cronin, London, Faber and Faber, 2002, ainsi que les déclarations rapportées in Luisa Ceretto et Alberto Morsiani (dir.), *Al limite estremo : i documentari di Werner Herzog*, Torre Boldone, Edizioni di Cineforum, 2006.

désormais codifiées⁵⁵³. En nous accoutumant à ce monde d'images prévisibles, nos capacités visuelles se sont sournoisement développées, et ont fait surgir le besoin incessant de nouvelles stimulations⁵⁵⁴. Le cinéaste cherche à secouer le spectateur, tout en sachant que le choc et l'agression ne font que renchérir dans la même voie qui a désormais poussé le spectateur du XX^e siècle vers l'état – anachronique – du *blasé* que décrivait George Simmel⁵⁵⁵.

Ainsi Herzog est-il continuellement à la recherche de la condition qui était le propre du cinéma des origines, quand toutes les images représentaient une nouveauté. Aujourd'hui, il doit cependant aller chercher ces images nouvelles dans des lieux insolites, exotiques, là où tout n'a pas encore été exploré par le regard enregistreur de l'homme : en Afrique, en Amérique du

⁵⁵³ Dans le même univers de la non-fiction, au sein d'un cinéma qui ne compte que sur ses qualités « originaires », loin des parcours ordonnés de la narration, on peut signaler une démarche qui nous semble de signe opposé à celle de Werner Herzog. Il s'agit de l'œuvre de l'américain Godfrey Reggio (cf. sa trilogie *Koyaanisqatsi*, 1982, *Powaqqatsi*, 1988, *Naqoyqatsi*, 2002). Dans ses films de montage, travaillant sur des images qui – par leur traitement et par le rythme qui les organise – ne font que réitérer des images déjà médiatisées, Reggio force le spectateur à voir distraitement, et comprendre par *automatisme* – comme par une série de formules faites – des manifestations de notre société. Tout en critiquant la société de consommation et de publicité, les images de Reggio fonctionnent exactement comme elle : elles signifient par raccourcis et redoublement des évidences (hommes qui traversent les espaces contraignants des villes *comme* des objets produits en chaîne de montage ; armements qui prennent la place dans le cadre de billets d'argent...).

⁵⁵⁴ On se souvient d'Herzog, dans une scène de *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985), en haut d'une tour, avec Wenders, et Chris Marker dans le hors-champs, qui parle aux collègues de cette difficulté dans la recherche d'images neuves...

⁵⁵⁵ En utilisant des termes comme secousse, choc, agression et celui d'un état d'esprit – blasé –, nous évoquons un univers conceptuel très vaste. On pourra se référer au Simmel de « Die Grossestadt und das Geistesleben » [1903], « Les grandes villes et la vie de l'esprit », sur la question du citoyen urbain au tournant du nouveau siècle comme *blasé*. Simmel conçoit cet état comme une forme de protection nerveuse contre les trop nombreuses et trop violentes sollicitations du monde moderne. Il est possible de marquer une certaine continuité entre cette idée de Simmel et le texte de Kracauer, « Culte de la distraction. Les salles de spectacle cinématographique berlinoises » [1926]. Le sociologue Alessandro Dal Lago propose un parcours de l'œuvre de Simmel qui insiste sur cet aspect. Cf. *Il Conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Bologna, Il Mulino, 1994. On pourra consulter aussi – pour une reprise de ces concepts avec une prise en compte de l'avènement du cinéma – Ben Singer, « Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism », in Leo Charney et Vanessa Schwartz (dir.), *Cinema and the invention of modern life*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 72-99.

Sud, dans des îles désertes, des lieux abandonnés par les hommes⁵⁵⁶ (notons qu'Herzog dirige souvent son attention sur des hommes qui sont des exclus de la société et qui portent un regard différent sur la réalité). L'idée d'Herzog se fonde sur une conception assez simple : le cinéma est le langage le plus en mesure d'aller au-delà de la réalité, vers la vérité, justement parce qu'il reproduit la réalité mécaniquement. À la base de son cinéma, il y a la volonté de secouer le spectateur avec des images insolites et pures puisque non encore infectées par le « virus médiatique » qui les rend toutes semblables et *déjà-vu(es)*. Ces images sont des attractions, celles-là mêmes, au fond, que théorisait Eisenstein. Les deux réalisateurs ont en commun un même but, celui d'éduquer le spectateur, même si la leçon d'Herzog porte sur la façon de regarder, et non sur le contenu. Le type de regard que Herzog veut que le spectateur adopte lui sera nécessaire pour aller au fond des choses, pour scruter ce qui se trouve derrière l'apparence.

Par ailleurs, nous avons déjà parcouru dans le premier chapitre des pistes qui relient ce pan de la pensée d'Eisenstein à celle de Chklovski. Si on traduit en termes chklovskiens cette question du *déjà-vu* qui affecte l'attention – puisque toute image semble déjà connue –, on aboutit à la question de l'automatisation. Nous avons déjà rappelé le propos de Chklovski sur les qualités de la langue poétique qui parvient à révéler le monde :

Ainsi la vie disparaît, se transformant en un rien. L'automatisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre [...] Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver

⁵⁵⁶ Sur l'attrait du lointain cf. André Gaudreault, « Cinématographie-attraction et attraction des lointains », *op. cit.* Également, Tom Gunning, dans son article « Attractions, Truquages et Photogénie : l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907 », *op. cit.*, observait que : « Une attraction est un moment de manifestation visuelle. Elle forme la base de grand nombre de divertissements populaires [...] L'attraction possède un intérêt visuel qui peut découler d'un grand nombre de points. La nouveauté et l'exotisme peuvent la motiver ; l'étrange et l'inhabituel en constituer un genre », p. 179.

que la pierre est de pierre, il existe ce qu'on l'appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance.⁵⁵⁷

Dans le même article, Chklovski renvoie à l'œuvre de Tolstoï, afin d'illustrer la méthode de singularisation d'un auteur qui travaille sur la langue afin de briser les automatismes :

Le procédé de singularisation chez L. Tolstoï consiste en ce qu'il n'appelle pas l'objet par son nom, *mais le décrit comme s'il le voyait pour la première fois*, et traite chaque incident comme s'il survenait pour la première fois ; de plus, il emploie dans la *description* de l'objet, non pas les noms généralement donnés à ses parties, mais d'autres mots empruntés à la description des parties correspondantes dans d'autres objets.⁵⁵⁸

Ce déphasage, qui peut engendrer une vraie vision de l'objet, prend diverses formes dans le cinéma d'Herzog où il joue un rôle important. Une manière pour Herzog d'insister et de dévoiler les choses consiste à postuler un regard *autre* qui se poserait sur notre monde. À l'origine de *Fata Morgana*, par exemple, Herzog avait conçu une histoire selon laquelle des habitants de la comète Andromède arrivaient sur la terre et l'exploraient. Herzog abandonnera ce scénario pour ne garder que les *visions* – ainsi qu'il les appelle – de ces étrangers, et de là, leur « nouvelle perception de notre monde »⁵⁵⁹. Ce même stratagème est déployé dans *The Blue Wild Yonder*, mais il est cette fois thématiqué directement dans la narration par un personnage « extra-terrestre », qui assume le rôle de présentateur des images.

La même idée informe son projet d'hypnotiser les acteurs de *Cœur de verre*. Nous sommes d'autant plus proches de l'horizon qui relie

⁵⁵⁷ Chklovski, « L'art comme procédé », *op. cit.*, p. 83.

⁵⁵⁸ Chklovski, *ibid.*, p. 84. C'est nous qui soulignons.

⁵⁵⁹ Werner Herzog, « Entretien avec Michel Ciment », *Positif*, n. 169, mai, 1975, p. 6-17.

singularisation/estranement/attraction, si nous rappelons qu'Herzog avait eu l'intention – ou du moins s'agit-il d'une des fabulations qu'il aime raconter – d'accompagner sa recherche de « vision nouvelle » par un expédient « scientifiquement calculé » : plonger les spectateurs dans la salle, eux aussi, dans un état d'hypnose. Il s'agit d'un cas certes limite, mais qui en même temps témoigne de cet aspect presque pavlovien – et on retrouve à nouveau Eisenstein – des projets d'Herzog. Le réalisateur se serait présenté à l'image, dans un très long plan au début du film, en regardant fixement la caméra et, par extension, son public directement dans les yeux pour l'hypnotiser. Bien sûr, rajoute Herzog dans le commentaire en *voice-over* qu'il a offert en supplément pour l'édition en DVD du film, ceux qui ne voulaient pas être hypnotisés n'auraient eu qu'à détourner le regard le temps de cette séance d'hypnose en direct. On se retrouve ici dans une situation proche de l'idée eisensteinienne de pouvoir calculer et prévoir « exactement » les réactions du public.

D'une manière ou d'une autre, il est ici question de temps. Et le temps, comme nous l'avons vu, est un aspect important de l'attraction. Dans le cinéma d'Herzog, la temporalité de l'attraction possède un rôle fondamental : elle conserve cette dimension de production de pure présence au cœur du système des attractions, comme nous l'avons étudié jusqu'ici. Toutefois, elle s'écarte d'une présumée rapidité, que l'on associe spontanément à la formule que reprend Gunning du « Now you see it, now you don't ».

Chez Herzog, les images aboutissent à une contemplation attentive, sans se soucier d'un éventuel déroulement des faits racontés⁵⁶⁰. Dans les instants de contemplation – des longs plans –, le monde prend forme devant les yeux du spectateur. Et puisque ces plans s'offrent comme des attractions,

⁵⁶⁰ On avait déjà évoqué Genette, dans le deuxième chapitre, au sujet de la contemplation du monde extérieur chez les personnages de Flaubert comme alternative au déroulement de l'action du récit. Cf. « Silences de Flaubert », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 238.

ils deviennent aussi des sortes de brèches qui ouvrent à la (re)présentation de la vérité et à la vraie présentation. Le regard s'arrête longuement sur les images-attractions d'Herzog, et il y insiste parfois avec la répétition d'un même mouvement de caméra. Par d'interminables plans-séquences, Herzog explore les paysages sans craindre la monotonie ; il vise à ouvrir le regard du spectateur, suivant son chemin à travers ces images qui tentent de restituer l'expérience d'un véritable chemin⁵⁶¹, vers des dimensions plus vastes. Vers le paysage : donnée fondamentale.

L'attraction du paysage/les paysages-attraction

L'on parle couramment des beaux paysages « à couper le souffle » comme des attractions touristiques : aussi bien le Grand Canyon survolé, vu en plongée d'un petit avion touristique, que les alpes autrichiennes avec les flèches des châteaux aperçues au bout d'une marche dans la forêt, que l'horizon à perte de vue de la mer avec un couché de soleil, que des voiliers blancs au vent avec les goélands qui volent bas, scrutés avec cet amplificateur de la vue qu'est un binocle. Peu importe au fond « le cadrage » (c'est-à-dire la position et les conditions de la vue) ni, encore moins, le type d'environnement : le paysage est une étendue qui s'offre à la vue « d'un seul aspect »⁵⁶². Le fait que, se trouvant sur un *bel-vedere* (littéralement, *beau-voir*), le voyageur arrête sa marche pour regarder le paysage ne suffit pas à dire que ce même paysage au cinéma, dans un film, est une attraction, avec

⁵⁶¹ La recherche profonde d'expérience est un topos de l'œuvre d'Herzog. Même au-delà du cinéma : on pourra penser à la recherche très explicite de la grande expérience dans le récit – très peu narratif – d'une marche qu'il relate dans son livre *Sur le chemin des glaces. Munich-Paris du 23.11 au 14.12.1974*, Paris, Hachette, 1979, chronique de sa fameuse marche à pied pour « sauver » l'amie Lotte Eisener.

⁵⁶² André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », in Jean Mottet (dir.), *Le Paysage du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 142.

toutes les facettes que cette catégorie comporte. Même si, en accord avec le sens commun du terme, nous pouvons parler de ces fragments de paysage que nous venons d'évoquer comme des « attractions » pour le voyageur – ou simplement pour l'observateur –, cela ne semble pas vraiment avoir un lien direct avec la théorie du cinéma des attractions que nous proposons ici.

Nous considérons nécessaire de présenter, rapidement, quelques voies empruntées jusqu'ici pour décrire la relation entre le paysage et la narration, dialectiquement liée à l'attraction, avant d'essayer d'esquisser la place du paysage dans le terrain du cinéma des attractions.

Afin de dresser une distinction entre *paysage* et *lieu*, on peut proposer quelques critères. Comme le propose André Gardies, trois critères peuvent être mis en évidence pour identifier le paysage : domination, ampleur et variété (Gardies spécifie que le paysage est une étendue que l'on voit d'un seul aspect).

De ces trois traits, un seul se rapporte à l'objet observé : la variété, les deux autres définissent la position du regard : à distance et en position élevée. Par-là s'indique la caractéristique dominante du paysage : il n'a de sens – à la différence du lieu – que par rapport au regard qu'il appelle, par rapport auquel même il se constitue. On comprend alors qu'il soit pensé avec ses corollaires que sont la valeur esthétique et les affects qu'il est susceptible de produire.⁵⁶³

Même avec ses prémisses qui mettent de l'avant le rôle du spectateur et le mécanisme de production de ses affects lorsque ce dernier est confronté à un paysage – ce qui nous ferait penser à une ouverture en direction de l'attraction du paysage –, peu après, dans sa démonstration, Gardies désignera le paysage comme un moment, et même un moteur de la narration.

⁵⁶³ André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », *op. cit.*, p. 143.

Une autre voie souvent empruntée, et ce même dans les introductions aux études cinématographiques (*Film Art* de Bordwell et Thompson par exemple), est celle qui considère que les paysages dans un film sont à considérer comme des éléments du décor, dans une sorte d'équivalence fonctionnelle entre un décor naturel et un décor artificiel. Dans cette perspective, les paysages deviennent facilement des adjuvants de la narration (utilisés en tant qu'éléments symboliques, dramatiques ou carrément narratifs : un film comme *Once Upon a Time in the West*, Leone, 1968, par exemple, peut facilement s'accorder avec une telle lecture). Il est possible, par exemple, de considérer au cinéma les « paysages comme soutien dramaturgique »⁵⁶⁴. Le paysage considéré comme un élément central de la mise en scène devient une sorte d'acteur : il y en a alors de plus ou moins bons, de plus ou moins versatiles, de plus ou moins émouvants, inoubliables, etc. ; il participe donc à plein titre de la construction narrative, dramatique, symbolique d'un film de fiction. En ce sens, les paysages américains de Wim Wenders, de *Paris, Texas*, 1982, à *Don't Come Knocking*, 2005, sans appartenir au genre classique du Western reprennent les traits narratifs et dramatiques de ses paysages : de cette manière, ils contiennent à la fois l'imaginaire cinématographique du paysage de genre et à la fois celui qui le précédait, que Howard Mumford Jones décrit dans ces termes : « a significant components in the delineation of Western landscape in paint and words [was] astonishment, plenitude, vastness, incongruity and melancholy »⁵⁶⁵.

Une autre acception, presque opposée à celle-ci du paysage comme adjuvant de la narration – mais encore discordante avec celle que nous

⁵⁶⁴ Expression employée par Guy-Claude François, « Au cinéma, le paysage est un acteur », in Jean Mottet (dir.), *Le Paysage du cinéma*, op. cit., p. 87. Remarquons que l'auteur de cet article, Guy-Claude François, est scénographe et décorateur : il conçoit donc la construction d'une vue de paysage dans toute sa complexité. Toutefois, la noblesse du paysage se conçoit chez lui comme une partie de la force dramatique du film, et non comme un fragment qui s'offre à la perception du spectateur de manière relativement autonome.

⁵⁶⁵ Howard Mumford Jones, *O Strange New World : American Culture. The Formative Years*, London, Chatto and Windus, 1965, p. 379, cité par Philip French, *Westerns. Aspects of a Movie Genre*, London, Secker and Warburg, 1973, p. 105.

essayerons de travailler, reliant attraction et paysage – considère le paysage comme un élément forcément rétrogradé à une fonction secondaire dans l'économie générale du film. Pour Dominique Chateau,

vis-à-vis des figures en action, [le paysage] joue le rôle d'un cadre, d'un support, d'une ambiance, voire d'un ornement – dans ce cas il n'est plus qu'un *parergon*, c'est-à-dire au sens de Kant « ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation tout entière de l'objet, mais n'est qu'une addition extérieure et augmente la satisfaction du goût, n'accroît cette satisfaction que par sa forme[, comme les cadres des tableaux, ou les vêtements des statues, les colonnades autour des édifices somptueux.] »⁵⁶⁶ Le paysage doit être toujours là, mais en même temps il doit se faire oublier ; sa présence est celle de l'accompagnement nécessaire, sans lequel l'action se perdrait dans le vide, dans l'apesanteur ; mais cette omniprésence doit être suffisamment discrète pour ne pas rompre le fil que l'histoire déroule, ne pas l'encombrer des nœuds qui rendraient difficile leur démêlage propre.⁵⁶⁷

Dominique Chateau insiste sur le fait que, tout en reconnaissant au paysage des fonctions qui lui sont propres – il va jusqu'à évoquer la sublimité des larges panoramiques des paysages de montagnes –, il demeure que dans sa lecture, il faut qu'une fonction narrative se précise afin que le paysage apparaisse. Or, une panoplie de nuances et d'exceptions pourrait être ajoutée à propos de la nécessaire fonction narrative du paysage. Il suffirait, d'une part, de se référer à un corpus de films différents de celui auquel se réfère Chateau, corpus qui est constitué de films narratifs de fiction. Mais au-delà de la distinction entre film de *fiction* ou de *non-fiction*, si l'on se concentre sur

⁵⁶⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 14, (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), traduction d'Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1989, p. 68. C'est nous qui avons complété, entre crochets, la fin de phrase au milieu de la citation de Chateau.

⁵⁶⁷ Dominique Chateau, « Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature », in Jean Mottet (dir.), *Le Paysage du cinéma*, op. cit., p. 96-97.

les caractéristiques du mode d'apparition d'un paysage dans le cadre (c'est à dire si l'on considère la durée des plans qui le contiennent, le montage avec les plans contigus, l'angle et la hauteur de la prise de vue qui insistent sur ce fragment d'espace, l'échelle des plans qui le délimitent, etc.), il est possible de mettre de l'avant une forme d'autonomie – ou du moins une indépendance formelle – des plans de paysage⁵⁶⁸.

Il existe aussi un certain nombre de voies, aussi fréquentées que celles que nous venons d'évoquer, qui mettent de l'avant une certaine indépendance des représentations du paysage dans les films vis-à-vis de la narration. Un point commun entre toutes ces approches est que les paysages dans les films agissent *de manière directe* sur les affects du spectateur, sans passer par la médiation de la narration. Il est naturel de rappeler à ce propos la position d'Eisenstein :

Le paysage est l'élément le plus libre du film, le moins chargé de tâches narratives et le plus docile lorsqu'il s'agit de transmettre les émotions, les sentiments, les états d'âme. En un mot tout ce qui, dans sa figuration fluide, floue, *confusément saisissable ne peut être restitué que par la seule musique.*⁵⁶⁹

Nous soulignons l'affinité de base entre l'idée de paysage qui est exprimée dans ce texte (et surtout dans le passage cité ici, car l'axe central du long essai porte davantage sur des questions de rythme) et celle d'attraction qu'Eisenstein avait bien sûr travaillé auparavant. Nous abondons dans le

⁵⁶⁸ Au sujet d'indépendance d'une suite de plans de paysage on pourra revenir aussi sur ce que nous avons développé à propos de la *description* selon Christian Metz (soit une suite de plans sans une relation *chrono-logique* de consécution), qui *monnaye un espace dans un temps* (« Remarques pour une phénoménologie du Narratif » [1966], in *Essais sur la signification au cinéma I, op. cit.*, p. 27). Cf. notre deuxième chapitre, en particulier la section « Où il est question de temps ».

⁵⁶⁹ « La musique du paysage et le devenir du contrepoint du montage à l'étape nouvelle » [1945] *La Non-indifférente Nature*, vol. 2, tome IV des *Œuvres*, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 48. C'est nous qui soulignons.

même sens que Martin Lefebvre lorsqu'il affirme que le paysage est considéré dans ce texte d'Eisenstein comme un élément qui entretient une relation conflictuelle avec la narration, résumant ainsi que « within the overall context offered by Eisenstein's film theory, this aligns landscape with a host of other conceptions that also challenge narrative's empire over all aspects of a film [...] the concept of "attraction" »⁵⁷⁰.

Nous aimerions relever qu'une même correspondance entre les paysages cinématographiques et la musique, en tant qu'éléments qui peuvent procurer des effets amplifiés sur les affects du spectateur, avait déjà été relevée par Ricciotto Canudo, en 1923 (année importante pour l'attraction, s'il en est ...), quand il disait :

Le Personnage-Nature, compris comme la Force-Ambiance *que seule la musique symphonique pouvait jusqu'ici suggérer*, sans la représenter, autour de notre vie, affirmera de plus en plus le triomphe de l'art cinématique au milieu des autres arts. Les motifs, les actes, et les volontés mêmes, se trouveront expliquées à l'écran par les influences secrètes et irrésistibles qui font que les êtres ne sont jamais isolés et que leurs états d'âme sont toujours le résultat d'un jeu qui les dépasse et les complète.⁵⁷¹

Ce personnage-nature dont parle Canudo n'est nul autre que le paysage montré dans ces films tournés en plein air, que dans ce texte-même il nommera clairement « documentaires ».

Au-delà des questions formelles que nous avons suggérées plus haut, et de cette capacité à façonner les affects du spectateur par le paysage cinématographique, soulignons aussi que les images de paysage au cinéma sont toujours éventuellement indépendantes par rapport au corps du film, car

⁵⁷⁰ Martin Lefebvre, dans l'introduction de l'anthologie qu'il a dirigée: *Landscape and film*, New York, Routledge, 2006, p. XII.

⁵⁷¹ Ce texte de Canudo est publié d'abord le 31 août 1923 dans *Paris-Midi*, p. 1-2, repris ensuite dans *Le Siècle*, 1^{er} septembre 1923, p. 1-2. Republié dans *L'Usine aux images, op. cit.*, article n. 93. C'est nous qui soulignons.

elles peuvent toujours compter sur un fort coefficient référentiel (et auto-référentiel), et ceci au-delà des frontières entre les arts. On peut affirmer avec Maurizia Natali que :

l'énigme des clichés paysagers naît de la mémoire illusionniste et fractale des arts qui font retour au cinéma. Si l'on pouvait regarder d'une manière anamorphique certains plans de paysages, on y découvrirait une vision à perte de vue, par exemple dans les perspectives archéologiques chères à Piranèse, où l'artiste regroupait – sur la même image et dans un paysage réduit à une gigantesque galerie d'art – plusieurs siècles de clichés architecturaux.⁵⁷²

Au fond, une image de paysage a la capacité d'activer facilement des pans de mémoire du spectateur. Martin Lefebvre, dans sa contribution à l'anthologie *Landscape and film*, « Between setting and landscape in the cinema »⁵⁷³, s'intéresse à l'imaginaire que la peinture de paysage, et ensuite le cinéma qui montre de grands espaces, ont su créer chez le spectateur cinématographique. Certains films auront la faculté de réactiver la mémoire de cet imaginaire paysager⁵⁷⁴. Lefebvre fait rapidement référence, entre autres, à l'idée d'attraction d'Eisenstein et à celle de « système des attractions monstratives » de Gaudreault et Gunning. En se concentrant sur le cinéma

⁵⁷² Maurizia Natali, *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*, Vincennes, PUV, 1996, p. 19.

⁵⁷³ Martin Lefebvre, « Between Setting and Landscape in the Cinema », in Martin Lefebvre (dir.), *Landscape and Film, op. cit.*, p. 19-59.

narratif⁵⁷⁵, il souligne comment les images de paysage mobilisent un *mode de spectature* qui n'est pas *narratif* mais plutôt *spectaculaire*.

Puisque nous considérons l'apparition de certains paysages comme relevant de l'attraction dans le tissu du film (apparition qui réactive la dimension dialectique entre attraction et narration qui est à la base de ce que nous avons défini comme la double vie du cinéma), nous retrouvons dans le modèle proposé par Lefebvre un écho assez clair à notre propre propos.

Ayant souligné l'*autonomie figurative* des paysages apparaissant au cinéma vis-à-vis de la narration, et le *mode de réception spectaculaire*⁵⁷⁶ qu'ils activent chez le spectateur, Lefebvre continue ainsi :

⁵⁷⁴ C'est ce que Lefebvre définit par le terme « spectator's landscape » ou « impure landscape », au sens où il s'agit de paysages que le spectateur reconstruit et amplifie mentalement grâce à ses références, comme cela peut arriver à un fragment de Monument Valley qui apparaît dans un film de Ford. Un tel fragment de paysage se trouve renforcé par toutes les autres représentations de la fameuse zone désertique que le spectateur connaît déjà. Lefebvre propose aussi le modèle du « intentional landscape » : « In one case, the spectator imputes to the film (or to its director) the intention to present a landscape – this I call the “intentional” landscape; in the other, the spectator must assume that he/she is the source of cinematic landscape – this I call the “spectator's” landscape, or taking a cue from Gombrich, “impure” landscape », p. 30-31. Si chez Lefebvre cette qualité de *medium* qui sait ressusciter la mémoire, appartient à certains usages des paysages cinématographiques, chez Natali, dans *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma, op. cit.*, cette qualité nous semble liée à une définition générale du cinéma.

⁵⁷⁵ Pour une réflexion sur le paysage dans un corpus de films non narratifs (par exemple *La Région centrale* de Snow ou *Anticipation of the Night* de Brakhage) cf. la dernière section de l'article de Paul Adams Sitney, « Landscape in the Cinema : The Rhythms of the World and the Camera », in S. Kemal et I. Gaskell (dir.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge University Press, 1993 (en français « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la camera », in Jean Mottet (dir.), *Le Paysage du cinéma, op. cit.*). Dans son essai, Sitney propose un parcours qui mène des paysages « dialoguant » avec les personnages (amplifiant leurs pensées – i. e. chez Epstein – ou en donnant un contrepoint – i. e. chez Bergman) aux paysages vides de toute figure qui offrent une réflexion sur des questions de rythme.

⁵⁷⁶ Lefebvre remarque lui-même un certain pléonasmisme entre les termes « activité spectatorielle » et « mode spectaculaire », et en souligne l'évidente origine commune : *spectare*, regarder. « The point is merely to emphasize that aspect of spectatorship which consists precisely in accessing the images (and sounds) of the cinematographic spectacle “on their own” and “for their own sake”. What I call here the “spectacular mode” knows at least two variations : 1) shock [...], 2) contemplation », « Between Setting and Landscape in the Cinema », in Martin Lefebvre (dir.), *Landscape and Film, op. cit.*, 2006, p. 56. Nous avons proposé un point de vue tout à fait semblable dans le deuxième chapitre, dans la section « Sur le modèle de la description... ».

When I *contemplate* a piece of film, I stop following the story for a moment, even if the narrative does not completely disappear from my consciousness – to which I may add that is precisely because the narrative does not disappear from my consciousness that I can easily pick it up again. The interruption of the narrative by a contemplation has the effect of *isolating* the object of the gaze, of momentarily freeing it from its narrative function. Said differently, the contemplation of filmic *spectacle* depends on an “autonomising” gaze. *It is the gaze which enables the notion of filmic landscape in narrative fiction (and event-based documentary) film; it makes possible the transition from setting to landscape.*⁵⁷⁷

Autonome, spectaculaire, qui travaille de manière directe sur les affects du spectateur et qui est conçu pour être contemplé⁵⁷⁸ : tous les termes associés au paysage que nous avons fait circuler dans ces dernières pages le rapprochent de plus en plus de l'idée d'attraction, telle que nous la définissons. Pour continuer dans le même sens, et trouver d'autres traces qui, dans les études sur le paysage au cinéma, l'associent à l'attraction, on pourra renvoyer à la contribution d'Antonio Costa au numéro monographique sur le paysage de la revue *Cinémas*, où il propose carrément d'envisager le « paysage en tant qu'attraction » comme une des catégories que le paysage peut assumer au cinéma⁵⁷⁹.

Essayons de regarder de plus près comment doit, alors, se présenter un paysage dans un film pour qu'il soit élevé au rang syntaxique d'attraction. Et

⁵⁷⁷ Martin Lefebvre, « Between Setting and Landscape in the Cinema », *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷⁸ Le paysage comme élément qui se laisse contempler, demandant un investissement de temps plus important – dans la durée de la prise de vue et dans la spectature – de celui des « sujets composés » et des « vues à transformation », pour reprendre les catégories de Méliès, est aussi un des propos de Tom Gunning, entre autres, dans son texte « “Now You See It, Now You Don't”. The Temporality of Cinema of Attractions », *op. cit.*

⁵⁷⁹ Antonio Costa, « Invention et réinvention du paysage », in *Cinémas*, vol. 12, n. 1, *op. cit.*, p. 7-14. Les autres modes seraient : le paysage en tant que production, en tant que composante des caractères originaux des cinématographies nationales, et en tant que *stimmung*.

si le paysage devient attraction dans un film, dans quelle mesure sa *vue* agit-elle sur le spectateur (n'oublions pas qu'en effet, pour nous, l'attraction est un moment dans la structure du film qui ouvre un canal de communication avec le spectateur autre que celui basé sur la compréhension narrative) ?

Observant les voies parfois complémentaires du paysage et de l'attraction, on se retrouve devant un chassé-croisé de deux expressions : *l'attraction du paysage* et *le paysage comme attraction*. Quelques films d'Herzog nous offriront un terrain privilégié pour les observer.

Le paysage, nous disions plus haut, est une donnée fondamentale de son cinéma : « filmer des paysages, c'est, pour Herzog, une confession, voire une *exhibition* »⁵⁸⁰.

Le détour de l'âme du spectateur par le sublime

Par notre lecture nous voulons mettre en relief le fait qu'Herzog non seulement introduit le paysage comme attraction mais, de plus, le fait entrer dans la dimension du sublime⁵⁸¹ (car les paysages d'Herzog produisent à la fois éblouissement et effroi). Pour continuer dans le sens d'une définition élémentaire du sublime, nous pouvons ajouter à cela que les paysages

⁵⁸⁰ Emmanuel Carrère, *Werner Herzog, op. cit.*, p. 16. C'est nous, évidemment, qui soulignons.

⁵⁸¹ Même si dans notre propos les paysages d'Herzog nous intéressent par leur puissance de création du sentiment du sublime et par leur fonction d'attraction dans le tissu du film, nous signalons que dans un passage de *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze explique comment, dans les films d'Herzog, les actions, autant que les paysages, s'élèvent au rang de sublime : « l'action n'est pas requise par la situation, c'est une folle entreprise, née dans la tête d'un illuminé, et qui paraît être la seule à pouvoir égaler le milieu tout entier. Ou plutôt l'action se dédouble : il y a l'action sublime, toujours au-delà, mais elle engendre elle-même une autre action, une action héroïque [...]. Ainsi le Grand se réalise en tant qu'Idée pure, dans la double nature des paysages et des actions », p. 250-251. Mentionnons également que la courte partie sur Herzog est précédée par une partie sur les attractions chez Eisenstein : « [...] images spéciales, soit représentations théâtrales ou scénographiques, soit représentations sculpturales ou plastiques, qui semblent interrompre le cours de l'action », p. 247.

d'Herzog s'offrent comme de « pures confrontations expérimentales entre sujet et objet »⁵⁸², entre, donc, le spectateur et l'expérience du cinéaste, chasseur d'images nouvelles. Et que, dans la même voie, cette confrontation va produire au bout du compte – dans le programme du cinéaste – un retour de la raison sur elle-même, ou du moins de cette confrontation va naître une réflexion du spectateur.

Le couple paysage et sublime, cela va de soi, s'est retrouvé maintes fois soudé, de la *Critique de la faculté de juger* aux très nombreuses réflexions sur le paysage en peinture⁵⁸³. On peut aussi remonter, un quart de siècle plus tôt par rapport à la *Critique* de Kant, et trouver chez Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry in to the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757]) le fondement théorique de cette émotion violente et immaîtrisée qu'est le sublime, et y trouver un lien direct avec la puissance du paysage. Dans le survol que Jacques Aumont propose des diverses théories du sublime⁵⁸⁴ – et que Laurent Jullier reprendra⁵⁸⁵ –, c'est le concept de *delight*

⁵⁸² L'expression est de Gene Youngblood qui, dans *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970, parle des « films cosmiques » de Jordan Belson, ce qui en principe n'a pas beaucoup à voir avec l'œuvre d'Herzog. Sauf que, psychotropes aidant, les mouvements, les formes et les couleurs des films de Belson, surtout quand ils trouvent leur origine dans une prise de vue sur un phénomène naturel, semblent être considérés par Youngblood comme des véhicules pour une sorte d'expérience qu'on peut qualifier de sublime. Youngblood écrit : « ses films [...] utilisent une imagerie visuelle permettant de communiquer des concepts abstraits et deviennent de pures confrontations expérimentales entre sujet et objet ». Traduction française in *1895*, n. 39, « Pyrotechnies. Une histoire du cinéma incendiaire », 2003, p. 147. Thierry Lefebvre, Laurent Le Forestier et Philippe-Alain Michaud, directeurs du numéro, proposent ce texte dans la section « Le sublime naturel ».

⁵⁸³ À titre d'exemple, on pourra référer au catalogue de l'exposition *Le Paysage et la question du sublime* (commissaires de l'exposition Chrystèle Burgard et Baldine Saint-Girons), Musée de Valence, 1997.

⁵⁸⁴ Cf. Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*

⁵⁸⁵ Laurent Jullier, « Esthétique du multipiste numérique », in Dominique Nasta et Didier Huvelle (dir.), *Le Son en perspective : nouvelles recherches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 199-211.

chez Burke⁵⁸⁶, ce mixte de plaisir et de douleur, qui illustre le mieux ces deux sensations produites par le sublime.

L'exemple majeur que cite Burke est une tempête en mer que l'on observe la nuit depuis la falaise. Ce sublime-là, pour Burke, est une « manifestation de la faiblesse humaine et des limites de la connaissance sensible » ; devant la tempête on constate « l'altérité la plus absolue ».⁵⁸⁷

Le sublime ainsi entendu, souligne Aumont, « provient réellement de la sensation d'un danger extérieur et de la peur qu'[il] suscite »⁵⁸⁸.

Nous proposons de transformer ce couple, paysage et sublime, en triangle, paysage, sublime et attraction, et de voir comment Herzog façonne son spectateur au milieu de ce triangle.

Les paysages herzogiens trouvent leur finalité dans le rapport qu'ils instaurent avec notre esprit, d'une manière qui nous semble très proche du fonctionnement du sublime tel que le définit Kant. À la manière du sublime, il importe peu que ces paysages soient magnifiques, grandioses ou horribles et écrasants, pourvu qu'ils émeuvent (tandis que le beau charme). Cette forte émotion s'adresse directement à la raison, pour la stimuler, pour la faire réfléchir sur elle-même et sur ses propres capacités. « La nature est donc dite en ceci sublime, uniquement parce qu'elle élève l'imagination à la présentation de ces situations, en lesquelles l'esprit peut se rendre sensible »⁵⁸⁹. L'émotion véhiculée par le sublime génère donc un retour

⁵⁸⁶ Un nœud d'éléments communs nous frappe : des tableaux qui reviennent souvent comme illustration du sublime tel que conçu par Burke (ou par Schiller, *Du Sublime*, 1801) sont ceux de Caspar David Friedrich. Or, très nombreux sont les plans, même pourrait-on dire les plans-tableaux – pour reprendre l'expression de Bonitzer (*Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile, 1987) –, qui dans *Cœur de verre* d'Herzog renvoient directement à l'imaginaire de ce peintre allemand. Sans que la question du sublime ait été abordée directement par Herzog, elle se trouve ainsi comme un intertexte direct dans bon nombre de ses images.

⁵⁸⁷ Laurent Jullier, « Esthétique du multipiste numérique », *op. cit.*, p. 208.

⁵⁸⁸ Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁸⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 28, *op. cit.*, p. 100.

réflexif de l'esprit humain sur lui-même ; c'est vers ce but que tend la recherche des paysages extrêmes chez Herzog.

Des rochers se détachent audacieusement et comme une menace sur un ciel où d'orageux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et les coups de tonner, des volcans en toute leur puissance dévastatrice, les ouragans que suit la désolation, l'immense océan dans sa fureur, les chutes d'un fleuve puissant, etc., ce sont là des choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. Mais si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est propre à susciter la peur ; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce-qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre [...].⁵⁹⁰

Le sublime était à la base cette qualité que les paysages⁵⁹¹, qui ont attiré le cinéaste et lui ont fait tout risquer, produisaient sur lui, l'incitant à créer ses prises de vue pures. Travaillant sur l'aspect sublime du paysage, Herzog confronte le spectateur à des apparitions afin qu'il réfléchisse en les regardant, et qu'il apprenne en même temps à « vraiment » regarder. Ce sont là les deux côtés de la même médaille, « réfléchir » et « regarder vraiment », les deux raisons qui font que le cinéma a un sens : laisser le temps de penser, provoquer, par l'étonnement et l'étrangeté, une contemplation attentive, ce sont des choses que, selon le cinéaste, notre civilisation ne permettrait plus. Il ne faut pas oublier que le spectateur qu'Herzog imagine dans sa praxis du

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁹¹ Deleuze remarque qu'il existe en même temps une autre filière du travail d'Herzog, qui a plus à voir, dans le paradigme du philosophe, avec ce qu'il appelle *la petite forme* de l'image-action, qui relierait, par exemple, *Les Nains aussi ont commencé petits*, *Le Pays du silence et des ténèbres*, *La Ballade de Bruno*, *Kaspar Hauser*. « Là aussi, donc, on assiste à un dédoublement analogue à celui du sublime ; et tout le sublime se trouve du côté du Petit. Celui-ci, comme chez Platon, n'est pas moins Idée que le Grand. Dans un sens [le Grand] comme dans l'autre [le Petit], Herzog aura montré que les gros pieds de l'albatros et ses grandes ailes blanches étaient la même chose », *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 253.

film est constamment en péril d'accoutumance devant le mimétisme creux d'images belles (beau qui au sens kantien s'oppose au sublime), affectées par leur aspect banalisé et déjà trop médiatisé.

Lorsque Herzog affirme que ses films naissent souvent d'un paysage qui stimule ses rêves éveillés, il inscrit profondément sa propre personne, et sa propre pratique de preneur de vues pures, au cœur de ce même paysage : l'effroi et l'étonnement que ses paysages procurent ont aussi à voir avec le fait qu'on ressent la difficulté de leur réalisation exposée dans les images. Ceci rejoint un aspect de l'esthétique de la prise vue pure dont nous avons parlé plus haut, lorsque nous avons abordé la question de l'adresse directe au spectateur, ressentie dans les images. La caméra s'approchant des puits de pétrole en flamme dans *Apocalypse dans le désert* inscrit dans le film les éléments indomptables du profilmique : au Koweït à 20 mètres d'un puits de pétrole en flamme le sol atteint 120°...⁵⁹². Et l'étonnement pour les conditions de la prise de vue accompagne le spectateur de l'œuvre d'Herzog jusque dans ses films de fiction : *Fitzcarraldo* (1981-82) accompagne l'histoire racontée dans le film de celle, bien réelle, d'un navire grimpé dans les hauteurs d'une périlleuse forêt péruvienne ; *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) est aussi l'absurde descente sur un radeau d'une troupe de cinéma, le long du fleuve Urubamba en pleine saison des crues.

L'étonnement, qui confine à l'effroi, l'horreur et le frisson sacré qui saisissent le spectateur à la vue de montagnes s'élevant jusqu'au ciel, de gorges profondes dans lesquelles les eaux sont déchaînées, des solitudes abritées par une ombre épaisse qui incite à la méditation mélancolique... etc., ne peuvent donner naissance à une peur véritable puisque le spectateur se sait en sécurité, mais sont une tentative à laquelle nous nous abandonnons

⁵⁹² Celle-ci, et d'autres informations, sur des tournages à températures extrêmes se trouvent dans l'article d'un volcanologue François Le Guern, « Les films de volcans », in Alexis Martinet (dir.), *Le Cinéma et la science*, Paris, CNRS, p. 137-147.

par l'imagination, afin de sentir la force de cette même faculté pour lier le mouvement de l'âme ainsi suscité avec son repos même [...].⁵⁹³

Le paysage est la constante attraction des films d'Herzog et les procédés de monstration qui le transforment dans la mise en film visent à faire ressentir la puissance attractive qui l'habite. De *Lebenszeichen* (*Signes de vie*, 1967 – son premier long-métrage) à *Grizzly Man* (2005), en passant par *Aguirre, la colère de Dieu* et *Fata Morgana*, sans distinction nette entre fiction et *non-fiction*, le spectateur d'Herzog est confronté à des œuvres où le paysage est un protagoniste à part entière. Parfois l'attention au paysage est à ce point soulignée que la forme du film et la qualité photographique de l'image possèdent une qualité distincte des autres images du film. Les prises de vue sur l'espace d'un paysage révèlent clairement, dans le cas de *Cœur de verre* par exemple, une origine, et même un support, différent des autres plans qui composent le film. Par exemple, certains paysages s'enchaînent au corps du film sans s'homogénéiser aux caractéristiques visuelles du reste du film : le grain de la pellicule, les cadrages et les mouvements de caméra distinguent les fragments de paysage des autres images du film, à quoi il faut ajouter le fait que plusieurs plans de paysage ont été tournés en Alaska et dans la Monument Valley, fort loin de la Bavière où le reste film est tourné et où son histoire se déroule. Ces fragments de paysages hétérogènes semblent alors présentés, exhibés, comme dans une conférence illustrée d'un cycle de grands voyageurs, beaucoup plus que comme un élément organique du film.

⁵⁹³ Kant poursuit en précisant que la nature « peut posséder une influence sur le sentiment de notre bien-être » (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 28, *op. cit.*, p. 106). Cela offre par ailleurs une certaine correspondance avec l'idée aristotélicienne – cf. dans notre premier chapitre la section « Une imitation qui en chasse une autre » – de la tragédie qui, en représentant la pitié et la frayeur, réalise une *catharsis* de ces sentiments. À notre avis, nature et tragédie se trouvent ainsi précisément rapprochées. « Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité », Aristote, *La Poétique* (édition et traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), *op. cit.*, chapitre 4, 48b, 9).

Dans *Aguirre*, le paysage est le moteur de l'action depuis les tout premiers plans du film. Le fleuve tout d'abord, qui remplit l'écran juste après le générique, sera le vrai maître de toute la deuxième partie du film. Après un mouvement panoramique aérien qui nous fait percer les nuages, les Andes apparaissent, et lentement nous nous approchons d'un des nombreux versants du massif et apercevons une ligne en mouvement. Nous nous approchons encore un peu plus pour finalement découvrir qu'il s'agit d'une colonne d'hommes et d'animaux. Dès le début, la présence du paysage est envahissante et rend l'homme infiniment petit et inadéquat (comme cela sera démontré diégétiquement quand l'expédition sera obligée de s'arrêter, embourbée dans le labyrinthe dense et inextricable de la jungle). Le fleuve, lent, porte les radeaux vers une direction qui se révèle sans but ; la nature est toujours indifférente à l'homme qui tente de la maîtriser par l'expérience directe, elle ne lui donne aucun signe de réconfort, elle se moque même de lui, comme lorsqu'une petite embarcation apparaît soudainement, accroché à la cime d'un arbre, devant le regard abasourdi des hommes du radeau. Les premiers plans du film illustrent l'une des définitions kantienne du sublime :

L'aspect d'une chaîne de montagnes dont les sommets couverts de neige s'élèvent au-dessus des nuages, la description d'un violent orage, ou la peinture que nous fait Milton du royaume infernal, excitent en nous une satisfaction mêlée d'horreur.⁵⁹⁴

Ces représentations sublimes jettent un pont entre paysage et attraction dans la production de sentiments aigus et ponctuels qu'elles savent engendrer. Il est possible de trouver d'autres liens entre le sublime kantien et l'attraction, surtout lorsqu'on pense à la définition eisenstenienne de l'attraction, et que l'on considère centrale le fait qu'*un objet de nature est*

propre à la présentation de quelque chose de sublime, qui peut être rencontrée en l'esprit ; en effet, le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible ; il ne concerne que les Idées de la raison, qui [...] sont néanmoins rappelés en l'esprit et ravivées par cette inadéquation même, dont une présentation sensible est possible.⁵⁹⁵

Ceci peut suggérer en partie la raison qui fait qu'Herzog recherche dans les images d'une nature qui soit choquante, une sorte de miroir où l'homme peut voir, revoir et travailler son intellect. Dans cette lecture, le sublime est comme l'attraction un élément qui naît de la relation, un élément généré par le rapport entre le paysage filmé par Herzog et l'esprit du spectateur.

Dans *Fata Morgana*, la nature joue le premier rôle. Quelques êtres humains (des survivants, croit-on) se laissent emporter, à force de confrontation avec elle. C'est l'immense paysage africain qui se montre. Suivant l'idée kantienne, la nature évoque le sublime surtout par le spectacle du chaos, par les désordres les plus sauvages et par la dévastation, car c'est particulièrement en ces aspects qu'elle manifeste sa grandeur et sa puissance. Dans des plans-séquence, composés par des travellings latéraux très rapides, au sol ou dans les airs, le paysage défile devant nos yeux, sans jamais s'arrêter⁵⁹⁶. Il n'en a pas besoin, car sa beauté et son pouvoir enchanteur suffisent à témoigner du sens de la défaite du genre humain, dont Herzog veut livrer témoignage. Les objets et les hommes aussi deviennent ici des fragments autonomes, des marqueurs d'arrêt, des attractions qui imposent l'interruption des mouvements filés : la caméra s'approche lentement,

⁵⁹⁴ Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime* [1764], in *Le Jugement esthétique*, textes choisis et présentés par Florence Khodoss, Paris, PUF, 1966, p. 32.

⁵⁹⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 23, *op. cit.*, p. 85-86.

⁵⁹⁶ On pourra penser à plusieurs vues exotiques des frères Lumière, comme par exemple *Niagara* (1897) et *Égypte : panorama des rives du Nil* (1896).

maintenant, d'une épave d'avion et, avec un plan-séquence composé de mouvements circulaires, elle évolue entre les débris pour arriver à une prise de vue complète de l'épave. Ces mouvements tendent à cacher l'objet jusqu'à ce que nous soyons prêts à le regarder avec d'autres yeux ; l'image de l'objet qui nous était familier, ainsi présentée, est singularisée, et nous devenons capables de comprendre à quoi elle renvoie, désormais sans automatisme. Le même mouvement nous dévoilera ailleurs dans le film, par exemple, un arbre : seul élément vertical qui brise l'étendue horizontale du désert, et qui rompt avec l'idée même du désert, autant qu'une épave d'avion ou une carcasse d'auto brisent ces paysages desquels l'homme a été soustrait. Le regard de la caméra déforme notre façon habituelle de voir, pour nous dépayser, et donc nous toucher, pour enfin nous faire réfléchir.

La relation entre le sublime et le cinéma, de son côté, a aussi fait l'objet de plusieurs réflexions. Récemment, l'expérience du sublime a été associée au déploiement d'effets spéciaux⁵⁹⁷ ou de technologies de haute définition pour l'enregistrement et la diffusion du son en particulier. C'est le cas des réflexions de Laurent Jullier⁵⁹⁸ sur les sensations que le sublime engendre, sensations que les sons tonitruants d'un système multipiste numérique dans une salle de cinéma peuvent aspirer à produire (Jullier se réfère surtout à l'idée de sublime du côté du *delight* de Burke). Jullier propose de voir dans le travail de création des sons une tentative de recréer ces conditions de « plaisir et douleur » d'où pourrait naître le sentiment du sublime : il pense par exemple aux « grands orgues tonitruants dans les églises [qui allaient] dans le sens de l'imitation de ce vacarme à tout le moins

⁵⁹⁷ C'est une des idées que développe Laurent Jullier. On peut également penser à Sean Cubitt, « Introduction. *Le réel c'est impossible* : The Sublime in Special Effect », in *Screen*, vol. 40, n. 2, été 1999 ; et Scott Bukatman, « The Artificial Infinite : On Special Effects and the Sublime », in Lynne Crooke et Peter Wollen (dir.), *Visual Display : Culture Beyond Appearances*, Seattle, Bay Press, 1995. On peut de plus se référer à Scott Bukatman, « The Ultimate Trip : Special Effects and Kaleidoscopic Perception », *op. cit.*, p. 75-97 ; et à Sean Cubitt, *The Cinema Effect*, Cambridge/London, MIT Press, 2004.

⁵⁹⁸ Dans son article « Esthétique du multipiste numérique », *op. cit.*, p. 199-211 ; p. 208 et suivantes, pour la question du sublime.

intimidant des éléments déchaînés »⁵⁹⁹. C'est ensuite dans une salle cinématographique équipée de système de sonorisation multipiste dernier cri que le spectateur pourrait se trouver secoué comme par une révélation de sublime.

Nous croyons toutefois qu'il manque à cette proposition de l'effet spécial – visuel ou sonore – comme véhicule du sublime un chaînon dans le système de communication : la théorie du sublime considère un retour réflexif sur la raison du sujet qui perçoit le choc du sublime, et cela – ce qui nous a intéressé dans le cas du cinéma de Werner Herzog – fait partie intégrante du concept même, où le spectateur d'une manifestation du sublime se trouve aux prises avec un constat de finitude, de connaissance de sa propre condition. Ce n'est pas dans ce sens que s'exercent les émotions à fleur de peau suscitées chez le spectateur par les effets spéciaux.

La curiosité des hommes

« Non, non, non, non, j'ai dit non, arrête de nous regarder »

Adalaïs, 5 ans en 2006, s'adressant à un des membres du collectif d'artistes General Idea qui, du centre de l'écran de la télé, parle au spectateur en le fixant droit dans les yeux, in *Shut the Fuck Up*, 1985.

Si les étendues des paysages dans le cinéma d'Herzog, par le cadrage et le choix de son contenu, la longueur du plan, les mouvements de la caméra et ses répétitions, la position périlleuse de la caméra, créent un effet d'étonnement et de distanciation, les hommes sont également traités de façon à créer une distanciation. Tous les personnages que la caméra rencontre dans

⁵⁹⁹ Laurent Jullier, « Esthétique du multipiste numérique », *op. cit.*, p. 208.

Fata Morgana, par exemple, sont filmés en plan fixe. Impitoyable, la caméra ne laisse aucune échappatoire à celui qui est filmé, pas plus qu'à nous qui regardons le film. La troisième partie du film en particulier, « L'âge d'or » (après « La création » et « Le paradis »), est une suite de rencontres avec des individus très *singuliers* qui, filmés de cette manière, deviennent les occupants de la vitrine imaginaire d'un cabinet des curiosités⁶⁰⁰ où ils se laissent exposer – tout en défiant le regard du spectateur – en tant que preuves vivantes, visibles, de la faiblesse humaine : ces hommes qui exposent des projets fous et idiots, qui viennent de notre civilisation, qui nous obligent à les regarder, et par-là à nous regarder. Ces figures sont filmées, ou se laissent filmer, dans une pose complètement fixe ; elles sont immobiles comme pour la prise d'une photo. L'arrêt du temps qui s'y figure marquerait alors à notre avis une suspension du temps du récit (même s'il n'y a pas un récit narratif marqué) ainsi qu'une suspension du temps que le rythme du film avait mis en place.

L'attraction ici englobe la monstration des personnages comme *curiosités*, tout en nous préparant à ce qui suit, les majestueux *travellings* de *Fata Morgana*. La structure qui présente les personnages et les encadre est

⁶⁰⁰ Pour un parcours historique, et une analyse rhétorique de ce mode d'exposition, on peut consulter : Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004. Côté cinéma, le régime monstratif a toujours fait partie du « code génétique » du cinéma, et une multitude de films disparates insistent à notre avis sur ce mode d'exposition caractéristique qu'est celui de la vitrine du cabinet de curiosités. Un échantillon d'exemples de plans ou de scènes qui déploient ce mode d'exposition à l'intérieur d'une structure narratives peut se retrouver dans des exemples assez hétérogènes : de la filmographie des frères Quays, avec les scènes de miniatures mobiles, aux inserts semi-scientifiques qui freinent l'avancé du récit – des opérations chirurgicales – dans le mélodrame populaire *Non ti muovere* (Sergio Castellitto, 2005) ; à un film d'aventure grand public comme *Master and commander* (Peter Weir, 2003), avec ses plans qui montrent les beautés étranges des îles Galápagos vues par une lorgnette – ce qui emprisonne les plans, déconnectés les uns des autres, dans un iris noir. *Master and commander* en particulier est un « spectacle », presque dépourvu de trame narrative : les batailles entre les Français et les Anglais au sud de l'Amérique restent en arrière-fond et sont peu développées du point de vue l'histoire. Le film de Weir passe, suivant un assemblage paratactique, d'un spectacle de « Grand Guignol » et de charcutages variés, aux scènes d'exotismes et de batailles navales. La caméra et son objectif, participant de l'action, sont aspergés d'agressants jets d'eau et de sang : le spectacle sort de son espace et « mouille » le spectateur sur son fauteuil...

répétitive : des gestes, des types de cadrages avec des échelles des plans bien spécifiques, des enchaînements entre des sortes de plans qui se suivent, tout cela se répète respectant une alternance que le spectateur reconnaît. La figure de la répétition, et la structure qu'elle génère – nous en avons traité en particulier dans notre troisième chapitre, à propos de la comédie musicale – est elle-même intimement liée à l'attraction⁶⁰¹.

Dans le plan américain sur un enfant qui tient un renard dans ses bras – dans le chapitre « La création » –, l'œil de la caméra fixe celui-ci pendant presque deux minutes, et ces deux minutes à l'écran sont une éternité devant l'impatience du sujet filmé, ainsi obligé de ne pas bouger, et vis-à-vis de notre même impatience, à nous spectateurs qui ne sommes pas habitués à fixer du regard pendant si longtemps. Le cinéma des attractions est un cinéma *exhibitionniste*, disait-on avec Gunning, il exploite un régime *monstratif*, disait-on avec Gaudreault et Gunning. Cette image stimule fortement le spectateur, car elle rompt avec sa façon habituelle et rassurante de voir les choses, habitué qu'il est à ne jamais se faire interpellé directement par les personnages filmés. Dans un pareil plan, c'est comme si Herzog lui-même nous interpellait directement, pour nous abandonner ensuite devant cette image. Le regard à la caméra devient le dévoilement de l'artifice de la représentation cinématographique, et laisse ressentir fortement la présence du réalisateur, son expérience du lieu et du sujet qu'il filme.

Le sublime revient à la charge : on l'imagine, Herzog, très proche de ce qui a capté son attention. Jacques Aumont parle du glissement qui s'opère du beau au sublime, justement quand le sujet de l'expérience est trop près de

⁶⁰¹ Un autre aspect que nous avons proposé sur la comédie musicale – dans les deuxième et troisième chapitres – concernait le fait que les personnages de comédie musicale semblent être pris par le bal et la musique, passivement en mouvement (cf. les concepts de « rêve impliqué » et de « mouvement de monde » chez Deleuze), des personnages « *agis* et *agités* » (vs des personnages *agissants* et dotés d'une épaisseur psychologique). C'est André Gaudreault qui propose une distinction entre « personnage *agissant* » et « personnage *agité* » dans ses travaux récents sur les jouets optiques. Sur l'idée de « personnage *agité* » cf. aussi Alain Fleischer, « Regard calme sur un monde *agité*. Fausse ruine et architecture fantôme », in *Trafic*, n. 31, automne 1999, p. 40-51.

l'objet, trop pris par l'objet : « de la disparition du beau par excès d'*attention* porté à l'œuvre ou à l'objet, naît une expérience *singulière*, que l'esthétique a toujours reconnue et plusieurs fois théorisée par l'expérience du sublime »⁶⁰².

Par la présence même du réalisateur que l'on ressent dans l'image, un dévoilement s'opère, un moyen de faire entrevoir une sorte de chemin privilégié, direct, vers le spectateur : expliciter l'artifice, la présence de l'auteur et la présence de la caméra pour faire comprendre au spectateur que le réalisateur s'adresse directement à lui aussi, que cette représentation s'adresse directement à lui. C'est ici un autre point de communion avec le système des attractions monstratives qui fonctionne grâce, entre autres, à la façon de se référer directement au spectateur en dévoilant, en montrant l'artifice.

4.IV Ouverture : *Visual Display*

Nous avons offert ici un bref parcours dans l'œuvre d'Herzog sous la loupe des attractions, et non évidemment une analyse approfondie de sa production : celle-ci aurait pu à elle seule occuper une thèse entière. Ce qui nous intéressait ici était au fond de mettre en lumière comment le concept d'attraction pouvait se montrer opératoire au-delà du cinéma de fiction, et comment il pouvait – au-delà d'une production ciblée idéologiquement comme celle qui pouvait graviter autour de la poétique d'Eisenstein – nous aider à expliciter le programme idéologique caché dans une œuvre. Le concept d'attraction nous a permis de mettre de l'avant le fait qu'une production contemporaine puisse mobiliser certains aspects du cinéma des

⁶⁰² Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 92. C'est nous qui soulignons.

premiers temps, des manifestations qui renvoient à une définition originaire du cinéma. L'attraction du lointain, la compilation de curiosités, l'attention portée aux modes mêmes qui sous-tendent la réalisation d'une vue, l'adresse directe au public, le besoin de choquer et de surprendre pour s'assurer une véritable attention, l'absence de solution de continuité nette entre *vue* pure et *scène* construite, ce sont ici des aspects du cinéma des origines qui persistent dans le cinéma d'Herzog.

Nous avons fondamentalement cherché à observer trois aspects de la production d'Herzog, bien que chacun soit intimement imbriqué dans l'autre. Nous avons vu comment ce cinéaste a cherché tout au long de sa carrière à créer des *visions nouvelles*. Cette tension vers une singularisation de la vue nous a permis de démontrer comment il était possible de retracer dans la production des images une démarche qui s'approche de celle que Viktor Chklovski retrouvait dans la langue poétique : dire et voir vraiment en brisant l'accoutumance à la langue courante, selon le linguiste russe, en rompant avec le flux du trop-plein médiatique, selon le cinéaste allemand.

Parmi les images singulières qu'Herzog nous montre, nous croyons reconnaître un principe proche du « cabinet des curiosités », retrouvant ainsi une pulsion originaire du cinéma : il suffit de penser à ce penchant que le cinéma avait dès ses premiers temps à montrer des « curiosités scientifiques », à toutes ces images vues par la vitre déformante d'une loupe d'agrandissement que le cinéma offre à ces premiers spectateurs⁶⁰³.

Parmi les nouvelles images d'Herzog, nous avons montré de quelle façon les paysages ont su réactiver une tradition qui a été au cœur du cinéma depuis ses premiers temps et qui a soudé cinéma et exotisme⁶⁰⁴. Elle trouve son intérêt principal dans le sens d'extranéité que le spectateur éprouve devant une image projetée qui à la fois lui ressemble et en même temps s'en

⁶⁰³ Pour un corpus de films où cette figure est présente cf., par exemple, André Gaudreault (dir.), *Ce que je vois de mon ciné*, op. cit.

écarte, et également dans les sensations d'éblouissement et d'effroi que de telles vues étrange(re)s peuvent appeler chez le spectateur des vues. Quelque chose du sublime kantien passerait ainsi, nous l'avons vu, dans les paysages d'Herzog.

Ces sentiments d'éblouissement et d'effroi sont accentués chez le spectateur, dans la mesure où les œuvres d'Herzog ne cessent de mettre de l'avant les conditions mêmes de leurs tournages. Devant les yeux incrédules et attentifs du spectateur, une véritable exposition de la production se produit. Le concept de *visual display*, mentionné en exergue au tout début de ce chapitre, peut en synthétiser les tenants et les aboutissants :

Visual display is the other side of the spectacle: the side of the production rather than consumption or reception. Visual display is the other side of the spectacle: the side of the production rather than consumption or reception, the designer rather than the viewer, the agent rather than the patient. It is related to exhibitionism rather than scopophilia.⁶⁰⁵

Grizzly Man permet tout particulièrement d'illustrer cette dimension qui est centrale dans notre proposition du cinéma des attractions. Ce film récent d'Herzog met en place une double *exhibition*. Il joue tout à fait sur l'*attraction de la production*, montrant l'éblouissement de celui qui réalise les vues en premier lieu, et même parvient à inhiber la *scopophilie* du spectateur. Ce film, on le sait, montre en grande partie des images qu'un énième personnage sorti du cabinet des curiosités d'Herzog a tourné lui-même. Timothy Treadwell, animé par une obsession (protéger les ours grizzly), vit plusieurs mois par année en Alaska, où il étudie, surveille et s'émerveille à côté des ses animaux. Treadwell filme, il filme tout : une caméra braquée sur

⁶⁰⁴ On pourra consulter André Gaudreault, « Cinématographie-attraction et attraction des lointains », *op. cit.*

⁶⁰⁵ Peter Wollen, « Introduction », in Lynne Crooke et Peter Wollen (dir.), *Visual Display : Culture Beyond Appearances*, *op. cit.*, p. 9.

l'espace du paysage et les événements qui s'y déroulent, en prise continue, comme les opérateurs Lumière ont – nous supposons – toujours rêvé. Il est également toujours au cœur du cadre. Le regard bien droit braqué vers la caméra, il interpelle sans cesse un hypothétique public qui recevrait/recevra un jour ses longues heures de tournage. Treadwell finira, on le sait, dévoré par un grizzly. Herzog recueillera ses bandes vidéo, ajoutera quelques entrevues avec des proches, ou qui pouvaient discuter de la carrière de cet écologiste *sui generis*, tout en travaillant à partir et autour de l'image manquante : l'image de sa mort (c'est à ce point que la *scopophilia* du spectateur est inhibée).

Vers le début du film, après avoir vu quelques plans de Treadwell qui s'adresse à la caméra, encore sur ses images, Werner Herzog intervient sur la bande-son, et en *voice-over* explique le projet, et ajoute : « Having myself filmed in the wilderness of jungles I found that beyond the wildlife film, in his material lay dormant a story of *astounding* beauty and depth. I discovered a film of human *ecstasies* and darkest inner *turmoil* ». La rencontre entre la nature et le cinéma qui se produit dans ce cinéma peut en effet tenir du sublime, et ces mots d'Herzog le rappellent. Cet aspect du sublime assume une valeur aussi réflexive pour le sujet même de l'expérience Treadwell. Selon les termes d'Herzog : « The camera was his only present companion. It was his instrument to explore the wilderness around him, but increasingly it became something more. He started to scrutinize his innermost being [...] facing the lens of the camera as a confessional ».

Là où une scène – une prise de vue pure de Treadwell – semble bientôt se conclure (il vient de conclure une explication assez exhaustive sur l'ours que nous voyons à l'arrière-plan), Herzog ajoute que parfois dans les pauses se loge « something like an inexplicable magic of cinema ». Et là, dans le même cadre, entre Treadwell et l'ours, défilent un renard et son bébé qui suit de près. Les deux animaux moqueurs volent le chapeau de Treadwell qui s'empare ainsi de la caméra et court à leur poursuite tout en filmant : il va

sans dire qu'il s'agit ici d'une prise de vue pure, telle que nous l'avons défini, c'est-à-dire cette condition originaire du cinéma qui façonne le tournage pour parvenir à cadrer un profilmique qui n'est pas du tout *domptable* (*domitor* : n'est pas en effet toujours le nom que le cinéma aurait mérité). C'est une sorte de *montage in vivo* des premières vues Lumière⁶⁰⁶ qui s'applique ici, mais avec une valeur littéralement renversée : si un opérateur Lumière pouvait arrêter le tournage pour essayer de limiter les imprévus dans le cadre par rapport à son idée préconçue de l'événement – une parade en fournit l'exemple le plus simple –, ici, ce que la prise de vue va mettre en évidence, c'est l'arrivée incessante de l'imprévu, et par extension, « the side of the production rather than consumption or reception, the designer rather than the viewer ». En dernier lieu, pour aller dans le sens de cette définition du *visual display*, nous pourrions même souligner que le fait que l'agent produisant l'œuvre parade, fait *monstration* de lui-même, à défaut de l'exploitation du sentiment *scopophilique* de celui qui reçoit l'image, est doublement souligné dans cette œuvre. Il n'existe pas de bande-vidéo de la mort de Treadwell. La caméra ne filme plus au moment où l'ours l'attaque, mais elle enregistre les sons. Herzog travaillera par soustraction : il écouterà, à l'écran, lui-même dans le cadre, cette bande-son, et il privera le spectateur du film de cette écoute. Il soustrait un élément qui serait tout à fait fondamental dans toute conception narrative de la structure du film, et propose au bout du compte une version singulière de ce que nous avons déjà défini, au deuxième chapitre, comme une attraction juxtaposée.

Le choix d'Herzog de suspendre la communication avec le spectateur est aussi, bien sûr, un choix rhétorique (du moment où la rhétorique a comme but de savoir, en termes psychologiques, comment est affecté l'auditeur, et en termes techniques – ainsi que du côté de la création de savoir –, comment on

⁶⁰⁶ Pour une définition de « montage in vivo » Cf. André Gaudreault, « Frammentazione e assemblaggio nelle vedute Lumière », *op. cit.*

peut produire un discours efficace⁶⁰⁷). En parcourant rapidement ce qu'Aumont suggère à propos de la rhétorique et du sublime, notre idée de l'attraction se retrouve, une fois de plus, un véhicule de communication du cinéma – proche des modèles les plus anciens et établis.

Aumont rappelle que Longin, rhétoricien du troisième siècle, distingue deux types d'effets du discours rhétorique sur son auditoire. Comme c'est intrinsèquement le cas dans tous les domaines des actes de communication, les effets du discours rhétorique selon Longin peuvent osciller entre persuader et provoquer. Vouloir persuader est l'effet du beau discours, rappelle Aumont ; en retour, provoquer « l'extase qui se traduit par une exaltation, en même temps [qu']une exultation du destinataire du discours [...] est le propre du discours sublime »⁶⁰⁸. Ce qui nous frappe dans cette distinction est que la dichotomie, qui en même temps, nous l'avons vu, est un double régime (une double vie), demeure du même ordre lorsqu'on distingue un régime qui valorise la narration et un régime qui valorise l'attraction. En effet, cela nous semble répondre à cette ancienne et inaliénable vocation de tout discours : faire croire d'un côté (sous l'effet du beau discours et aussi de la structure narrative) et provoquer l'exaltation du destinataire du discours de l'autre (sous l'effet propre du discours sublime et aussi du récit qui se construit par une suite d'éclats d'attraction). Ce sublime de la tradition rhétorique, dont Aumont reconstruit l'histoire, a une « préoccupation d'efficiency (origine rhétorique de la notion) et d'élévation (portée philosophique) »⁶⁰⁹, et tout en étant une possibilité de la régulation du discours, un des ordres de l'expression que la rhétorique prévoit, le sublime par « l'expression généreuse, l'imagination signifiante, peut vite confiner à la liberté voire au délire, et nourrir sans fin la passion enthousiaste et

⁶⁰⁷ Ainsi résume Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, op. cit.

⁶⁰⁸ Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, op. cit., p. 92.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

enthousiasmante »⁶¹⁰, relevant en somme de la tendance dionysiaque. Cette vision du sublime, délirant et dionysiaque, motive à nos yeux la lecture que nous proposons de certaines images du cinéma d'Herzog. Il s'agit dans notre cas de visions qui, selon la poétique d'Herzog, cherchent à instaurer une communication plus directe avec le spectateur (sans reposer sur la médiation d'une histoire) : par la vision du film, le spectateur deviendrait lui aussi partie – avec le rhétoricien/cinéaste – d'une véritable expérience du monde. Le sentiment que ces visions déclenchent (tant de visions répétées, ralenties, arrachées par le montage à la continuité de l'espace) nous semble jouer sur le sentiment du sublime et en même temps, et pour les mêmes raisons, constituer à chaque fois le fondement d'un véritable moment d'attraction.

Encore dans la même acception, le sublime appelle une sorte de célébration de celui qui sait le produire, l'orateur. « Le sublime, quand il se produit au moment opportun, comme la foudre il disperse tout et sur-le-champ manifeste, concentrée, la force de l'orateur »⁶¹¹. Jacques Aumont commente que « sans doute cela est dû en partie au fait que cette capacité de tension et de décharge, semblable à celle de la foudre (accumulation-détente), met en jeu un modèle temporel »⁶¹². Dans ces réflexions générales sur la relation entre la rhétorique et le sublime s'expose une pensée que nous pouvons clairement associer au montage des attractions.

Au croisement de catégories apparemment disparates, comme fiction/*non-fiction*, cinéma pur, *visual display*, paysage et sublime, il nous a semblé intéressant de lire ce pan assez singulier du cinéma contemporain que représente l'œuvre de Werner Herzog comme une des ramifications du cinéma des attractions. Le corpus sur lequel le concept d'attraction insiste, travaille et révèle la nature du cinéma, apparaît de plus en plus hétérogène,

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁶¹¹ Longin, *Du Sublime*, I, 4, cité par Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 94.

nous laissant de plus en plus convaincue que l'histoire du cinéma est disséminée de films qui peuvent être fédérés par cette expérience commune des attractions.

⁶¹² *Ibid.*

Ouverture (en guise de conclusion) : deux fins de siècle à la loupe du système des attractions

Sergej Ejzenštejn, nelle sue confuse dichiarazioni in privato, è molto più interessante che non in quelle fatte in pubblico. Il cinema ha molto da guadagnare dalle sue dichiarazioni, non ancora del tutto compiute, sulla teoria delle attrazioni, che invece di « suggerire » l'emozione allo spettatore, la suscita direttamente nel suo animo.

Viktor Šklovskij, « Errori e invenzioni », 1928.

Si le concept d'attraction a servi, lors de sa (re)naissance dans l'historiographie des premiers temps du cinéma, à importer dans le cinéma, et dans l'étude des films, l'air du temps, c'est-à-dire l'air du tournant du XX^e siècle, nous suggérons ici une répétition et une inversion. En fait, nous proposons de regarder l'air du temps – d'un temps qui nous est plus proche, le tournant du XXI^e siècle – à travers la loupe de notre concept. À des fins heuristiques, nous sortirons parfois le concept de son usage strictement lié à l'étude du cinéma et des films, et nous allons montrer comment l'attraction se révèle aussi un concept opératoire pour lire certaines manifestations de la culture médiatique dont le cinéma fait aujourd'hui aussi partie. Au fond, cela nous semble correspondre au fait que le concept d'attraction a d'abord servi, dans les études cinématographiques, à rendre compte du contexte culturel⁶¹³ entourant le cinéma à sa propre naissance ; le terme même d'attraction, nous

⁶¹³ Nous avons choisi d'utiliser l'expression « contexte culturel » pour nommer la constellation de nouveautés de la modernité au tournant du XX^e siècle parmi lesquelles le cinéma s'inscrit ; nous avons ainsi considéré que pour désigner l'ensemble de pratiques entourant de nos jours le cinéma une autre expression est nécessaire pour en rendre davantage compte : « culture médiatique ». On pourra trouver quelque piste allant dans le même sens dans Martin Lister, Seth Giddings, Jain Grant et Kieran Kelly, *New Media. A Critical introduction*, London/New York, Routledge, 2003 ; et dans Oliver Grau, *Visual Art : from Illusion to Immersion*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.

le savons, puise son sens en dehors du cinéma (il y avait des attractions de cirque, des attractions de foire, etc.).

Du côté de la structure d'un film, nous avons démontré dans les chapitres précédents comment l'attraction est cet élément qui sort de l'œuvre et attrape le spectateur : nous voulons traiter ici la manière dont, à un niveau plus général, l'attraction se prête aussi à penser le cinéma du dehors, c'est-à-dire à penser le cinéma lié à une plus vaste culture médiatique. Dans notre lecture, le lien alors créé entre le cinéma et toute une constellation de médias réside justement dans l'attraction, et c'est bien de l'ordre de la relation : d'autres médias (parfois instables et éphémères) à côté du cinéma exploitent un même type de relation particulière avec le public qui se produit justement par l'usage d'attractions⁶¹⁴. Ce cinquième chapitre, que nous proposons en guise de conclusion – et qui se veut à son tour un point de départ –, présente alors un retour en arrière et une ouverture à la fois. Le retour en arrière commence par un constat : l'avènement du cinématographe s'est fait dans une conjoncture historique, sociale, économique d'un tournant du siècle, le XX^e, où les « nouvelles technologies » de la vision triomphaient de manière *spectaculaire* dans le quotidien⁶¹⁵ ; le tournant d'un autre siècle, le XXI^e – c'est ici notre constat – a proposé celle que nous considérons une *reprise*,

⁶¹⁴ Anne Friedberg, dans son article « The End of Cinema : Multimedia and Technological Change », in Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000, p. 438-452, explore quelques changements généraux dans notre relation à ces médias qui comportent un écran comme interface – y compris donc les téléphones portables. Elle met en valeur la façon dont le tournant du XX^e siècle nous voit encore aux prises avec une absorption par un écran, mais elle souligne que toute notion du passé, portant notamment sur des questions d'absorption diégétique, est désormais inadéquate. Nous croyons qu'il y a lieu de revoir nos relations intermédiatiques à partir du modèle des attractions tel que nous avons essayé de le construire tout au long de cette thèse, où primerait des notions comme fascination, émerveillement, choc, éphémère, fragment...

⁶¹⁵ Les propositions en ce sens sont trop nombreuses pour être toutes reportées ici. Dans des perspectives que nous considérons complémentaires à la nôtre, considérant le cinéma comme le déclencheur d'un régime de visibilité nouveau et spectaculaire, on pourra référer à Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion. Pour une culture optique du dispositif cinématographique », in *Cinémas*, vol. 14, n. 1, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », automne 2003, p. 67-89 et Francesco Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

autour du cinéma, de « nouvelles technologies » de la vision qui modifient les habitudes de perception dans notre quotidien et cette fois aussi de manière spectaculaire⁶¹⁶. L'enthousiasme et l'intérêt de l'inconnu de ces deux fins de siècle les rapprochent. Un sens de fin de siècle, avec son *incognita* du futur, se loge dans les fascinations techniques de ces deux moments charnières, riches en innovations technologiques. Le tournant du XX^e siècle voyait d'un côté la fascination du « magique » avec la lanterne et la fantasmagorie, et de l'autre côté la science avec la photographie : cette tension entre la portée scientifique des nouvelles technologies et leur coefficient de merveille de la vision demeure pertinente à cet autre tournant de siècle qui est le nôtre⁶¹⁷.

Ainsi, en filigrane de cette dernière partie de notre thèse, un constat encore plus général, que nous élargirons dans la suite de nos recherches : il est possible de tracer un ensemble de similitudes entre chaque période qui précède la véritable institutionnalisation d'une nouvelle pratique médiatique.

Nous proposons d'observer brièvement – c'est une conclusion en guise d'ouverture, nous le répétons, qui entame donc des pistes d'analyse – des phénomènes qui, en ce début de XXI^e siècle, tirent un certain avantage à être lus à l'intérieur de ce que nous avons dessiné au long de ce travail comme le système des attractions. Dans la partie centrale de cette conclusion, nous allons présenter quelques considérations, préliminaires, sur l'usage d'images numériques au cinéma, pour souligner comment les images de

⁶¹⁶ Sur l'avènement des images numériques, se référer à Edmond Couchot, *Image. De l'optique au numérique*, Paris, Hermès, 1988. Pour quelques pistes de réflexion sur leur ontologie cf. Jacques Lafon, *Pour une esthétique de l'image de synthèse. La trace de l'ange*, Paris, L'Harmattan, 1999 et Michel Porchet, *La Production industrielle de l'image. Critique de l'image de synthèse, op. cit.* Plus directement liée au cinéma, la trilogie de Lev Manovich, « Cinema and Digital Media », in Jeffrey Shaw et Hans Peter Schwarz (dir.), *Perspektiven der Medienkunst/Perspectives of Media Art*, Cantz, Verlag Ostfildern, 1996 ; « To Lie and to Act : Potemkin's Villages, Cinema and Telepresence », in Karl Gebel et Peter Weibel (dir.), *Mythos Information. Welcome to the Wired World. Ars Electronica 95*, Vienna/New York, Springer Verlag, 1995, p. 343-348 ; « What is Digital Cinema » [1996], in Peter Lunenfeld (dir.), *The Digital Dialectic : New Essays on New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999, p. 42-57.

synthèse peuvent s’offrir au spectateur comme des attractions en réactivant certains aspects du cinéma des premiers temps. Nous aboutirons, en fin de parcours, à ouvrir une voie sur laquelle il nous semble clair qu’aujourd’hui le cinéma peut s’inscrire, celle d’une culture de l’exposition qui réactive – réactive, elle aussi – un milieu comparable, dans la diachronie, à celui où eut lieu l’avènement du cinématographe.

Avant d’entrer dans les détails, nous proposons d’observer une notion, celle de prototype, qui nous semble aider à mettre en évidence un aspect de l’attraction. Cet aspect sera par ailleurs central dans la lecture que nous proposerons plus loin.

***I* Prototypes, présentations éphémères et attractions**

Nous avons déjà souligné comment l’effet de l’attraction peut reposer sur sa faculté de surprendre⁶¹⁷. L’aspect de nouveauté est quant à lui intimement lié à la surprise. Il est facile donc – et nous l’avons déjà proposé dans le troisième chapitre à propos des nouveautés techniques mises en valeur dans les comédies musicales, de la couleur aux formats de l’image – de rattacher l’attraction, le moment où elle se produit dans un film et crée une réponse émotionnelle chez le spectateur, à l’apparition d’une nouveauté. C’est

⁶¹⁷ Tom Gunning propose une lecture qui va par moment dans ce même sens dans son article « “Animated Pictures” : Tales of Cinema’s Forgotten Future, after 100 Films », in Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, *op. cit.*, p. 316-331.

⁶¹⁸ Ce qui ne nous a par contre pas empêché de développer une toile de relations entre attente, répétition et attraction. Cf. surtout le troisième chapitre. Pour la relation entre surprise et attraction cf. surtout notre premier chapitre où, par le biais de la pensée d’Eisenstein et de l’école de la photogénie, nous avons travaillé sur l’étonnement du spectateur et sur l’idée de dévoilement tel que l’attraction les permet.

la *nouvelle manière d'observer le monde* permise par le cinéma, ne l'oublions pas, qui bâtit dans notre lecture ce pouvoir d'attraction que nous considérons « endogène » au dispositif même. Or, qu'il s'agisse de rechercher l'attraction dans l'usage d'images de synthèse dans un film ou dans l'expérience de l'attraction que le cinéma et d'autres objets médiatiques de la constellation de notre temps enclenchent, c'est dans *une configuration particulière de la nouveauté*, une configuration technique dirions-nous, que nous trouvons une piste. Quand la nouveauté prend la configuration d'un prototype, l'attraction trouve une forme qui lui est propre. De manière très générale nous avançons que lorsque des *nouvelles choses arrivent*, d'emblée, se posent des questions d'intégration. Ce qui a à voir avec l'idée de *prototype*. C'est dans la définition du terme que nous trouvons des aspects intéressants pour notre réflexion sur les attractions : le prototype est le premier stade du modèle (de mécanisme, de véhicule, etc.) construit avant sa fabrication en série. Le prototype est au fond un objet qui (com)porte du temps. Il cache le passé sur lequel il a dû se construire (ces acquis techniques du passé sur lesquels a par exemple été bâti l'objet prototype, sans compter qu'étymologiquement ce terme est composé de passé : du grec, *protos* et *tupos*) offrant une dimension résolument nouvelle de possibilités. S'il semble donc pointer tout droit vers le futur – surtout au niveau des discours qui accompagnent un prototype –, il ne fait au bout du compte que s'offrir dans le présent de l'usage. Un objet qui, en somme, tout en travaillant sur le temps, entre les attentes et les projections, s'épanouit dans le présent, et brise la continuité des usages d'autres objets en proposant des qualités nouvelles. Nous proposons donc de voir d'entrée de jeu, dans cet aspect, une similitude à développer avec notre attraction.

Le prototype d'une voiture, qu'on admirerait par exemple dans une exposition, ne correspondra pas forcément au véhicule que la maison-mère produira en série. Le prototype est donc conçu pour passer d'une phase de conception (dans laquelle l'artefact est encore œuvre d'auteur) à un produit disponible sur le marché. Il est courant qu'un prototype ait pour but de créer

un engouement pour une trouvaille technologique qui n'est pas encore en demande sur le marché⁶¹⁹. Passer par la phase de production « artisanale » d'un prototype est le meilleur moyen pour l'industrie de la haute technologie de fournir un objet à partir duquel elle peut travailler et innover. Le produit dérivé du prototype exploitera certes certains éléments de l'objet artisanal mais sera ajusté aux modèles des produits préexistants et aux coûts réels de la production industrielle – et non de l'exemplaire unique. Donc, les acquis du passé contenus dans le modèle seront effacés au profit de la promesse de futur qu'il véhicule, et en même temps cette promesse de futur ne sera pas exhaussée car au fond le prototype ne correspondra pas à ce qui se produira vraiment ensuite. Le prototype demeure donc une pure *présentation spectaculaire* des possibilités technologiques du *présent* (des termes, ceux-ci, qui ont évidemment à voir avec l'attraction). Quant à l'innovation technologique que le prototype présente, elle ne peut pas, à elle seule, changer les modes de vie. « Le problème [...] devient social et culturel : celui des besoins, des contenus et des usages nouveaux qui vont se développer progressivement, selon une dynamique spécifique, très différente de celle de

⁶¹⁹ Chevauchant la question du prototype et celle des propriétés des images de synthèse, nous pouvons faire référence, à titre d'exemple, à une animation 3D d'une voiture Peugeot, la *Proxima* (contrôle radar et réglage de la distance des autres voitures dans le trafic, etc.), des années quatre-vingts, c'est-à-dire de la période d'avènement des images numériques – nous avons étudié un vaste fond documentaire d'animations numériques, entre les années quatre-vingts et quatre-vingts-dix, présentées à la *Compétition internationale d'animation par ordinateur d'Images du futur* à Montréal : cf. notre Hypertexte Web *Ce qui reste des Images du futur* www.fondation-langlois.org/flash/f/index.php?Url=CRD/futur.xml [2005 ; dernière consultation mai 2007]. Cette animation 3D présentant la voiture expérimentale proposait une sorte de double prototype. En effet, dans les animations par ordinateur, les engins les plus imprévisibles peuvent être conçus et montrés. Ce qui était auparavant confiné au domaine de la maquette statique peut désormais, depuis un quart de siècle, bouger grâce au 3D et être étudié dans ses interactions possibles avec l'environnement et les « imprévus » qui en découlent. La collection de la *Compétition internationale d'animation par ordinateur d'Images du futur* est conservée par le Centre de Recherche et Documentation de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, à Montréal.

l'offre technique »⁶²⁰. Les auteurs de cette réflexion sur *les nouvelles technologies au (futur) quotidien* affirment, incarnant parfaitement un point de vue que nous avons retrouvé de nombreuses fois dans les discours sur les « nouvelles » technologies de la fin du vingtième siècle, que toute célébration du futur, surtout du futur proche, tisse surtout des relations étroites avec le présent technologique⁶²¹.

Le prototype ne se reproduit alors pas tel quel dans une filiation automatique. Il nous semble qu'une voie du prototype est celle qui ne pointe pas à la filiation, à la reproduction immédiate, justement, mais met plutôt en valeur le côté contingent, transitoire et fugitif, en un mot éphémère⁶²². Par cette voie, la présentation spectaculaire est exploitée et l'intérêt pour la nouveauté de l'objet technique est moussé de manière démonstrative (ailleurs, on parle aussi de *démo*) – tel qu'on exhiberait une attraction⁶²³. Le prototype a une durée de vie limitée, il n'existe que pour son exhibition, il se doit d'être

⁶²⁰ Pierre-Alain Mercier, François Plassard et Victor Scardigli, *Société digitale : les nouvelles technologies au futur quotidien*, Paris, Seuil, 1984, p. 10. À remarquer que nous avons cherché des sources de réflexion sociologique sur ces questions produites durant une période que nous considérons d'avènement de la nouvelle technologie, numérique souvent, dans le quotidien – soit les vingt dernières années du XX^e siècle.

⁶²¹ Cette tension présent-futur, qui s'actualise dans un pur présent est l'un des aspects caractéristiques de la relation à la nouvelle société hautement technologique qu'entretient l'homme « contemporain », selon Alvin Toffler (dans son *Le Choc du futur*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970). Toffler parle à ce propos d'*éphémère*. Le concept d'éphémère réfère à la vitesse avec laquelle les relations de l'homme aux choses et à la société se modifient (cf. surtout p. 59 à 209). Dans chaque produit, par exemple, selon Toffler se logerait déjà la promesse du nouveau modèle amélioré. Dans notre lecture, tout prototype est éphémère, non pas tellement parce qu'il annonce le futur, mais plutôt parce qu'il affiche son être provisoire, et fait de son présent temporaire une qualité qui lui permet d'étonner. Le contraire serait – même selon Toffler – la *continuité*, et la continuité, la permanence, nous le savons, est ennemie de la surprise, de l'étonnement, du dévoilement de la nouveauté, et par-là de l'attraction.

⁶²² Cf. la notion d'éphémère chez Alvin Toffler, *Le Choc du futur*, *op. cit.*, p. 59-209.

⁶²³ Cette conception que nous proposons s'oppose à celle, qui nous semble plus courante, associant un prototype industriel, par exemple, à une – plus ou moins directe – invention du futur. Dans ce cas-ci, le prototype serait toujours une véritable *novelty*, comportant ainsi un aspect très pragmatique. Nous retrouvons par exemple des usages du concept de *novelty* dans des travaux tels que celui de Philip Scranton, *Endless Novelty : Specialty Production and American Industrialization, 1865-1925*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1997, sur l'industrie manufacturière ; ou celui de Robert Friedel, *Zipper : An Exploration in Novelty*, New York/London, W. W. Norton, 1996, sur l'apparition des fermetures à glissière dans le marché du vêtement.

efficace (comme une attraction en somme), pour à la fois se donner à voir et se laisser expérimenter. L'autre voie que le prototype peut emprunter est celle de la concrétisation, c'est-à-dire de l'intégration organique⁶²⁴ de ses composantes aux systèmes existants dans lesquels il essaie de s'homogénéiser⁶²⁵.

Suite à cette description générale des tâches et des caractéristiques d'un prototype, on comprendra mieux dans quelle mesure nous le considérons comme une clef pour traiter d'attraction. Plus précisément, c'est une clef pour comprendre les images de synthèse comme attractions – une de nos suggestions de ce chapitre de conclusions.

Nous considérons en effet que les images de synthèse partagent les modes d'existence de ces objets techniques, contingents et éphémères, que sont les prototypes.

⁶²⁴ C'est Gilbert Simondon (dans son *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958) qui parle de « concrétisation » comme étape de perfectionnement et d'intégration des objets techniques. Selon Simondon, une nouvelle technologie peut introduire au sein d'une société un véritable phénomène de *rupture*. Il présente dans son texte une réflexion générale et phylogénétique sur la manière dont l'être technique évolue par convergence et par adaptation à soi ; il s'unifie intérieurement selon un principe de résonance interne, de l'abstrait au concret, où l'abstrait correspond à un objet technique complexe formé de parties autonomes, fonctionnant indépendamment les unes des autres ; cela implique une instabilité de l'objet technique. Avec des perfectionnements continus et mineurs, l'objet technique se rend à un stade de synthèse où chaque élément est relié à l'autre et fonctionne de façon relative – comme dans un corps organique. Cf. surtout son premier chapitre « Genèse de l'objet technique : le processus de concrétisation ».

⁶²⁵ Cette voie fait écho, dans notre lecture, au « système d'intégration narrative », de Gaudreault et Gunning, dont la caractéristique « est l'élection d'un élément de la signification filmique auquel on donne un rôle intégrateur : l'histoire à raconter. C'est en vue de l'histoire à raconter que le narrateur choisit les divers éléments de son discours », cf. « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », *op. cit.*, p. 58.

Nous proposons de considérer la « révolution du numérique »⁶²⁶ (le flou discursif qui accompagne cette expression rend nécessaire l'usage des guillemets) en termes d'écho de cette autre révolution médiatique d'un siècle plus ancienne que fut l'avènement du cinématographe⁶²⁷. Nous considérons les correspondances, entre la *nouveauté* que le cinéma a constituée lors de son apparition et la *nouveauté* introduite par l'imagerie numérique au sein du paysage médiatique et en particulier du cinéma, assez substantielles. À part la coïncidence des deux fins de siècle, un *nouveau régime de la vision* s'instaure dans chacune, ainsi qu'un nouveau *mode de production d'images* mouvantes (par analyse de la lumière et du mouvement, le premier et par synthèse de données spatiales, le deuxième), le tout accompagné par un changement dans les *conditions de reproductibilité* des images (par empreinte d'abord et par production de modèles ensuite). À cela nous pouvons ajouter que de nouvelles *conditions de réception* et de consommation des spectacles optiques

⁶²⁶ À remarquer que l'introduction d'une nouvelle pratique, surtout quand elle est de nature technologique, a toujours entraîné deux types de discours : un type de discours « catastrophiste » et son opposé, c'est à dire un type de discours « enthousiaste à tout prix » visant le *Progrès*. Des discussions sur ce qu'on pourrait appeler – dans un lexique qui nous est contemporain – technologies de l'information et de la communication (TIC, précédé parfois par un N, lorsqu'on veut souligner l'aspect de nouveauté, NTIC) ont pris de l'ampleur dès la moitié du XIX^e siècle (par exemple sur les moyens d'enregistrement et diffusion du son et de l'image). Plus proche de nous, la réflexion sur l'ordinateur comme média s'est définie à la fin des années soixante-dix, pour décider enfin qu'il est un média, au sens de *moyen*, par lequel l'homme créateur obtient les configurations voulues. Avec peut-être quelques exceptions, comme celle des créations d'images et de sons sur un mode aléatoire que seul le calcul rapide des ordinateurs peut engendrer. Pour une réflexion de base sur les « nouvelles technologies » qui rende aussi compte du point de vue lié à leur émergence, cf. Nicolas Negroponte, *L'Homme numérique*, Paris, Laffont, 1995.

⁶²⁷ Si on veut remettre en perspective cette révolution numérique, il est possible de remonter plus loin encore. Les images de synthèse constituent à ce moment de leur développement un simulacre du monde réel qui est à la fois structure d'interprétation et métaphore se substituant au monde (logiciels permettant de reproduire avec grande précision l'environnement urbain et naturel, les mouvements des corps, etc.). C'est partant de cette perspective que les croyants en la puissance du numérique (d'Edmond Couchot à Hervé Fischer) parlent de *révolution* qui mène à une véritable assimilation de l'authentique et du simulé. Il s'agirait d'une révolution épistémologique, qui concernerait tout court notre connaissance du monde. Aujourd'hui, le monde peut effectivement être interprété par l'entremise des calculs et des nombres : mais, si le cinéma a produit une coupure semblable, cette possibilité de régulation du monde par les nombres avait déjà été pensée dans la philosophie grecque, par Archimède, Euclide et Pythagore.

s'imposent chaque fois au spectateur. La concrétisation du dispositif cinématographique au XIX^e siècle et celle de la production industrielle de l'imagerie numérique au XX^e siècle sont le fruit de recherches d'ordre scientifique aussi bien que commercial⁶²⁸. Et dans les deux cas, c'est dans l'arsenal des arts du spectacle que la partie visible de l'iceberg des deux formes se développera.

Il est de bon aloi de préciser ici une question d'appellation, car lorsqu'on parle d'images numériques au royaume des images en mouvement (et lorsqu'on lit sur les technologies numériques au cinéma), on se trouve souvent plongé dans un autre flou terminologique. Quand il est aujourd'hui question de cinéma numérique, on nous renvoie tantôt aux moyens de captation de la prise de vue⁶²⁹, à la post-production des séquences⁶³⁰, aux méthodes de projection, aux méthodes de distribution par câble (dans les salles de cinéma ou par Internet à la maison)⁶³¹ et tantôt – carrément – aux techniques de création des images⁶³². Il suffit qu'une de ces conditions soit respectée – que les images soient ou tournées, ou traitées, ou projetées, ou

⁶²⁸ Sur cet aspect, côté, images de synthèse, cf. par exemple Anne Sarah Le Meur, « De l'expérimentation en image de synthèse », in Jean-Pierre Balpe, *Les Cahiers du numérique*, vol. 1, n. 4, « L'art et le numérique », 2000, p. 145-165 ; Michel Porchet, *La Production industrielle de l'image. Critique de l'image de synthèse*, op. cit.

⁶²⁹ Avec des caméras DV – *Digital Video*, ou HD – *High Definition*. Cf. *Convergence*, vol. 9, n. 4, « Special Issue on Digital Cinema », hiver 2003.

⁶³⁰ Sur le numérique comme post-production des images et des séquences cf., par exemple, Bernard Pellequer, « L'ombre des pixels », in *Alliage*, n. 26, printemps 1996, p. 67-69.

⁶³¹ Parmi les premiers essais de distribution numérique, rappelons en juin 1999, dans deux salles aux États Unis, *Star Wars : Episode I. The Phantom Menace* ; immédiatement, la Walt Disney Pictures s'était massivement investie, possédant le nombre plus important de films pour la distribution numérique : *Tarzan* (1999), *Toy Story II* (1999), *Mission to Mars* (2000), *Fantasia 2000* et *Dinosaur* (2000). La Twentieth Century Fox a suivi en 2000 avec le film d'animation *Titan A.E.* Cf. *Dossiers de l'audiovisuel*, n. 110, « Numérique en haute définition : entre cinéma et télévision », juillet/août 2003 ; Julia Knight, « DVD, Video and Reaching Audiences : Experiments in Moving-Image Distribution », in *Convergence*, vol. 13, n. 1, February 2006, p. 19-41.

⁶³² Pour un coup d'œil diachronique sur les images de synthèse, se référer aux catalogues des différentes éditions des expositions *Art futura* (Barcelona) ; *SIGGRAPH* ; *Parigraph*/Marché européen du traitement et de la synthèse d'images ; *Imagina*/Des images qui dépassent l'imagination (Monte-Carlo) ; *Future Film Festival*/Le nuove tecnologie del cinema d'animazione (Bologna).

créées numériquement – pour que les discours en associent le résultat au cinéma numérique.

Pour le moment, nous allons proposer certaines considérations sur les images créées par l'ordinateur, afin d'en observer les aspects qui, dans notre lecture, en font des *démos*, des prototypes. Nous ferons davantage référence au cinéma de synthèse⁶³³ – pour nous, ce cinéma numérique dont toutes ou certaines images sont créées dans l'obscurité d'une « boîte » contenant un processeur de données, images *sans soleil*, comme les appelait Chris Marker dans *Sans Soleil* (1982)⁶³⁴ –, mais nous nous servirons aussi à l'occasion des images de synthèse qui, appartenant résolument au monde de l'animation, habitent les territoires de l'expérimentation industrielle et technologique. Ce qui pour nous unit ces deux domaines apparemment éloignés réside, considérant les images de synthèse du point de vue du prototype et de l'attraction, dans les visées d'exposition de la nouveauté technique et dans la recherche à produire étonnement et merveille chez le spectateur, qui sont en commun à ces deux domaines.

Les considérations que nous allons proposer dans cette conclusion permettront aussi de faire ressortir ici et là comment l'historiographie récente des images de synthèse a reproduit certains des vices que l'on retrouve dans l'histoire classique du cinéma : des vices que l'historiographie post-Brighton a mis en question, qui vont des *syndromes de première fois*⁶³⁵, aux diverses

⁶³³ À propos de la dénomination d'images synthétiques, Anne Sarah Le Meur, chercheuse et créatrice d'images 3D et d'environnements interactifs, a suggéré de les appeler « images synthésiques » afin de qualifier l'image de synthèse tout en la distinguant des produits chimiques et de certaines qualités de l'esprit... Sa proposition lexicale n'est pourtant pas passée dans l'usage. Voir son article « De l'expérimentation en image de synthèse », in Jean-Pierre Balpe, *op. cit.*, « L'art et le numérique », p. 145-165.

⁶³⁴ C'est aux images traitées par un synthétiseur d'image que Marker faisait tout particulièrement référence avec la formule évocatrice « images sans soleil ».

⁶³⁵ Pour ce qui est de ces *leures* dans l'écriture de l'histoire d'un phénomène, la bibliographie est énorme. Nous nous limitons à rappeler *la première fois* (sic!) que ces préoccupations ont été l'objet d'une réflexion méthodique dans le domaine du cinéma. Il s'agit de la fameuse série d'articles de Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie », publiée aux *Cahiers du cinéma* (n. 229-231, 233, 1971 ; n. 234-235, 1971/1972 ; n. 241, 1972).

*formes de téléologie*⁶³⁶, aux *préjugés du précurseur*⁶³⁷, et contre lesquels, à propos du cinéma des premiers temps, le concept d'attraction – nous le savons – a déjà offert un remède.

Les images de synthèse sont chaque fois, dans chaque film, créées par un logiciel – ou par plusieurs logiciels – conçu pour fournir les solutions ponctuelles aux exigences du film. Le logiciel, lui, ne sera habituellement plus réutilisé tel quel après la réalisation des images en question pour un film, mais remanié, intégré à d'autres, et enfin expérimenté à nouveau, dans un nouveau film, étant au bout du compte tout nouveau lui-même. Ainsi, les films réalisés en images de synthèse 3D s'affichent toujours comme un démo, font valoir leur état de prototype. Par exemple, *Bingo* (Chris Landreth, 1998) était – dans une phase que nous pouvons encore considérer d'avènement – un court métrage d'animation 3D, produit par Alias/Wavefront (entreprise qui conçoit plates-formes et logiciels), la maison créatrice du tout dernier logiciel Maya. C'est avec ce logiciel que Landreth réalise *Bingo* pour montrer et mettre en valeur les multiples capacités perfectionnées de ce logiciel d'animation. Ce court métrage est pour nous un cas exemplaire d'un démo qui expose les nouveautés dont il est porteur, et qui se donne en tant que prototype car les usages suivants du logiciel qui en a permis la naissance s'ajusteront aux nécessités du système (film) qui en accueillera les performances. *Bingo* étonne, attire, fait événement pour ces qualités qui annoncent le futur des images en mouvement mais, en même temps, ses qualités seront éphémères, vite modifiées pour s'adapter à autre chose :

⁶³⁶ Cf. les précautions méthodologiques mises en place par André Gaudreault in, par exemple, *Il Cinema delle origini o della « cinematografia-attrazione »*, Milano, Il Castoro, 2004 et *Au seuil de l'histoire du cinéma. La cinématographie-attraction*, Paris, CNRS, 2007.

⁶³⁷ L'expression « préjugés du précurseur » est d'Elena Dagrada qui précise : « [...] tendance à juger l'œuvre d'un cinéaste sur des critères qui n'appartiennent pas à son temps, mais au nôtre, et selon laquelle la valeur dépend directement du fait d'avoir su ou non anticiper notre présent », *La Rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, 1998, p. 39. C'est nous qui traduisons de l'italien.

apparition fugace d'une nouveauté attractionnelle qui, voulant annoncer le futur, fait par contre état du présent technologique.

II Le cas des images de synthèse : « Ladies and Gentlemen, and Now the Main Attraction »

Tout l'intérêt des pages descriptives [...] n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description.
Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1963.

Les images de synthèse sont conçues avec des qualités propres. Si elles ne constituent pas la *trace* d'un objet capté par un appareil enregistreur, elles sont néanmoins la marque sensible d'un savant calcul, accompli par un créateur (une équipe plus souvent qu'autrement), par lequel se rendent visibles les qualités manifestes de l'objet que l'image veut représenter⁶³⁸. Nos images numériques ont – ou semblent avoir – un poids et, par-dessus tout, une structure, une texture, une densité et un volume. Et ces qualités déterminent, en suivant des principes physiques vérifiables, le comportement

⁶³⁸ Suivant notre lecture, les images de synthèse ne sont pas plus abstraites que celles obtenues en filmant un modèle – les images numériques sont au fond la trace d'un modèle qui est, dans leur cas, une relation mathématique. Mais nous devons souligner que la plupart des discours sur les images créées de façon numérique les rangent du côté du langage symbolique (étant un assemblage de 0 et de 1...). Cf. par exemple Lev Manovich, « What is Digital Cinema » [1996], in Peter Lunenfeld (dir.), *The Digital Dialectic : New Essays on New Media*, *op. cit.*, p. 42-57 ; en ligne *Telepolis*, www.ix.de/tp/english/special/film/6110/2.html [dernière consultation avril 2007]. D'autres pistes de lecture insistent sur l'idée de liberté qui les traverserait du moment où elles n'ont pas à se rapporter à un objet réel ; ainsi, Francesco Casetti les range par exemple du côté des *inventions* – versus des *traces* pour les images analogiques, in *L'Occhio del Novecento*, *op. cit.*, p. 295.

et les mouvements des objets représentés. Il s'agit au fond pour les images de synthèse de témoigner de hautes qualités *descriptives*⁶³⁹.

À la fois outil de création et mode d'expression, les images de synthèse peuvent se prêter à différents usages, avec des résultats très éloignés les uns des autres, mais il demeure néanmoins que, surtout dans ses premiers temps, le 3D a déployé certaines figures de façon récurrente, et que celles-ci semblaient avant tout vouloir exposer les résultats d'un exercice de description.

Les images de synthèse n'ont pas de barrière, elles peuvent montrer la surface des objets mais aussi pénétrer la matière; elles sont « la matière ». Pensons à une solution narrative et visuelle déjà exploitée dans la première décennie du cinéma, avec un personnage qui en espionne d'autres par le trou d'une serrure, et le plan suivant est encadré par un iris en forme de serrure (*Un coup d'œil par étage*, Pathé, 1904) : dans *Panic Room* (David Fincher, 2002), des images de synthèse permettent cent ans après de produire, par un faux mouvement de caméra, une traversée de l'espace et une pénétration de la matière. Cet imaginaire archétypique du cinéma peut être poussé aux extrêmes par l'usage d'images de synthèse. Un mur, un fil de téléphone, peuvent être visuellement traversés si le réglage du point de vue veut que le spectateur aussi les franchisse.

Dans le même ordre d'idées, durant les années quatre-vingts, un imaginaire abondamment exploité dans les animations 3D est celui du

⁶³⁹ Pour la relation entre la question de la description et celle de l'attraction, se référer plus particulièrement à notre deuxième chapitre.

dévoilement des structures (parfois imaginaires) qui soutiennent les objets⁶⁴⁰. Ce type de figure produit ces objets dont les structures ressemblent à des tubes néon⁶⁴¹ (une esthétique exploitée aussi par *Tron*, Steven Lisberger, 1982). Ces structures peuvent pivoter sous notre regard de manière à nous laisser découvrir la forme à partir de multiples points de vue, comme si un œil de caméra bougeait librement à l'intérieur de l'objet, dans le but de valoriser sa modélisation.

Le même type de fascination est exercé par les textures des matériaux et par la possibilité que ces images ont d'en simuler les caractéristiques. À la différence des structures mises à nu, ce type d'imaginaire ne disparaît pas après les toutes premières années et devient même un des plus grands défis de la création d'images de synthèse (on expose les propriétés réfléchissantes du matériel, les transparences cristallines, les réactions à la luminosité des différentes textures).

À côté de cette étude matérielle sur les objets dont nos images de synthèse reproduisent l'apparence, dans un véritable système de *monstration*, elles ne portent aucun intérêt pour des structures narratives – surtout dans leurs premiers temps ; les images de synthèse semblent aussi hériter de l'engouement de la photographie et du cinématographe au tournant du XX^e siècle pour l'étude et l'enregistrement du mouvement (très nombreuses sont les animations dont l'imaginaire repose justement sur la description du

⁶⁴⁰ Nous avons étudié une vaste collection d'animations numériques de la *Compétition internationale d'animation par ordinateur* (entre 1987 et 1996) annexée à *Images du futur*. Les commentaires des pages qui suivent sur quelques aspects de l'animation 3D présentent une partie des résultats de notre étude. L'échantillon offert par la *Compétition internationale d'animation par ordinateur* nous a permis de poser un regard synchronique sur ce qui, chaque année, s'offrait comme nouveau et ce, dans une période très riche, comme l'est toujours celle des premiers temps d'un phénomène. Ce volet de la collection documentaire contenait environ 400 vidéogrammes – contenant chacun plusieurs heures d'animations 3D. Cf. notre *Ce qui reste des Images du futur*, *op. cit.*

mouvement des objets modélisés)⁶⁴². La fluidité des mouvements est une des principales qualités des animations. Évidemment, la complexité des mouvements que les modélisations peuvent accomplir dépend aussi de l'époque à laquelle l'animation (et les nombreux logiciels employés) a été réalisée – cela dans le domaine de l'animation 3D, alors que pour l'animation classique la qualité du mouvement, toute aussi centrale, dépendait de l'habileté des artisans du studio ; les tentatives ont visé une justesse physiologique de mouvement des êtres vivants.

À côté de l'étude du mouvement, que nous suggérons de voir comme lien entre ces deux états de l'image à deux fins de siècle différentes, en examinant l'imagerie numérique tel qu'elle se déploie au cinéma, nous nous trouvons en présence d'un certain nombre de *topos* des images cinématographiques, à leurs premiers temps, qui se réactivent. Il est possible de retracer brièvement quelques concordances entre certains aspects des images de synthèse et d'autres propres au cinéma des premiers temps.

Au nombre des vecteurs communs, le rêve. (Re)produire du rêve est une voie que les images de synthèse ont souvent empruntée : les exemples sont aussi nombreux que la fantaisie débridée peut en produire. Pensons aux créatures comme celle de *The Abyss* (James Cameron, 1989) ou à ces courts métrages de John Lasseter – comme *Red's Dream*, 1987 – dans lesquels des objets du quotidien rêvent d'une vie meilleure, et celle-ci s'anime ; pensons encore au monstre du cauchemar qui sort de l'appareil de télévision in *The Ring* (Gore Verbinski, 2002) : une image qui prend corps dans une autre

⁶⁴¹ À ce propos, un détail issu de l'analyse de la collection documentaire de la *Compétition internationale d'animation par ordinateur* est que ce type d'images – dont la structure des objets est faite de tubes néon, qui au fond retrace et met en abyme les étapes mêmes de la conception de la troisième dimension dans la production de l'image d'un objet – se révèle à ce point dominant qu'il est le seul que nous ayons retenu, statistiquement, de la sélection entre 1985 et 1986.

⁶⁴² Il est impossible de ne pas penser à ce propos aux études d'Edward Muybridge. Cf. ses planches photographiques au California Museum of Photography (qui conserve, entre autre, une collection des planches publiées en 1887 dans *Animal Locomotion* : <http://photo.ucr.edu/photographers/muybridge> [dernière consultation janvier 2007]).

image, comme une image impalpable au carré... ; aux fantômes qui peuplent l'épave du Titanic car ainsi les rêvent, les attendent et les craignent les membres de l'équipage du sous-marin dans le documentaire spectaculaire *Ghosts of the Abyss* (James Cameron, 2003). Les images de synthèse ont une véritable aptitude à (re)produire non pas tant la réalité telle qu'elle est vue, mais le rêve nocturne, les images du dedans. Cette affinité avec le rêve, le cinéma l'avait célébrée déjà à ses premiers temps. Des rêves contingents – indigestion –, ou nées de tempéraments rêveurs – comme celui des artistes –, souvent ces prétextes du rêve, de l'image du dedans, du fantasma, offrent un double idéal du spectacle cinématographique, libre de toute convention et des lois de la logique : pensons à *La Lune à un mètre* (Méliès, 1898) ; *Dream of a Rarebit Fiend* (Porter, Edison, 1906) ; *The Sculptor's Nightmare* (Wallace McCutcheon, American Mutoscope/Biograph Co., 1908) ; *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, Pathé, 1909).

Un autre vecteur, nous l'avons retracé dans la relation à la mort. Nous évoquons dans ces pages le cas de Brandon Lee numérisé pour que son image de synthèse puisse se montrer dans les plans tournés après sa mort, dans *The Crow* (Alex Proyas, 1994). Marlon Brando, comme d'autres grandes stars, ont fait numériser leurs traits pour être doublement immortels (une fois car stars dans les films, et une deuxième fois car stars en puissance dans d'autres films de synthèse à venir). Se met en place dans ces cas limites la célébration d'une promesse : les images de synthèse peuvent dépasser la mort. Or, ce discours – on l'aura reconnu – a eu son moment de gloire dans les premiers textes sur le cinéma. Pensons au très fameux texte de Maxime Gorki (1896)⁶⁴³, à celui de Georges Demeny (1892)⁶⁴⁴ sur le rêve de la vie créée par une photographie sonore en mouvement, et aux nombreuses vignettes qui

⁶⁴³ Texte reproduit intégralement in Jay Leida, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976, p. 472-474. Valérie Pozner a préparé une nouvelle traduction de l'article, ainsi qu'un dossier sur Gorki et le cinématographe, in *1895*, n. 50, 2006, p. 87-129.

racontent comment, en capturant l'image et en la faisant bouger, la mort des êtres chers serait éloignée à jamais⁶⁴⁵.

Autre vecteur où nous avons trouvé une énième concordance entre les deux productions d'images en mouvement est l'étonnement vers la représentation des aspects anodins et aléatoires de la nature. Dans un film d'animation 3D comme *A Bug's Life* (John Lasseter, 1998), la nature était l'élément le plus difficile à représenter, et la réception technophile du long métrage d'animation en était étonnée : on pense à une tradition qui a une longue histoire lorsqu'on en est encore à s'étonner devant le feuillage qui bouge...⁶⁴⁶ Un environnement chaotique et fourmillant est un environnement très difficile à reproduire à l'aide de l'ordinateur car la réalité organique n'est pas construite de façon symétrique et ordonnée.

Nous avons souligné que la synthèse peut étudier et recréer le mouvement de l'humain : une de ses grandes difficultés est par contre de créer des textures à l'apparence naturelle et, encore plus, humaine ; des physiologies complexes dont les mouvements sont assez souples pour pouvoir rendre des expressions connotées par des émotions. Le film d'animation 3D *Final Fantasy. The Spirits Within* (Hironobu Sakaguchi, Moto Sakakibara, 2001), inspiré par le jeu-vidéo du même nom, avait été

⁶⁴⁴ Cité par Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, p. 35.

⁶⁴⁵ Cf. les nombreuses planches à ce sujet, reproduites in Stephen Bottomore, *I Want to see this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1995.

⁶⁴⁶ La référence est en particulier à un fameux article de 1895 (*Le Poste*, 30 décembre 1895), reporté par Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, 1998, p. 134 : ce qui étonnait les chroniqueurs relatant les premiers spectacles du cinématographe était souvent dans un mouvement qui se révélait à l'écran dans toute sa simplicité, comme l'écume des vagues ou les feuilles agitées du vent en arrière plan, derrière la petite famille Lumière qui fait déjeuner le bébé. L'arrière plan était pour le public celui des décors théâtraux, et en effet les décors de théâtre, même si naturalistes, étaient peints : pour cela dénicher le mouvement de la nature même dans un petit coin du cadre relevait de la nouveauté pure, une sorte de *punctum bathesien* dans le cadre.

unanimentement encensé pour sa réussite dans ce sens⁶⁴⁷. Pourtant, pendant plus de vingt ans, les images 3D ne cessèrent de tenter de combler ce manque. Par exemple, *Tony de Peltrie* (Philippe Bergeron, Pierre Lachapelle, Daniel Langlois et Pierre Robidoux, 1984) fut salué à sa sortie comme l'animation qui parvenait le mieux à répondre au défi. Dans un article au titre révélateur, « *Tony de Peltrie* : symbol of a new era of computer animation », on pouvait lire : « The computer graphic is now entering the second stage of its development as a tool of visual expression »⁶⁴⁸. Représenter un visage en mouvement a toujours été un des grands défis de l'image d'animation numérique qui se poursuit encore de nos jours ; pensons aux tentatives – à chaque fois des prototypes – de *The Mask* (Chuck Russel, 1994) à *The Son of the Mask* (Lawrence Guterman, 2005), où les jeux de *morphing* à partir de l'image d'un vrai visage, suivant d'étranges transformations, peuvent être considérés comme héritiers de l'obsession à *synthétiser* un visage⁶⁴⁹.

Si l'animation d'un visage comporte encore des difficultés non résolues, le fait de rendre bien vivants des objets a toujours été – de toute évidence, les mots ont un sens... – une spécialité de l'animation. « Les objets animés » constituent, en effet, une véritable sous-catégorie des dessins animés 3D. Comme pour le cinéma où les premiers « genres » étaient nés de certaines contraintes de production, ce genre de l'animation 3D est né de certaines contraintes. Si, par exemple, aux premières années du cinéma, on pouvait facilement tourner des films avec une caméra placée sur un véhicule en mouvement (train, bateau, etc.) ou bien tourner en fixant la caméra au milieu d'un studio (des *travelogues* aux tableaux vivants), les acquis technologiques

⁶⁴⁷ Encore une fois, nous remarquons le caractère contingent et éphémère des qualités d'un prototype. Véritable attraction à sa sortie, les visages réputés de ce film regardés aujourd'hui sont très obsolètes.

⁶⁴⁸ Toshifumi Kawahara, « *Tony de Peltrie* : Symbol of a New Era of Computer Animation », in *IDEA*, vol. 34, n. 198, septembre 1986, p. 50.

⁶⁴⁹ On trouvera des remarques sur la représentation du visage par images de synthèse dans Vivian Sobchack, *Meta Morphing : Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000 ; et Astrid Deuber-Mankowsky, *Lara Croft : Cyber Heroine*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

ont de la même manière permis au 3D quelques spécialités, comme modéliser des objets inanimés et, par l'animation de seulement quelques traits discrets de l'objet, provoquer des effets d'animation qui plus est anthropomorphique. On connaît bien les courts métrages 3D particulièrement réussis de John Lasseter, réalisés à la Pixar, tels que *Tin Toy* (1988), *Knickknack* (1989) et la petite série des *Luxor Jr.* (1986, suivi de *Surprise* et *Light and Heavy* - 1992)⁶⁵⁰. Pour rendre « humains » les mouvements des objets modélisés, on s'inspire souvent des mouvements des animaux : par exemple, dans le court-métrage *Locomotion* (PDI, 1989), un petit train décide de sauter la partie de pont qui s'est écroulée pour ne pas arriver en retard, malgré la peur qu'il ressent à la vue de la structure restante du pont suspendue au-dessus du ravin... Ici, l'anthropomorphisation des mouvements transforme le train en animal effarouché et reprend la façon de bouger des animaux dans un dessin animé (dont les mouvements sont, à leur tour, conçus de manière à reproduire, en les amplifiant, des gestes d'animaux).

Un autre genre visuel spécifique de l'animation 3D est celui qu'on peut qualifier de « kaléidoscope » (figure qui nous a intéressé, à divers niveaux, en particulier dans le troisième chapitre). Loin du réalisme et de l'anthropomorphisme recherchés par les images de synthèse dont nous venons de traiter brièvement, ces figures kaléidoscopiques recherchent plutôt la performance dynamique d'un mouvement fluide et la variété des mélanges de textures et de densités de matières diverses. Un des ancêtres (nommé aussi *pionnier* : appellatif très courant, comme dans les écrits sur les débuts du cinéma) de ce travail est John Whitney (figure liée, entre autre, à celle de Saul Bass pour l'infographie de *Vertigo*)⁶⁵¹. Ses animations sont caractérisées par

⁶⁵⁰ Ces animations peuvent être consultées sur le site de Pixar, www.pixar.com [dernière consultation janvier 2007].

⁶⁵¹ Sur John Whitney, on peut référer à Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001, particulièrement au chapitre « Database and Narrative » ; et surtout à Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970. Ses animations informatiques sont bidimensionnelles.

un croisement de rythme, de mouvement, souvent de musique et de couleur. Quelques observations sur le travail de Whitney rejoignent les nôtres sur le prototype :

The elder Whitney actually never produced a complete, coherent movie on the analog computer because *he was continually developing and refining the machine* while using it for commercial work... However, Whitney did assemble a visual catalogue of the effects he had perfected over the years. This film, simply titled *Catalog*⁶⁵², was completed in 1961 and proved to be of such overwhelming beauty that many persons still prefer Whitney's analogue work over his digital computer films.⁶⁵³

Ici, la notion de prototype – et d'expérimentation qui se donne en exposition – sont à la base de la lecture proposée par Gene Youngblood – ce qui est tout à fait en continuité avec un bon nombre des lignes interprétatives que Youngblood présente car, au fond, dans ce livre de référence, il s'occupe de ces phénomènes qui ont vu, tout au long de l'histoire de l'institution cinématographique, des dérogations à sa ligne de conduite⁶⁵⁴. Répondant au même profil hétérogène de l'inventeur excentrique, du scientifique rigoureux,

⁶⁵² NDA : *Catalog* est pour nous un nom dense de renvoi aux premiers temps du cinéma et aux questions concernant l'exposition de la technique dans la comédie musicale, cf. notre troisième chapitre.

⁶⁵³ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, *op. cit.*, p. 210. C'est nous qui soulignons.

⁶⁵⁴ C'est surtout dans les excroissances de l'institution spectatorielle qu'on peut chercher les tentatives de mise en œuvre des principes d'interactivité et d'immersion, qui ont souvent été annoncés, esquissés, poursuivis, effleurés, atteints et laissés en friche, par le cinéma. Avec ses techniques de discipline de nouveaux publics, le cinéma a toutefois très vite institué le dispositif de la salle fermée et obscure, avec des spectateurs payants, bien rangés en quadrillage, regardant devant eux une image mouvante projetée. Sur la question des techniques disciplinaires, voir l'inépuisable chapitre « Discipline » dans Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975. Sur des questions de négociations, entre discipline et compromis, cf. Francesco Casetti, *L'occhio del novecento*, *op. cit.* Un bassin historiquement fécond d'expérimentations est évidemment celui des avant-gardes, de László Moholy-Nagy à Stan VanDerBreek : pour un panorama diachronique qui tient compte des problématiques soulevées par la mise en exposition actuelle de ces dispositifs immersifs et des avant-gardes, cf. le catalogue Matthias Michalka (dir.), *X-Screen. Film Installations and Actions of the 1960s and 1970s* (MUMOK, 2003-2004), Köln, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Verlag des Buchhandlung Walther König, 2003.

du bricoleur monomane et de l'industriel ingénieux – dont parle Bazin dans le « Mythe du cinéma total » pour désigner les « inventeurs » du cinéma –, rappelons aussi la contribution de William Latham, un chercheur affilié à IBM, qui opérait à la frontière de l'expérimentation de modèles mathématiques et de la création artistique dans les années quatre-vingts. Ses animations, comme *The Conquest of Form* (1988) et *The Evolution of Form* (1989), visualisent dans l'espace 3D des créatures virtuelles, minérales par leurs textures, organiques par leurs formes. Ces animations éclairent son propos lorsqu'il dit : « l'espace informatique est un univers libre de toutes contraintes physiques, tels la gravité, la résistance des matériaux et le temps. Les sculptures que je crée par ordinateur ne pourraient pas exister dans le monde réel, car plusieurs de mes sculptures flottent dans l'espace et sont tellement compliquées qu'elles seraient impossibles à construire »⁶⁵⁵.

Une filière de cet imaginaire abstrait est celle des figures aqueuses : les mouvements *fluides* y sont explorés, exploités, exposés comme le résultat d'un raffinement des techniques d'animation 3D. La ILM avait ouvert la voie durant les années quatre-vingts avec les effets spéciaux aqueux à l'origine du monstre de *The Abyss* (James Cameron, 1989)⁶⁵⁶. Tel est le cas aussi des animations de formes abstraites organiques de Yoichiro Kawaguchi (*Float*, 1996, *Flora*, 1997, *Eggy*, 1990). Ces images évoquent des corps vivants, des surfaces organiques, une matière floue. Kawaguchi, en 1977 avec *Crown*, avait commencé à créer de somptueuses formes abstraites, aux couleurs et textures continuellement en mouvement et en métamorphose. Avec un regard diachronique, nous pouvons dessiner une évolution dans le sens de la complexification des formes et de la quantité d'objets qui bougent de façon indépendante dans le même environnement. Dans ces animations de

⁶⁵⁵ Texte de présentation des courts métrages d'animation de synthèse dans le catalogue d'*Images du futur* de 1991 (publié à Montréal par la Cité des Arts et des Nouvelles Technologies de Montréal), p. 62.

Kawaguchi, les formes s'opposent aux perspectives *albertiennes* et à la netteté des contours auxquelles les images de synthèse font le plus souvent appel (n'existant pas de notion de distance focale pour les images numériques, tout trait, situé n'importe où dans l'image, peut bien être au foyer...).

Dans les animations numériques 3D (celles qui sont figuratives, et plus particulièrement celles où un récit impose un ordre aux pixels du 3D), le traitement de l'espace répond en effet à un paradoxe. Même s'il n'y a pas de caméra, ni d'objet à filmer, ni de champ à éclairer, ce qu'on voit à l'image est une suite harmonieuse de changements de focale qui affectent la profondeur du champ et sa netteté, et on assiste également à des changements de point de vue sur l'objet. Mais, bien évidemment, les images 3D ne font que simuler le tout ; ce sont là des règles, des conventions et des possibilités du domaine des images analogiques et cinématographiques. L'idée derrière cette *simulation* optique est probablement que le spectateur d'images en mouvement a désormais appris un bon nombre de conventions au cinéma et veut les retrouver dans l'univers du 3D. Par exemple, un des « mouvements de caméra » le plus souvent figuré dans un récit en images 3D est le *travelling*. Lorsqu'ils sont réalisés en images de synthèse, ces (faux) mouvements de caméra à travers la matière qui sont impossibles à réaliser au cinéma dénoncent d'un côté une faiblesse des images de synthèse qui ne sont pas souvent autonomes vis-à-vis du langage cinématographique, mais d'un autre côté semblent prendre une sorte de revanche en faisant ce que le cinéma ne peut pas faire.

L'animation de synthèse a tout de même essayé, durant une longue phase de son existence, d'éliminer de plus en plus les traces qui rendaient intelligible la facture numérique des images. Les effets spéciaux en images de

⁶⁵⁶ Pour l'histoire de la réception de ces effets spéciaux, on peut consulter Mark Cotta et Patricia Rose Duignan Vaz, *Industrial Light & Magic : Into the Digital Realm*, New York, Ballantine Books, 1996.

synthèse ont souvent été un moyen pour représenter à l'écran ce que le cinéma, pour différentes raisons, ne pouvait pas filmer, même si cela n'appartenait pas à un univers spectaculaire, mais apparemment au monde réel, comme le bateau de *Titanic* (James Cameron, 1998) ou la figure de l'acteur Brandon Lee dans *The Crow* : un bateau et un homme n'ont rien de spectaculaire à priori (le navire *Titanic* est créé en images de synthèse à partir d'une moitié de maquette, et Brandon Lee, mort pendant le tournage de ce film, a été remplacé par un autre acteur, pour ensuite recréer sur le corps de ce dernier, grâce aux images de synthèse, le visage de Brandon Lee), et pourtant on sait combien durant les années quatre-vingts-dix ces films pointaient sur la fascination que le spectateur aurait subi grâce à leurs images de synthèse. Un peu comme dans le cinéma des premiers temps, le cinéma de synthèse avait, à ses premiers temps, rapproché les deux pôles réel et spectaculaire, les laissant s'entrecroiser sans solution de continuité.

De manière complémentaire, encore à propos de cette dépendance que les images de synthèse ont par rapport au cinéma, dans des films entièrement réalisés en images digitales – et non comme dans les deux cas cités plus haut, où elles servaient à générer un truc –, elles ont essayé d'effacer sa présence, sa puissance. Pensons, par exemple, aux scènes de la saga des *Toy Story* de la fabrique Lasseter, où dans une conversation entre deux figures de synthèse, dans un décor de synthèse, des flous et des simulacres de changements de mise au point mettent en évidence l'avant plan ou l'arrière plan selon l'attention qu'il faut porter aux personnages, tout comme si le spectateur se trouvait devant des images – en prise de vue réelle – assujetties à des règles photographiques. Ici, l'image numérique – comme il n'y a aucune mise au point de l'image à faire dans un film d'animation car il n'y a pas de

profondeur de champ à choisir qui impliquerait des déterminées focales⁶⁵⁷ – imite non la réalité mais la transposition cinématographique codifiée pour représenter la réalité.

Il faudra attendre – nous le verrons – à peu près un quart de siècle après les premiers usages des images de synthèse au cinéma pour qu'une certaine autonomisation de leur présence prenne pied. À la lumière d'une observation diachronique, justement, d'à peu près un quart de siècle, nous suggérons d'identifier deux phases, et – comme il s'agit ici d'une *ouverture* plus que d'une véritable *conclusion* – nous allons proposer de manière provisoire notre lecture du phénomène en ce sens. Le fait de proposer ces deux phases de la relation des images de synthèse avec le cinéma n'a rien de téléologique ni de division d'un phénomène en contenants étanches. En proposant cette piste de lecture, nous voulons au contraire mettre en relation un phénomène contemporain avec un concept dont nous avons soutenu la valeur épistémologique dans la diachronie, du cinéma des premiers temps au XX^e siècle : cela ne le figera point, mais en fera à la limite un objet encore plus relationnel (n'oublions pas que déjà par son titre notre premier chapitre ouvrait dans ce sens « Les attractions au cinéma : une petite histoire, quelques remarques et, surtout, plusieurs relations »).

⁶⁵⁷ Nous avançons que, dans ce régime, le signe fait oublier sa nature, comme s'il aspirait à être la chose – ce commentaire est inspiré du concept d'hyperréalité qu'Umberto Eco développe (cf. *La Guerre des faux*, Paris, Grasset, 1985). Nos objets de synthèse abolissent le renvoi à la chose qu'ils représentent ; en fait, ils sont la chose. Une image de synthèse est une représentation plus vraie que l'original : en effet, dans une scène d'animation 3D, il n'y a pas de raisons pour que des lignes soient floues, des contours effacés, des perspectives difficiles au risque de cacher un objet, et même les capacités de l'œil humain peuvent être augmentées (voir avec netteté un objet très loin ou un objet minuscule). Cette idée d'hyperréalité que nous suggérons de lier au régime (re)présentationnel des images de synthèse recoupe, dans notre lecture, une idée de l'école de la photogénie (cf. notre premier chapitre) sur la nature du cinématographe. Pensons à Germaine Dulac (cf. « Du sentiment à la ligne », 1927) qui exalte la nature du cinéma capable de faire voir ce que l'œil n'aurait pas pu voir, fascinée comme elle était par la capacité du cinéma d'écrire le mouvement – mouvement qui est la caractéristique centrale de la nature (l'exemple du cinéma qui nous permet de voir l'éclosion d'un grain et toute sa vie en quelques minutes est renommé). Dans son discours, c'est encore une capacité du dispositif, le tournage au ralenti, qui engendre une vision *hyperréelle*.

Dans une première phase, celle d'émergence, les premiers films ayant eu recours aux images de synthèse ont bénéficié de ce régime, dont nous avons parlé plus haut, temporaire et fascinant du prototype, et par-là de la mise en exposition d'une attraction fugitive. Même si les contours en étaient – dans la mesure du possible – effacés, et la solution de continuité entre la prise de vue réelle et la synthèse gommée, il restait au film entier la qualité d'être porteur de cette nouveauté⁶⁵⁸ et de la manifestation d'un prototype. Voilà, alors, que le premier *Toy Story* (John Lasseter, 1995) de la saga des jouets 3D Pixar misait son succès sur le fait d'être le premier long-métrage entièrement réalisé en images de synthèse. Avant lui, *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) avait misé sur un autre type d'expérimentation prototypique, soit sur la nouveauté d'intégrer en postproduction des formes de synthèse à des acteurs en chair et en os.

Les images de synthèse au cinéma, tout en étant identifiables dans cette première phase de manière très directe, comme la source d'attractions ponctuelles, ont été intégrées, en cachant la solution de continuité entre les images (ou les zones de l'image) analogiques et celles numériques (par exemple *The Abyss*). Cela a permis de faire cohabiter les deux dans la *continuité* d'un même espace fantasmé, mais a aussi et surtout fait en sorte que les images de synthèse se montrent au spectateur suivant les grandes lignes du langage cinématographique, considérés en somme comme une

« sixième matière de l'expression », sans souligner des *ruptures* radicales. Et cela, nous l'avons vu aussi, a également eu lieu dans une autre mesure lorsque les films, courts ou longs métrages, sont entièrement réalisés en images de synthèse.

À l'avènement des images de synthèse, afin qu'elles puissent générer de l'attraction, n'a pas vraiment existé une politique de défense du « secret » qui se cachait derrière leur production. Cet esprit de conservation du secret existait par contre bel et bien à l'avènement du cinéma. Par exemple, en 1908, après la parution dans *L'Illustration*⁶⁵⁹ de deux articles de Gustav Babin qui dévoilaient quelques trucages cinématographiques, Méliès⁶⁶⁰ expliquait fermement que le cinématographe était une manière de pratiquer l'illusionnisme – tout comme, pour lui, les arts de la scène – et que les « procédés secrets de fabrication de l'illusion » ne devaient donc pas être expliqués au public. « Le *truc* lui-même – disait Méliès – n'est pas chose surnaturelle, toute sa valeur est dans l'adresse avec laquelle le *moyen employé* est caché aux yeux du public »⁶⁶¹. Aujourd'hui, ce que Méliès appelait le *moyen employé* gagne par contre d'autant plus sa valeur si les procédés sont complexes et que le degré de maîtrise, avec lequel il est mis en place, est

⁶⁵⁸ Même si dans les cas dont nous parlons ici on essaie – à la limite – de cacher la distinction entre les deux régimes d'images, il demeure à notre avis qu'il s'opère pour l'ensemble de l'objet film un mouvement semblable à celui que nous avons proposé dans le troisième chapitre, à propos de la comédie musicale, et dans le quatrième à propos entre autre du cinéma d'Herzog : des fragments teintent l'entièreté du film. À défaut d'affaiblir le pouvoir d'attraction des images de synthèse, l'homogénéisation au reste du corps du film a donc au fond comme résultat de le faire pencher du côté du spectaculaire. Pour continuer le rapprochement avec la comédie musicale, nous pourrions recourir à ce que Richard Dyer proposait au cœur de son argumentation sur l'espace utopique de la comédie musicale « which try to dissolve the distinction between narrative and numbers, thus implying that the world of the narrative is also (already) utopian », in « Entertainment and Utopia » [1992], in Steven Cohan (dir.), *The Hollywood Musicals. The Film Reader*, London/New York, Routledge, 2002, p. 26.

⁶⁵⁹ *L'Illustration*, n. 3396, 28 mars 1908, p. 209, 211-215, et n. 3397, 4 avril 1908, p. 238-242.

⁶⁶⁰ Georges Méliès, « Les coulisses de la cinématographie. Doit-on le dire ? M. Méliès, Président du Syndicat des Illusionnistes de France, combat ceux qui "débinent les Trucs" », in *Phono-Ciné-Revue*, n. 2, avril 1908, p. 2-4, cité par Jacques Malthête, « Quand Méliès n'en faisait qu'à sa tête », in *1895*, n. 27, « Pour une histoire des trucages », 1999, p. 25-26.

impressionnant : pour cela, nous avons intérêt à en parler, plutôt qu'à en préserver l'aura d'illusion. En effet, on écrit beaucoup pour documenter et expliquer la réalisation des effets spéciaux et ce, à la fois dans des revues grand public et dans des revues spécialisées (comme *Cinefex* ou *American Cinematographer*), et les *making of* de films qui comportent un haut degré d'effets spéciaux numériques se produisent de plus en plus fréquemment, devenus désormais le « supplément » obligé de toute édition DVD du film. Quand on souligne dans un *making of* la nouveauté qui se veut exemplaire (comme d'un prototype) d'une séquence, d'une figure, d'un *compositing*, on glorifie le film en entier. Les images de synthèse affichent une sorte d'auto-conscience de leur rôle de truc ; elles ont tendance à expliciter. Tout comme les certificats des Beaux-Arts dans les musées de copies certifiant l'authenticité de la copie dont parle Umberto Eco durant son voyage au « royaume du faux »⁶⁶², les *making of* des productions cinématographiques qui comportent un haut coefficient de modélisation 3D certifient aux yeux d'un spectateur curieux, et non moins fasciné pour cela, que le truc est un truc. Ce type de paratexte contribue à répandre au film tout entier la qualité attractionnelle de la séquence, de la figure ou du *compositing* en question.

Dans une deuxième phase, qui aurait suivi celle de l'avènement, nous proposons d'observer comment l'attraction se déplace. Plus précisément, l'attraction qui prend corps dans les images de synthèse au cinéma nous semble devenir avec le temps de plus en plus indépendante vis-à-vis de la narration.

Revenons sur le cas de *Charlie and the Chocolate Factory* de Tim Burton, qui nous a déjà intéressé pour travailler sur l'attraction. Les numéros des Oompa-Loompa – qui sont des scènes qui comportent un très haut degré

⁶⁶¹ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

⁶⁶² Les musées de copies d'œuvres d'art et de cires ont été le but d'un « pèlerinage » de Umberto Eco, aux États-Unis. *La Guerre des faux*, *op. cit.*, en est le brillant compte-rendu.

d'images de synthèse car la horde de gnomes n'est rien d'autre que la démultiplication par ordinateur d'un seul acteur – sont de véritables attractions autonomes, des chorégraphies (cf. notre troisième chapitre), dans un *film manège*⁶⁶³, par le tour de force technologique, par le style de la mise en scène, par l'usage de la bande son, par le rythme du découpage. Or, cette présence marquée – dont les contours sont identifiables – du fragment d'attraction a aussi, étrangement, un rôle narratif. Chaque numéro de chorégraphie nous offre une sorte de point de vue bonimenté sur le déroulement des faits à venir, en les annonçant⁶⁶⁴ : un cœur qui prédit ce qui arrivera aux héros. Ici, l'attraction, en plus d'être autonome, nous semble avancer par-là une sorte d'hégémonie sur la narration⁶⁶⁵. En reprenant et

⁶⁶³ La filière récente qui associe l'expérience du film à l'expérience sensorielle du *divertissement du parc d'attraction* compte plusieurs exemples. Nous soulignons néanmoins qu'à la différence du cœur de notre proposition sur le système des attractions, dans ces contributions, la *narration de l'histoire* est mise de l'avant comme pivot central de la construction du spectacle. Cf. l'article de Geoff King, « Ride Films and Films as Rides in the Contemporary Hollywood Cinema of Attractions », in *Cineaction*, n. 51, February, 2000, p. 3-9, dans lequel King se concentre, sans solution de continuité, sur des films américains des années 1980 et 1990 et sur les *attractions* homonymes des parcs thématiques dans lesquelles le spectacle se construit, entre autre, sur des séquences en prise de vues réelles, souvent tirées du film même. King poursuit la réflexion dans son *New Hollywood Cinema : An Introduction*, London, I.B. Tauris Publishers, 2002. Il y ajoute l'idée d'une *narration à montagnes russes* où la narration se combine avec les moments spectaculaires afin d'attirer l'attention du spectateur. Cet ensemble homogène assure dans la lecture de King le bon déroulement de l'histoire à travers le spectacle. Richard Maltby et Ian Craven suggéraient déjà quelques années auparavant (*Hollywood Cinema : An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1995) : « In the experience of its audience, a movie is the emotional equivalent of a roller-coaster ride at least as much as it is a thematically significant story : borrowing a term, we might call the combination a *story-ride* » (p. 35-36). Si on essaie de retracer l'histoire de l'expression *story-ride* on découvre qu'elle est en effet empruntée de Robin Baker, « Computer Technology and Special Effects in Contemporary Cinema », in Philip Hayward et Tana Wollen (dir.), *Future Visions : New Technologies on the Screen*, London, BFI, 1989 (p. 38).

⁶⁶⁴ Les textes des chansons de Tom Waits in *One from the Heart* (Coppola, 1982) anticipaient aussi d'une certaine façon l'avenir des personnages. Ce que nous avons développé autour de l'idée de *plan emblématique* et d'*attraction juxtaposée* dans la comédie musicale peut être un autre aspect de ce que nous proposons ici (cf. notre troisième chapitre).

⁶⁶⁵ Dans le même sillon que les contributions citées plus haut sur la question du *film manège*, l'idée avancée par Martin Barker et Kate Brooks (*Knowing Audiences*, Luton, University of Luton Press, 1998) nous est utile ici. Barker et Brooks voyaient la narration de manière moins centrale et plus instrumentale (par rapport à King ou Maltby). Narration comme véhicule, et binaire, permettant le déplacement entre un pic et l'autre du manège, sans être le but du jeu (cf. p. 150).

modifiant l'expression de Gaudreault et Gunning, il s'agirait ici plutôt d'une *intégration attractionnelle*⁶⁶⁶ ; la narration ne justifie donc pas ici les attractions : d'un côté, elle permet simplement de passer d'une à l'autre, et d'un autre côté, ce sont carrément les attractions qui imposent le déroulement de la narration, car elles l'anticipent. Au fond, il nous semble qu'une tendance se dessine dans le cinéma de synthèse où l'attraction construit aussi une temporalité complexe, en plus d'un haut degré de spectaculaire et marquant clairement sa discontinuité avec les autres moments du film. Et devient de plus en plus longue : nous pourrions en dire qu'elle devient *contemplative* – ce qui, certes, a apparemment peu à voir avec l'idée eisensteinienne de *choc*, mais qui dans le système que nous avons proposé n'est pas formellement étrangère aux longues attractions du cinéma d'Herzog, ni aux questions que nous avons soulevées dans le deuxième chapitre en tissant des liens entre l'attraction au cinéma et la description littéraire. Des exemples tirés de *King Kong* (Peter Jackson, 2005) peuvent illustrer encore mieux ce nouvel état de l'attraction. La scène de la longue danse, comme les figurines d'un carillon, du gorille géant et de sa belle sur le lac glacé du Central Parc peut exemplifier le propos. La perfection du *compositing* surprend et émerveille, la longueur de la scène et son rythme relâché (aidés par l'éclairage lunaire) rendent la scène contemplative. L'attraction, avons-nous envie de dire, n'opère pas tellement un blocage dans la narration, mais plus encore célèbre un arrêt – afin de se contempler – sur elles-même...

En terme d'arrêt, un film comme *300* (Zac Snyder, 2006) nous semble illustrer une nouvelle tendance, le sommet de cette deuxième phase que nous

⁶⁶⁶ C'est évidemment l'expression « intégration narrative » à laquelle nous renvoyons ; précisément, nous en modifions et en inversons la portée. « La caractéristique dominante du système d'intégration narrative est l'élection d'un élément de la signification filmique auquel on donne un rôle intégrateur : l'histoire à raconter. C'est en vue de l'histoire à raconter que le narrateur choisit les divers éléments de son discours. Et c'est aussi par rapport à l'histoire qu'on lui raconte que le spectateur est amené à interpréter les différentes figures du discours filmique. La suture entre le narrateur filmique et le spectateur est garantie par la cohérence du processus de narrativisation », André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », *op. cit.*, p. 58.

avons indiquée comme celle de l'usage indépendant des images de synthèse. Par sommet, nous n'indiquons point un superlatif, mais simplement constatons une dimension plus nette et visible du phénomène que nous pistons. La nouveauté qui se dégage de ce film, et qui semble être à contre sens du terme même d'*animation*, est que devant ce film on se retrouve spectateur d'un véritable... spectacle de lanterne magique. Si, pendant des années, tel que nous l'avons décrit dans ce chapitre, l'animation de synthèse s'est appliquée à savoir bouger, à pouvoir amalgamer les mouvements des figures synthétiques avec ceux des figures filmées en prise de vue réelle, dans *300*, chaque plan refuse le mouvement. Le ralenti au cinéma a tendance à magnifier un geste (il suffit de penser aux singes de *2001* ou aux combats de Jack Lamotta dans *Raging Bull*) : dans *300*, cela est porté à l'extrême. Chaque plan devient presque un tableau vivant, les images de synthèse s'exposent en laissant le temps, longtemps, pour se faire contempler : comme si l'attraction se montrait de manière arrogante, défiant le spectateur, pour qu'on lui trouve un défaut (dans la texture, dans la relation avec la lumière et les ombres, dans l'harmonie des formes). « Regardez de plus près », semble nous dire l'image qui ne se sauve pas, qui ne disparaît pas, dans une quasi-fixité d'un jouet optique pré-cinématographique : « regardez, il y a un truc et il est une merveille de la technique ». L'attraction y est devenue autonome, pratiquement toute seule (la saga des guerres spartiates y est encore moins qu'un prétexte)⁶⁶⁷.

Nous avons affirmé que même lorsque les images de synthèse ne sont que des fragments discrets – plus souvent qu'autrement, mis à part dans les films d'animation –, ces moments autonomes teintent l'entièreté du film. C'est ici, certes, une qualité des attractions (sur laquelle nous avons travaillé dans les chapitres troisième et quatrième). D'avoir pensé le cinéma à travers

cette loupe de l'attraction nous a de plus fait concevoir la relation que le film instaure avec le spectateur comme un pivot central, celui qui détermine l'ontologie même du film.

Nous avons toutefois soutenu que le cinéma, par son propre dispositif, communiquait avec le spectateur à la manière de l'attraction. Or, il est légitime de se demander ce qu'il en est de ce type de relation quand le cinéma semble avoir modifié son dispositif (car il ne capte plus les images du monde, mais en produit qui peuvent ressembler à celles du monde) ? Si le dispositif qui, à notre avis, génère de l'attraction est modifié, les images engendrées peuvent-elles encore se réclamer de l'attraction⁶⁶⁸ ?

Considérant, ainsi que nous l'avons fait depuis notre premier chapitre, le cinéma comme une technique d'observation sans précédent grâce à sa capacité d'observer le monde, il nous apparaît clair que celui-ci possède, dès son apparition, une puissance nouvelle par rapport aux jouets optiques qui l'ont précédé à *figurer* le temps, et par-là à produire de nouveaux modèles pour la pensée⁶⁶⁹. Depuis cette perspective, les images de synthèse s'inscriraient dans le même sillon que les images en prise de vue réelle que le cinéma a créé depuis sa naissance. Générées par synthèse ou par empreinte – c'est-à-dire, faisant abstraction du moyen de production qui a engendré l'image –, ce sont dans les deux cas des images en mouvement qui ont remplacé les figures immobiles en tant que *modèles* de représentation et

⁶⁶⁷ Ce pourquoi, probablement, le film ne fonctionne pas beaucoup : la *double vie du cinéma* y subit un coup, une réglementation excessivement univoque.

⁶⁶⁸ Remarquons qu'il existe un certain nombre de contributions sur le cinéma de synthèse qui le mettent en relation avec le cinéma des attractions tel que Gaudreault et Gunning l'avaient déjà présenté dans les années quatre-vingts. Cf. par exemple Scott Bukatman, « The Ultimate Trip : Special Effects and Kaleidoscopic Perception », in *Iris*, n. 25, « Film Theory and the Digital Image », 1998, p. 75-97 ; Réjane Hamus-Vallée, « Retour vers le passé. Images de synthèse et cinéma », in *Cahiers du cinéma*, numéro hors série, « Aux frontières du cinéma », avril 2000, p. 24-29 ; Geoff King, « Ride Films and Films as Rides in the Contemporary Hollywood Cinema of Attractions », *op. cit.*, p. 3-9 ; Nick Browne, « The "Big Bang": The Spectacular Explosion in Contemporary Hollywood Film » [2004], www.cinema.ucla.edu/strobe/bigbang [dernière consultation novembre 2006].

⁶⁶⁹ Dans le même sens aussi une idée de Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000.

d'intelligibilité du monde. Nous considérons qu'au fond le cinéma à grand déploiement d'effets spéciaux ou celui composé en partie ou entièrement d'images numériques ne comportent pas une modification ontologique du régime des images en mouvement, ni nécessairement une hybridation postmoderne⁶⁷⁰, mais que s'y joue simplement la dernière en liste des *concrétisations*⁶⁷¹ techniques, à côté de celles qui avaient affecté des aspects de l'image comme la reproduction des couleurs, la prise de son synchrone avec l'image, les nouvelles dimensions de l'image et des écrans. Il est par ailleurs clair, nous en avons aussi discuté dans le troisième chapitre, que chaque nouvelle concrétisation technique a attiré ponctuellement, et avec d'abord un effet de nouveauté – pour ensuite se laisser intégrer, normaliser, par les images préexistantes –, les spectateurs. Dans la lecture que nous proposons, les images ont une relation objective avec les choses du monde (que la relation entre les images et les choses soit établie par empreinte d'une silhouette de lumière ou par calcul et analyse de toutes les dimensions de la chose, cela est, à notre avis, secondaire), car elles reformulent, modélisent, distancient, magnifient, isolent, ralentissent, accélèrent notre vision du monde ; les images permettent au spectateur d'accéder à une plus grande, et *sensationnelle*, connaissance du monde.

Reprenons ce point central : au cinéma, il n'existe pas une différence d'essence dans la relation instaurée avec le spectateur par les images générées par empreinte sur la pellicule de la même lumière qui a frappé le profilmique (ce qui est résumé fréquemment par l'idée que l'argentique est – ou porte – la trace physique de la réalité), ni par celles générées par la synthèse de données

⁶⁷⁰ Au sens, par exemple, d'hybridation entre cinéma et jeux-vidéo par exemple, ou cinéma institutionnel et cinéma amateur. Sur quelques questions de cinéma post-moderne, cf. Laurent Jullier, *L'Écran Post-Moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁶⁷¹ Pour l'idée de « concrétisation », nous renvoyons encore à Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*

numériques⁶⁷². Par cette voie, nous ne pouvons pas soutenir que les images de synthèse, du fait même qu'elles soient créées par le truchement d'un ordinateur, deviennent des attractions pour le spectateur (que le bateau de *Titanic* soit une maquette, un vrai bateau, ou un bateau en images de synthèse 3D, cela ne change rien à la relation de l'image au spectateur). Les images de synthèse deviennent donc des attractions relativement au traitement qu'elles ont subi. Le fait est que les possibilités visuelles qui s'offrent aux concepteurs et aux réalisateurs deviennent immenses, et que ces images ductiles comme de la *plastiline*⁶⁷³, modifiables comme des molécules instables, pouvant prendre toutes les couleurs et les textures que l'imagination sait faire surgir,

⁶⁷² Il est à la mode de proposer cette judicieuse distinction ontologique entre l'argentique et le numérique, qui nous semble relever de la tautologie : ces images sont différentes car on les génère différemment. Cf. par exemple Lev Manovich, « What is Digital Cinema », *op. cit.*, p. 42-57. Une réflexion générale sur l'ontologie de l'image numérique et sur la nature de *medium* de l'ordinateur se trouve in Timothy Binkley, « Refiguring Culture », in Philip Hayward et Tana Wollen (dir.), *Future Visions : New Technologies of the Screen*, *op. cit.*, p. 92-122.

⁶⁷³ Cela grâce au fait que les images numériques sont composées de ces unités discrètes, modifiables à l'infini et indépendantes que sont les pixels. La définition de l'image se calcule par le nombre de pixels sur une ligne horizontale : par exemple 2k = 2048 pixels ($2 \times 2^{10} = 2 \times 1024 = 2048$) ; 4K = 4096 pixels ($4 \times 2^{10} = 4 \times 1024 = 4096$). « Faire de l'optique ou du numérique n'est pas une question de philosophie. Le numérique est juste un outil. Ce n'est pas pour cela que l'image va avoir l'air numérique. Les effets spéciaux de certains films sont de véritables spectacles. Mais, pour moi, un trucage doit rester invisible », ainsi Alain Carsoux, directeur des effets spéciaux numériques chez Duboi (entreprise française de production d'images de synthèse qui, par exemple, a réalisé les effets de *Un long dimanche de fiançailles*, Jean-Pierre Jeunet, 2005). Propos recueillis par Bertrand Keraël le 14 décembre 2004, www2.bifi.fr/cineregards/article.asp?sp_ref=276&ref_sp_type=5&revue_ref=35 [dernière consultation décembre 2005]

deviennent le véhicule pour la visualisation d'un *merveilleux*⁶⁷⁴ qui surprend. Et l'étonnement, nous le savons, peut connoter une image-attraction. Ce sont en particulier les qualités que la nature synthétique confère aux images qui peuvent susciter surprise et merveille⁶⁷⁵ : la matière devient complètement perméable au regard, les angles depuis lesquels on observe les choses ne doivent plus correspondre nécessairement à ceux auxquels nous sommes accoutumés, les lois de la perspective n'ont plus rien de fixe. Autrement dit, le spectateur a de grandes chances d'être surpris à l'apparition de chaque plan, car chaque paramètre d'une image de synthèse n'a aucune obligation de répondre à un critère prévisible par le spectateur.

Relançons donc une idée : la disposition des éléments dans une image (par exemple, *King Kong* et Naomi Watts dans le même cadre) où il est fort difficile de distinguer la solution de continuité entre les parties de l'image

⁶⁷⁴ Les éléments qui définissent la catégorie du merveilleux (cf. le classique de Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970) sont des faits concrets qui se donnent dans un univers régi par des lois étrangères à celles qui régissent le nôtre. Nous proposons éventuellement l'idée que le cinéma pourrait essentiellement être considéré comme médiateur d'un « merveilleux instrumental », un merveilleux qui serait donc motivé par l'entremise du cinéma comme vecteur du récit. N'est-ce pas parce que nous sommes à l'intérieur de l'univers parallèle créé par le cinéma que nous pouvons accepter toute vision impossible qu'il nous montre ? Pour Méliès, père du merveilleux au cinéma, il s'agissait du fait que le cinéma est une machine à produire du merveilleux (à condition qu'on fasse preuve d'une totale maîtrise artistique à toutes les étapes de la création du film). Dans une argumentation typiquement à la Méliès, merveilleux est synonyme d'*impossible*, et l'impossible peut justement toujours se réaliser au cinéma. « Je me suis fait la spécialité de réaliser en cinématographie les impossibilités les plus extravagantes », disait Méliès, cf. son article « Le Merveilleux au cinéma », in *L'Écho du cinéma*, n. 6, 24 mai 1912, p. 1 ; cf. aussi notre « *Les Films impossibles* ou les possibilités du cinéma » in Frank Kessler (dir.), *Networks of Entertainment : Early film Distribution 1895–1915*, London, John Libbey, 2007, p. 304-311. Lié à la question du merveilleux, on pourra aussi se référer au concept de *magic* selon Rachel O. Moore, *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*, op. cit.

appartenant aux deux régimes (pour le dire avec Metz, c'est ici la présence d'un trucage invisible mais perceptible⁶⁷⁶) peut – par exemple – générer attraction. Aussi, l'enchaînement des plans, par la vitesse de la succession et donc par le rythme de la scène, par le nouvel espace continu mais non linéaire qui y est créé (le salon du Moulin rouge avec ses danses effrénées de *French Can-Can* au début du film de Lhurmann), peut générer attraction (ici, pour le dire encore avec Metz, nous serions en présence d'un trucage tout à fait réaliste, celui qu'il qualifie d'invisible⁶⁷⁷, mais que le spectateur contemporain du film trouve et apprécie pour sa facture technique) : l'attraction est donc ici un élément pouvant bénéficier de diverses lectures, selon l'esprit du temps. Les images de synthèse ne sont en somme pas

⁶⁷⁵ Sur la même ligne interprétative qui nous a fait joindre le cinéma des attractions, les images de synthèse et le régime du merveilleux, on peut voir aussi Michele Pierson, *Special Effects Still in Search of Wonder*, New York, Columbia University Press, 2002. Encore à propos du merveilleux, puisque les éléments narratifs qui définissent cette catégorie sont des données concrètes à l'intérieur de l'histoire et produites par des lois étrangères au monde du récepteur, si l'on transfère ce type de données dans un film narratif, nous avançons l'idée qu'elles soient d'entrée de jeu propices à créer de l'attraction. Ce merveilleux peut être fantastique, pur ou imparfait : il cherche ainsi une raison instrumentale, scientifique ou hyperbolique (lorsqu'on exaspère des phénomènes naturels par exemple), exotique (dont les raisons se trouvent dans des mondes lointains...). Chacune de ces modalités du merveilleux est souvent source de moment d'attraction dans un film.

⁶⁷⁶ « Le spectateur ne saurait dire comment il a été réalisé, ni à quel point exact du texte filmique il intervient ; il est invisible parce qu'on ne sait pas où il est, parce qu'on ne le voit pas (alors qu'on voit un flou ou une surimpression) ; mais il est perceptible, car on perçoit sa présence, car on la *sent*, et que ce sentiment est même réputé indispensable, dans le code, à une juste appréciation du film », Christian Metz, *Essais sur la signification du cinéma II*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 180, c'est nous qui soulignons.

⁶⁷⁷ In Christian Metz, *ibid.*, p. 180.

ontologiquement des attractions, mais elles peuvent être radicalement propices à en créer⁶⁷⁸.

III Le cinéma s'en va au musée (et l'attraction le suit)

Avoir pensé l'attraction (...et l'avoir pensée aussi longtemps) nous pousse à voir comment ce concept fait apparaître des idées qui débordent l'institution cinématographique. L'attraction traverse un faisceau de considérations sur le *cinéma* et l'*acte d'exposer* – ce dont nous avons traité tout au long de notre travail, croisant des termes comme *exhibition*, *monstration*, singularisation, mise en spectacle et valorisation du prototype. Poursuivant la même direction, nous proposons de passer par la loupe de l'attraction pour interroger la *relation entre cinéma et exposition*. L'attraction – nous l'avons annoncé au début de ce chapitre de conclusion –

⁶⁷⁸ Un des penseurs des images numériques, de la narration qui y est associée, Lev Manovich – qui en pose les bases d'épistémologie de la révolution numérique –, propose une idée, celle de *database*, qui nous semble naturellement faire lien avec l'*attraction*. Cela conforte notre intuition. Cf. le chapitre « Database and Narrative », *op. cit.* : « As a cultural form, database represents the world as a list of items and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies ». Et plus tard « Modern media is the new battlefield for the competition between database and narrative. It is tempting to read the history of this competition in dramatic terms. First the medium of visual recording – photography – privileges catalogs, taxonomies and lists. While the modern novel blossoms, and academicians continue to produce historical narrative paintings all through the nineteenth century, in the realm of the new techno-image of photography, database rules. The next visual recording medium – film – privileges narrative ». Nous trouvons dans cette idée de *database* comme « forme symbolique » de la culture numérique (c'est nous qui l'appelons ainsi, cf. *La Philosophie des formes symboliques* d'Ernest Cassirer, Paris, Éditions de minuit, 1970) une série de relations avec notre attraction.

nous aide aussi à retrouver la culture derrière l'apparence⁶⁷⁹. Car il existe une tendance riche et en plein essor, celle du *cinéma qui s'en va au musée*. Des expositions comme *Projections. Les transports de l'image* (Le Fresnoy, 1998) ; *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film* (ZKM, 2002-2003) ; *X-Screen. Film Installations and Actions of the 1960s and 1970s* (MUMOK, 2003-2004), *Artscape* et *Zoetrope – Pixar* (MOMA, 2006), rejouent les conditions de mise en valeur de la « machine à voir » comme *attraction*.

Il existe en outre toute une panoplie de modalités du cinéma-exposé (cf. les essais récents de Dubois, Albera, Bellour, Lischi, Bolter, Païni, etc.), des expositions contemporaines de cinéastes (Marker, Varda, Kiarostami, Godard, etc.) aux mises en scènes du cinéma au musée (les expos sur Hitchcock, Cocteau, Disney, etc.), sans compter les usages d'images cinématographiques de la part d'artistes (de Gordon à Barney).

Mais ce qu'il est à notre avis possible de cibler à partir de notre parcours sur l'attraction, c'est une cartographie historique et théorique qui relèverait ce phénomène de reprise du cinéma comme *novelty*. Le cinéma, son dispositif institutionnel mais aussi ses excroissances nées des nouvelles technologies, se fait exposer aujourd'hui, dans la mesure où le principe de l'*exposition* préside à l'idée même du cinématographe – et ceci est d'autant plus clair lorsqu'on a réfléchi sur l'attraction. *Exposer* sur une surface bidimensionnelle l'écriture du mouvement, cela – tout simplement – créait de l'attraction. À ses origines, le dispositif a quant à lui été *exposé* en tant qu'attraction. La salle de cinéma, une fois qu'elle s'institutionnalise et que l'institution impose une discipline aux spectateurs, est le lieu où le film est *exposé*. Et certains films, certains genres, certaines tendances du cinéma interpellent le spectateur selon un mode de confrontation, de *monstration*,

⁶⁷⁹ Cette tournure fait écho au titre de l'ouvrage de Lyne Cooke et Peter Wollen sur les nouvelles problématiques de la muséologie, *Visual Display. Culture Beyond Appearances* (Seattle, Bay Press, 1995), auquel nous avons aussi renvoyé dans le quatrième chapitre.

visant un spectateur qui ne sera pas absorbé dans la diégèse du film, mais captivé par des éclats de spectacle, étonné par ce qui se déplie, par ce qui s'expose devant lui (un spectateur sous *l'empire de l'attraction au cinéma*).

Nous aimerions alors terminer ce travail sur une énième ouverture : ce n'est pas tant que *le cinéma se répète*, comme *l'histoire se répète*, et que donc des attractions, comme celles qui furent jadis chez Méliès, reviennent de temps en temps et s'emparent de certains films, de certains genres, de certaines institutions. C'est plutôt, comme nous en sommes désormais encore plus persuadée qu'au début de ce travail, que l'attraction fut, est et restera le *INLAND EMPIRE* du cinéma⁶⁸⁰.

⁶⁸⁰ Le clin d'œil au film de David Lynch, *INLAND EMPIRE* (2006), n'est pas anodin. Lynch, qui a pourtant été un bon conteur d'histoires – *Twin Peaks* a été une série qui a marqué, nous croyons, le renouveau des séries télévisuelles qui, bien sûr, racontent en premier lieu des histoires – depuis les débuts de son cinéma, a été un magicien, un bonisseur, un inventeur fou qui pouvait faire apparaître des créatures étranges, les exhiber comme dans une foire ou sur une scène (*Eraserhead*, 1977, *Elephant Man*, 1980, *Fire Walk with Me*, 1992) et, en même temps, faire disparaître l'histoire au profit de la construction d'une pure attente d'épiphanie (*Inland Empire*, 2006, *Mulholland Drive*, 2001, *Lost Highway*, 1997), ayant parfois recours à la musique et aux chorégraphies (*Industrial Symphony No. 1 : The Dream of the Broken Hearted*, 1990), ou célébrant d'autres fois les origines du cinéma (*Premonition Following an Evil Deed*, épisode de *Lumière et Compagnie*, 1995) : tout cela relève de l'attraction.

Bibliographie

On trouvera ici, en plus des textes auxquels nous nous sommes référé explicitement, des titres qui, sans avoir été cités dans la thèse, tracent d'autres trajectoires possibles de l'attraction au cinéma.

Certains noms ont une orthographe différente selon la langue de traduction du texte employé. Cf., en ordre alphabétique, Aristote et Aristotele ; Chklovski et Šklovskij ; Eisenstein et Ejzenštejn.

ABEL, Richard, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology*, vol. 1, 1907-1929, Princeton, Princeton University Press, 1988.

ABEL, Richard, *The Ciné Goes to Town : French Cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994.

ABEL, Richard, « That Most American of Attractions, the Illustrated Song », in Richard Abel et Rick Altman (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, In., Indiana University Press, 2001, p. 143-155.

ADAM, Jean-Michel, *La Description*, Paris, PUF, 1993.

AGACINSKI, Sylviane, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000.

AGAMBEN, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo ?*, Roma, Nottetempo, 2006.

ALBERA, François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990.

ALBERA, François (dir.), *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996.

ALBERA, François, « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur », in *Cinémas*, vol. 10, n. 2-3, « Intermédialité et cinéma », 2000, p. 27-38.

ALBERA, François et Jean A. GILI (dir.), 1895, n. 33, « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 2001.

ALBERA, François (dir.), *Cinémas*, vol. 11, n. 2-3, « Eisenstein dans le texte », 2001.

ALBERA, François, *Avanguardia*, Milano, Il Castoro, 2004.

ALBERA, François et Maria TORTAJADA, « L'Épistémè "1900" », in André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau (dir.), *Le*

Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle, Lausanne, Payot, 2004, p. 45-62.

- ALLEN, Robert C., *Vaudeville and Film : 1895-1915. A Study in Media Interaction*, New York, Arno Press, 1980.
- ALLEN, Robert C. et Douglas GOMERY, *Faire l'histoire du cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- ALLEN, Robert C., « "A Decided Sensation" : Cinema, Vaudeville and Burlesque », in Patricia McDonnell (dir.), *On the Edge of Your Seat : Popular Theatre and Film in Early Twentieth-Century American Art*, New Haven, CT, Yale University Press, 2002, 75-76.
- ALTMAN, Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma* [1987], Paris, Armand Colin, 1992.
- ALTMAN, Rick, « Penser l'histoire (du cinéma) autrement : un modèle de crise », in *Vingtième siècle*, vol. 46, 1995, p. 65-74.
- ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, London, BFI, 1999.
- ALTMAN, Rick, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », in *Cinémas*, vol. 10, n. 1, « Cinelekt 3 », 1999, p. 37-53.
- ALTMAN, Rick, « Technologie et textualité de l'intermédialité », in *Sociétés et représentations*, n. 9, « La croisée des médias », avril 2000, p. 11-19.
- ALTMAN, Rick, « The Living Nickelodeon », in Richard Abel et Rick Altman (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- ALTMAN, Rick, *Silent Film Sound*, New York, University of Columbia Press, 2004.
- AMENGUAL, Barthélemy, *¡Que viva Eisenstein!*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980.
- ANDREW, Dudley, « The Three Ages of Cinema Studies and the Age to Come », in *PMLA*, vol. 115, n. 3, 2000, p. 341-351.
- APRÀ, Adriano (dir.), *Il Cinema e il suo oltre*, Pesaro/Roma, Mostra internazionale del nuovo cinema/Dino Audino, 1996.
- APRÀ, Adriano (dir.), *Le Avventure della nonfiction. Il cinema e il suo oltre 2*, Pesaro/Roma, Mostra internazionale del nuovo cinema/Dino Audino, 1997.
- ANGELINI, Franca, « Dal Teatro muto all'Antiteatro : le teorie del cinema all'epoca del *Si gira...* », in Enzo Lauro (dir.), *Pirandello e il*

- cinema*, Agrigento, Centro nazionale di studi pirandelliani, 1978, p. 65-83.
- ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- ARISTOTE, *La Poétique* (édition et traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris, Seuil, 1980.
- ARISTOTELE, *Dell'arte poetica* (édition et traduction de Carlo Gallavotti), Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1990.
- ARNOLDY, Edouard, « *French cancan et le spectateur mobile* », in *Cinémas*, vol. 12, n. 3, 2002, p. 11-31.
- ARNOLDY, Edouard, *À perte de vues, Images et « nouvelles technologies » d'hier et d'aujourd'hui*, Bruxelles, Labor, 2005.
- ARROYO, José (dir.) *Action/Spectacle Cinema*, London, British Film Institute, 2000.
- ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes* [1927], Paris, Gallimard, 1968.
- AUERBACH, Jonathan, « *Chasing Film Narrative : Repetition, Recursion, and the Body in Early Cinema* », in *Critical Inquiry*, vol. 26, n. 4, été 2000, p. 798-820.
- AUMONT, Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979.
- AUMONT, Jacques, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989.
- AUMONT, Jacques, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.
- AUMONT, Jacques, « *Quand y a-t-il cinéma primitif ? ou plaidoyer pour le primitif* », in Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of the Century*, Québec/Lausanne, Nuit Blanche/Payot, 1997, p. 17-32.
- AUMONT, Jacques, *De l'esthétique au présent*, Paris/Bruxelles, De Boeck, 1998.
- AUTELITANO, Alice, Veronica INNOCENTI et Valentina RE (dir.), *Il Racconto del film. La novellizzazione : dal catalogo al trailer/Narrating the Film. Novelization : From the Catalogue to the Trailer*, Udine, Forum, 2006.
- BAETENS, Jan et Marc LITS (dir.), *Novelization. From Film to Novel*, Leuven, Leuven University Press, 2004.

- BAKER, Robin, « Computer Technology and Special Effects in Contemporary Cinema », in Philip Hayward et Tana Wollen (dir.), *Future Visions : New Technologies of the Screen*, London, B.F.I., 1993, p. 31-45.
- BARKER, Martin et Kate BROOKS, *Knowing Audiences : « Judge Dredd », Its Friends, Fans and Foes*, Luton, University of Luton Press, 1998.
- BARNA, Yon, *Eisenstein*, Bloomington, Indiana University Press, 1970.
- BARNIER, Martin, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma*, Liège, Éditions du CÉFAL, 2002.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.
- BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein » [1973], in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 86-93.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel » [1968], in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 179-187.
- BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne » [*Le Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre 1863], in *Sur le dandysme*, Paris, Union générale d'édition, 1971, p. 187-246.
- BAXTER, John, *George Lucas*, New York, Harper Collins Publishers, 1999.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- BEAU, Frank, Philippe DUBOIS et Gérard LEBLANC (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, INA/De Boeck, 1998.
- BELLOÏ, Livio, *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec/Paris, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2001.
- BELLOÏ, Livio, « Reconfigurations. La question du plan emblématique », in Michel Marie et Laurent Le Forestier, *La Firme Pathé frères, 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, p. 179-192.
- BELOFF, Zoe, « La vie rêvée de la technologie », in *Trafic*, n. 30, été 1999, p. 84-91.
- BELTON, John, « The Backstage Musical », in *Movie*, n. 24, printemps 1977, p. 36-43.
- BELTON, John, *Widescreen Cinema*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1992.
- BELTON, John, « Digital Cinema : A False Revolution », in *October*, n. 100, printemps 2002, p. 98-114.

- BENAYOUN, Robert, « Berkeley le centupleur », *Positif*, n. 74, 1966, p. 29-41.
- BENDAZZI, Giannalberto, *Le Film d'animation. Du dessin animé à l'image de synthèse*, vol. 1, Grenoble, La pensée sauvage, 1985 [1978].
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, PBP, 1974.
- BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1935], in *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, 1997.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1935], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 67-113.
- BENJAMIN, Walter, *Essais sur Bertold Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.
- BERTOZZI, Marco, *L'Immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*, Bologna, Clueb, 2001.
- BERTOZZI, Marco, « Icaro, il paesaggio e l'occhio del cinematografo », in Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La Decima Musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Udine, Forum, 2001, p. 115-121.
- BESSALEL, Jean et André GARDIES, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.
- BESSIÈRE, Jean (dir.), *L'Ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988.
- BESSY, Marc, *Les Trucages au cinéma*, Paris, Prisma, 1951.
- BINKLEY, Timothy, « Refiguring Culture », in Philip Hayward et Tana Wollen (dir.), *Future Visions : New Technologies of the Screen*, London, B.F.I., 1993, p. 92-122.
- BLANCHAN, Neltje, *How to Attract the Birds and Other Talks About Bird Neighbours*, New York, Doubleday Page and Co., 1902.
- BLÜHER, Dominique, « Au commencement fut le dispositif », in Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle*, Québec/Lausanne, Nota Bene/Payot, 1999, p. 189-195.
- BOLTER, David Jay et Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.

- BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile, 1987.
- BORDMAN, Gerald, *American Musical Theatre. A Chronicle*, New York, Oxford University Press, 1978.
- BORDWELL, David, Janet STAIGER Kristine THOMPSON, *Classical Hollywood Cinema*, New York, Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, David et Kristine THOMPSON, *Film Art. An Introduction* [1979], New York, McGraw-Hill, 1997.
- BOSCHI, Alberto, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci, 1998.
- 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.
- BOTTOMORE, Stephen, *I Want to see this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1995.
- BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood. La norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998.
- BOURGET, Jean-Loup, « Le Musical Hollywoodien. Rêve, cauchemar, satire », in Franco La Polla et Franco Monteleone (dir.), *Il Cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 219-229.
- BOUSQUET, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, vol. 1896-1906, Paris, Éditions Henri Bousquet, 1996.
- BRAKHAGE, Stan, *Metaphors on vision* [1963], New York, Film Culture, 1976, traduction française *Métaphores et vision*, Paris, Centre George Pompidou, 1999.
- BRANIGAN, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, New York, Routledge, 1992.
- BRECHT, Bertold, « Ovation pour Shaw » [1926], *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, Paris, L'Arche, 1963.
- BRECHT, Bertold, *Petit Organon pour le théâtre* [1949], Paris, L'Arche, 1963.
- BRECHT, Bertold, « Notes sur l'opéra » [1930], *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Paris, L'Arche, 1979.
- BRENEZ, Nicole, *Cinemas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

- BRION, Patrick et René GILSON, « Entretien (Busby Berkeley), in *Cahiers du cinéma*, n. 174, 1966, p. 27-37.
- BROWNE, Nick, « The “Big Bang”: The Spectacular Explosion in Contemporary Hollywood Film » [2004], www.cinema.ucla.edu/strobe/bigbang/ [dernière consultation novembre 2006].
- BÜCHLER Pavel et Tanya LEIGHTON (dir.), *Saving the Image : Art After Film*, Glasgow, Center for Contemporary Arts/Manchester Metropolitan University, 2003.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La Folie du voir : une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- BURGARD, Chrystèle et Baldine SAINT-GIRONS (dir.), *Le Paysage et la question du sublime*, Valence, Musée de Valence, 1997.
- BUKATMAN, Scott, « The Artificial Infinite : On Special Effects and the Sublime », in Lynne Crooke et Peter Wollen (dir.), *Visual Display : Culture beyond Appearances*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 254-289.
- BUKATMAN, Scott, « The Ultimate Trip : Special Effects and Kaleidoscopic Perception », in *Iris*, n. 25, « Film Theory and the Digital Image », 1998, p. 75-97.
- BURCH, Noël, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.
- BYRNE, Donn, *The Attraction Paradigm*, New York, Academic Press, 1971.
- Cahiers du cinéma*, numéro hors série, « Aux frontières du cinéma », avril 2000.
- CARLSON, Wayne (dir.), *A Critical History of Computer Graphics and Animation*, Ohio State University, accad.osu.edu/~waynec/history/timeline.html [dernière consultation octobre 2006].
- CARLUCCIO, Giulia, *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909 : il caso Griffith-Biograph*, Bologna, Clueb, 1999.
- CARRÈRE, Emmanuel, *Werner Herzog*, Paris, Edilig, 1980.
- CASETTI, Francesco, « Les genres cinématographiques. Quelque problème de méthode », *Ça cinéma*, 1979, p. 33-45.

- CASETTI, Francesco, « Film Genres, Negotiation Process, and Communicative Pact », in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi, *La Nascita dei generi cinematografici/The Birth of Film Genres*, Udine, Forum, 1999, p. 23-36.
- CASETTI, Francesco, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- CASSIRER, Ernest, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Éditions de minuit, 1970.
- CAVELL, Stanley, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* [1971], Paris, Belin, 1999.
- CHARNEY, Leo et Vanessa SCHWARTZ (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Live*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995.
- CHATEAU, Dominique, « Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature », in Jean Mottet (dir.), *Le Paysage du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 92-106.
- CHION, Michel, *La Comédie musicale*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2002.
- CHKLOVSKI, Viktor, « L'art comme procédé » [1917], in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965.
- CHKLOVSKI, Viktor, « Eisenstein – *Le Cuirassé Potemkine* » [1926], in Barthélemy Amengual, *¡Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p. 619-621.
- CHKLOVSKI, Viktor, *Résurrection du mot et Littérature et cinématographe* [1914-1923], Paris, Lebovici, 1985.
- CHKLOVSKI, Viktor, « Poésie et prose au cinéma » [1926], in François Albera, *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996.
- CHKLOVSKI, Viktor, « De la maladie des gens forts. Du baroque. De sa fin » [non daté, environ 1932/1933], in *Europe*, n. 911, « Les formalistes russes. Chklovski, Eichenbaum, Tynianov », mars 2005, p. 154-159.
- CERETTO, Luisa et Alberto MORSIANI (dir.), *Al limite estremo : i documentari di Werner Herzog*, Torre Boldone, Edizioni di Cineforum, 2006.
- Cineforumbook*, dossier « Werner Herzog. Il trasparente e l'ottuso », in *Cineforum*, n. 46, 2007, p. 46-73.

- COHAN, Steven (dir.), *Hollywood Musical. The Film Reader*, London/New York, Routledge, 2002.
- COISSAC, G.-Michel, *Histoire du cinématographe. De ses origines à nos jours*, Paris, Cinéopse/Gauthier-Villars, 1925.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Kaléidoscope de Busby Berkeley », in *Cahiers du cinéma*, n. 174, 1966, p. 24-26.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Technique et idéologie » [série d'articles], in *Cahiers du cinéma*, n. 230, 1971, p. 51-57 ; n. 231, 1971, 42-49 ; n. 233, 1971, p. 39-45 ; n. 234, 1972, p. 94-100 ; n. 241, 1972, p. 20-24.
- COMUZIO, Ermanno, « Eventi musicali », in *Cineforum*, n. 381, 1999, p. 11-13.
- CONIO, Gérard, *L'Art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernité*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2003.
- Convergence*, vol. 9, n. 4, « Special Issue on Digital Cinema », hiver 2003.
- COOK, Mark (dir.), *The Bases of Human Sexual Attraction*, London, Academic Press, 1981.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.
- COSANDEY, Roland, « Some Thoughts on "Early Documentary" », in Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmuseum, 1997, p. 37-50.
- COSGROVE, Peter, « The Cinema of Attractions and the Novel in *Barry Lyndon* and *Tom Jones* », in Robert Mayer (dir.), *Eighteenth-Century Fiction on Screen*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 16-34.
- COSTA, Antonio, *La Morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Bologna, Clueb, 1989.
- COSTA, Antonio, (dir.), *Cinémas*, vol. 12, n. 1, « Le paysage au cinéma », 2001.
- COTTA VAZ, Mark et Patricia Rose DUGNAN, *Industrial Light & Magic : Into the Digital Realm*, New York, Ballantine Books, 1996.
- COTTA VAZ, Mark, Brad BIRD et John LASSETER, *Art of the Incredibles*, New York, Moma, 2004.
- COUCHOT, Edmond, *Image. De l'optique au numérique*, Paris, Hermès, 1988.

- COUCHOT, Edmond, « Un fracassant Big Bang », in *Cinémas*, vol. 1, n. 3, « Nouvelles technologies : nouveaux cinémas ? », 1991, p. 7-19.
- COUCHOT, Edmond, « Au-delà du cinéma. Image et temps numériques », in *Cinémas*, vol. 5, n. 1-2, « Le temps au cinéma », 1994, p. 69-80.
- COUCHOT, Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- CRAFTON, Donald, « Pie and Chase : Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy » [1985], Eileen Bowser (dir.), *The Slapstick Symposium*, Bruxelles, FIAF, 1987, p. 49-59 ; republié in Wanda Strauven, (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 355-364.
- CROOKE, Lynne et Peter WOLLEN (dir.), *Visual Display : Culture Beyond Appearances*, Seattle, Bay Press, 1995.
- CUBITT, Sean, « Introduction. *Le réel c'est impossible* : The Sublime in Special Effect », in *Screen*, vol. 40, n. 2, été 1999, p. 123-130.
- CUBITT, Sean, *The Cinema Effect*, Cambridge/London, MIT Press, 2004.
- DAGRADA, Elena, *La Rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, Clueb, 1998.
- DAL LAGO, Alessandro, *Il Conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- DALL'ASTA, Monica, Guglielmo PESCATORE et Leonardo QUARESIMA (dir.), *Fotogenia*, n. 1, « Il colore nel cinéma muet », 1994.
- DARLEY, Andrew, *Visual Digital Culture : Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, London/New York, Routledge, 2000.
- DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- DE BRUYN, Eric « The Museum of Attractions : Marcel Broodthaers and the Section Cinéma » [2004], www.medienkunstnetz.de/themes/art_and_cinematography/broodthaers/1/ [dernière consultation avril 2005].
- DEKEUKELEIRE, Charles, *Le Cinéma et la pensée*, Bruxelles, Les Éditions Lumière, 1947.
- DELAMATER, Jerome, « Performing Art : The Musical », in Stuart Kaminsky (dir.), *American Film Genres*, Dayton, Pflaum, 1974.
- DELAMATER, Jerome, « Busby Berkeley : An American Surrealist », in *Wide Angle*, n. 1, 1979, p. 24-29.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1983.

- DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de minuit, 1985.
- DELLUC, Louis, *Écrits cinématographiques I. Le Cinéma et les cinéastes*, Paris, Cinémathèque française, 1985.
- DÉSILE, Patrick, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- DESLANDES, Jacques, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Cerf, 1963.
- DESPOIX, Philippe, *Éthiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande du début du siècle*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- DEVILLERS, Michel, « Rêves informulés », in *Cinématographe*, n. 35, 1978, p. 3-6.
- DI MARINO, Bruno (dir.), *Animania. 100 anni di esperimenti nel cinema d'animazione*, Milano, Il Castoro, 1998.
- Le Discours descriptif. Du texte aux objets de connaissance* [collectif], Neuchâtel, Centre de recherches sémiologiques, 1986.
- Dossiers de l'audiovisuel*, n. 110, « Numérique en haute définition : entre cinéma et télévision », juillet/août 2003.
- DUBOIS, Philippe (dir.), *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 8, « Cinéma et art contemporain/Cinema and Contemporary Visual Art », automne, 2006.
- DUJARDIN, Philippe, « Domitor ou l'invention du quidam », in *L'Aventure du cinématographe*, Lyon, Aléas, 1999, p. 265-278.
- DULAC, Germaine, *Écrits sur le cinéma. (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Éditions Paris Expérimental, 1994.
- DUMOUCHEL, Réjane, « Le spectateur et le contactile », in *Cinémas*, vol. 1, n. 3, « Nouvelles technologies : nouveaux cinémas ? », 1991, p. 39-60.
- DUPRÉ LA TOUR, Claire, André GAUDREAU et Roberta PEARSON (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of the Century*, Québec/Lausanne, Nuit Blanche/Payot, 1997.
- DÜRING, Ingemar, *Aristotele*, Milano, Mursia, 1976.
- DURING, Simon, « Public Culture on a Globale Scale : A Challenge for Cultural Studies », in *Critical Inquiry*, vol. 23, n. 4, été 1997, p. 808-833.

- ECO, Umberto, « Tipologia della ripetizione », in Francesco Casetti (dir.), *L'Immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 19-35.
- ECO, Umberto, *La Guerre des faux*, Paris, Grasset, 1985.
- ECO, Umberto, « Innovation et répétition, entre esthétique moderne et post-moderne », in *Réseaux*, n. 68, 1994, p. 9-39.
- EISENSCHITZ, Bernard, « Le Proletkult et Eisenstein », in *Cahiers du cinéma*, n. 220-221, « Russie années vingt », mai-juin 1970.
- EISENSTEIN, Sergueï M., « Mes films et moi » [1945], in *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958, p. 10-20.
- EISENSTEIN, Sergueï M., *Au-delà des étoiles*, tome I des *Œuvres*, Paris, UGE 10/18/Cahiers du cinéma, 1974.
- EISENSTEIN, Sergueï M., *La Non-indifférente nature*, vol. 1, tome II des *Œuvres*, Paris, UGE 10/18, 1976.
- EISENSTEIN, Sergueï M., *Mémoires*, Paris, Juillard, 1989.
- EISENSTEIN, Sergueï M., « A.I. 28 » [Attraction intellectuelle 1928], inédit, in *Cinémas*, vol. 11, n. 2-3, « Eisenstein dans le texte », 2001, p. 147-160.
- EJZENŠTEJN, Sergej M., « Il montaggio delle attrazioni », in Paolo Bertetto (dir.), *Ejzenštejn. FEKS. Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 131-135.
- EJZENŠTEJN, Sergej M., « Il montaggio delle attrazioni cinematografiche », in Pietro Montani (dir.), *Il Montaggio*, vol. IV, tomo II, *Opere scelte*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 227-250.
- EJZENŠTEJN, Sergej M., *Il Movimento espressivo. Scritti sul teatro*, Venezia, Marsilio, 1998.
- ELSAESSER, Thomas (dir.), *Early Cinema : Space Frame Narrative*, London, British Film Institute, 1990.
- ELSAESSER, Thomas et Kay HOFFMANN (dir.), *Cinema Futures : Cain, Abel or Cable ? The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, 1921-1947, Paris, Seghers, 1974.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, 1946-1953, Paris, Seghers, 1975.

- EUROPE*, n. 911, « Les formalistes russes. Chklovski, Eichenbaum, Tynianov », mars 2005.
- FARA, Giulietta et Andrea ROMEO, *Vita da Pixel. Effetti speciali e animazione digitale*, Milano, Il Castoro, 2000.
- FESCHOTTE, Jacques, *Histoire du music-hall*, Paris, PUF, 1965.
- [FEUILLADE, Louis], « La vie telle qu'elle est », in *Ciné-Journal*, 22 avril 1911, p. 19.
- FISCHER, Hervé, *Le Choc du numérique*, Montréal, VLB, 2001.
- FIELDING, Raymond, « Hale's Tour : Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture », in John Fell (dir.), *Film Before Griffith*, Berkley, University of California Press, 1983, p. 116-130.
- FINCH, Christopher, *Special Effects : Creating Movie Magic*, New York, Abbeville Press, 1984.
- FLEISCHER, Alain, « Regard calme sur un monde agité. Fausse ruine et architecture fantôme », in *Trafic*, n. 31, automne 1999, p. 40-51.
- FLICHY, Patrice, *L'Innovation technique*, Paris, La découverte, 1995.
- FORDIN, Hugh, *La Comédie musicale américaine* [1974], Paris, Éditions Ramsay, 1975.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1967.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FRIEDEL, Robert, *Zipper : An Exploration in Novelty*, New York/London , W. W. Norton, 1996.
- FOUQUET, E.-L., « L'attraction », in *Écho du Cinéma*, 28 juin, n. 11, p. 1, 1912.
- FRANÇOIS, Guy-Claude, « Au cinéma, le paysage est un acteur », in Jean Mottet (dir.), *Le Paysage du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 87-91.
- FRAUENFELDER, Consuelo, *Le Temps du mouvement : le cinéma des attractions à Genève (1896-1917)*, Genève, Presses d'histoire suisse, 2005.
- FRENCH, Philip, *Westerns. Aspects of a Movie Genre*, London, Secker and Warburg, 1973.
- FRIEDBERG, Ann, *Window Shopping : Cinema and Postmodern*, Berkley, University of California Press, 1993.

- FRIEDBERG, Ann, « The End of Cinema : Multimedia and Technological Change », in Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000, p. 438-452.
- FULLERTON John et Astrid SÖDERBERGH WIDDING (dir.), *Moving Images : From Edison to the Webcam*, London, John Libbey, 2000.
- GALAND-HALLYN, Perrine, « Les portes de Vénus : Tout un programme dans les Stanze d'Ange Politien », Jean-Pierre Guillermin (dir.), *Récits-tableaux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 17-30.
- GALLAVOTTI, Carlo, « Il piacere della mimesi catartica », in Aristotele, *Dell'Arte poetica* (a cura di Carlo Gallavotti), Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1990, p. 227-240.
- GARDIES, André et Christine HAMON-SIREJOLS (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aleas Éditeur/Cahiers du GRITEC, 1997.
- GARDIES, André, « Le paysage comme moment narratif », in Jean Mottet (dir.), *Le Paysage du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 141-153.
- GAUDREAULT, André, « Film, récit, narration ; le cinéma des frères Lumière », *Iris*, vol. 2, n. 1, 1984, p. 61-70.
- GAUDREAULT, André, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », in Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 199-219.
- GAUDREAULT, André (dir.), *Ce que je vois de mon ciné*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- GAUDREAULT, André et Tom GUNNING, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma » [1985], in Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.
- GAUDREAULT, André et Denis SIMARD, « L'extranéité du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherche », in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel (dir.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle et AFRHC, 1995, p. 15-28.
- GAUDREAULT, 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 Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges*

Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 111-131.

GAUDREAULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit* [1988], Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene, 1999.

GAUDREAULT, André, « Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité ; ou, le cinéma des premiers temps : un bric-à-brac d'institutions », in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi (dir.), *La Nascita dei generi cinematografici/The Birth of Film Genres*, Udine, Forum, 1999, pp. 87-97.

GAUDREAULT, André, « Frammentazione e assemblaggio nelle vedute Lumière », in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi (dir.), *I Limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema/The Bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film*, Udine, Forum, 2000, p. 23-48.

GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Un média naît toujours deux fois ... », in *Sociétés et représentation*, n. 9, « La croisée des médias », avril 2000, p. 21-36.

GAUDREAULT, André, « Les vues cinématographiques selon Eisenstein, ou : que reste-t-il de l'ancien (le cinéma des premiers temps) dans le nouveau (les productions filmique et scripturale d'Eisenstein) ? », in Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 23-43.

GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Le cinéma naissant et ses dispositions narratives », in *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 1, « Par où continuer ?/Where Next ? », automne 2001, p. 34-41.

GAUDREAULT, André et Roger ODIN, « Le cinématographe, un enfant prodige, ou l'enfance de l'art cinématographique », in Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La Decima Musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Udine, Forum, 2001, p. 67-81.

GAUDREAULT, André et Thierry GROENSTEEN (dir.), *La Transécriture*, Québec, Nota Bene/Nuit Blanche, 2002.

GAUDREAULT, André, *Il Cinema delle origini o della « cinematografia-attrazione »*, Milano, Il Castoro, 2004.

GAUDREAULT André, Catherine RUSSEL et Pierre VÉRONNEAU (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004.

- GAUDREULT, André, « Cinématographie-attraction et attraction des lointains », *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema : la configuració de l'imaginari turístic*, Girona, Museo del Cinema, 2004, p. 85-102.
- GAUDREULT, André et Philippe MARION, « Du sable dans les rouages du dispositif... », in André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004, p. 229-242.
- GAUDREULT, André et Philippe MARION, « Les catalogues des premiers fabricants de vues animées : une première forme de novellisation », in Jan Baetens, Marc Lits (dir.), *Novelization. From film to Novel*, Leuven, Leuven University Press, 2004, p. 41-59.
- GAUDREULT, André, *Au seuil de l'histoire du cinéma. La cinématographie-attraction*, Paris, CNRS, [sous presse] 2007.
- GAUTHIER, Christophe, *Le Cinéma passé en revues*, www.proto.bifi.fr/cineregards/article.asp?rub=6#1185 [dernière consultation juillet 2005].
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit » [1966], in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-69.
- GENETTE, Gérard, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [1966], in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 7-57.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENTILI, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari, Laterza, 1984.
- GENTILI, Carlo, *Poetica e mimesis*, Modena, Mucchi Editore, 1984.
- GIACOMINI, François, « Quand Naples défait Hollywood. Le film musical Italien », in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Les Cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000, p. 215-226.
- GIDDINGS, Seth, Jain GRANT, Kieran KELLY et Martin LISTER, *New Media. A Critical Introduction*, London/New York, Routledge, 2003.
- GIEDION, Siegfried, « Éléments éphémères et constitutifs » [chapitre], in *Espace, temps, architecture*, vol. 1, « L'héritage architectural » [1940], Paris, Denoël/Gonthier, 1978, p. 58-60.

- GILMORE, Richard A., « The American Sublime in *Fargo* », in *Doing Philosophy at the Movies*, New York, State University of New York Press, 2005, p. 57-79.
- GINZBURG, Carlo, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998 ; traduction française *À distance. Neuf réflexions sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 2001.
- GIRAUD, Jean, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958.
- GITELMAN Lisa et Geoffrey B. PINGREE (dir.), *New Media 1740-1915*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003.
- GRAU, Oliver, *Visual Art : From Illusion to Immersion*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.
- GRIERSON, John, « Flaherty's poetic *Moana* », in *New York Sun*, 8 février 1926, in Lewis Jacobs (dir.), *The Documentary Tradition*, New York, W.W. Norton and Co., 1979, p. 25-26.
- GROSOLI, Fabrizio, *Werner Herzog*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- GROSOLI, Fabrizio et Elfi Reiter, *Werner Herzog*, Milano, Il Castoro, 2000.
- GRUSIN Richard, « Remediation in the Late Age of Early Cinema », in André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004, p. 343-360.
- GUILLERM, Jean-Pierre (dir.), *Récits-tableaux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- GUNNING, Tom, « The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde » [1986], in Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, London, BFA, 1990, p. 56-62 ; republié in Wanda Strauven, (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 381-388.
- GUNNING, Tom, « Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films », in Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, London, BFA, 1990, p. 86-94.
- GUNNING, Tom, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film : The Early Years at Biograph*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- GUNNING, Tom, « Cinéma des attractions et modernité », in *Cinémathèque*, n. 5, 1994, p. 129-139.

- GUNNING, Tom, « Metafore colorate : l'attrazione del colore nel cinema delle origini », in Monica Dall'Asta, Guglielmo Pescatore et Leonardo Quaresima (dir.), *Fotogenia*, n. 1, « Il colore nel cinema muto », 1994.
- GUNNING, Tom, « An Aesthetic of Astonishment : Early Film and the (In)Credulous Spectator », [*Art et Text*, n. 34, 1989, p. 31-45], in Linda Williams (dir.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995, p. 114-133.
- GUNNING, Tom, « Attractions, Truquages et Photogénie : l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907 », in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel (dir.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1995, p. 177-193.
- GUNNING, Tom, « “Now You See It, Now You Don't”. The Temporality of Cinema of Attractions » [1993], in Richard Abel (dir.), *Silent Film*, London/Athlone, Rutgers University Press, 1996, p. 71-84.
- GUNNING, Tom, « Before Documentary : Early Non-Fiction Films and the View Aesthetic », in Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmuseum, 1997, p. 9-24.
- GUNNING, Tom, « L'image du monde : cinéma et culture visuelle à l'Exposition internationale de Saint Louis (1904) » [1995], in Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson, *Le Cinéma au tournant du siècle*, Québec/Lausanne, Nota Bene/Payot, 1999, p. 51-62.
- GUNNING, Tom, « “Animated Pictures” : Tales of Cinema's Forgotten Future, After 100 Films », in Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000, p. 316-331.
- GUNNING, Tom, « Loïe Fuller and the Art of Motion », in Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La Decima Musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Udine, Forum, 2001, p. 25-35.
- GUNNING, Tom, « 1903, Teetering between Stories and Attractions », in *Cinegrafie*, n. 16, « CinemaScope. Più grande della vita/Larger than Life », 2003, p. 327-335 ; « 1903. Tra storie e attrazioni », *ibid.*, p. 125-134.
- GUNNING, Tom, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion. Pour une culture optique du dispositif cinématographique », in *Cinemas*,

vol. 14, n. 1, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », automne 2003, p. 67-89.

- GUNNING, Tom, « Re-Newing Old Technologies : Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century », in David Thorburn et Henry Jenkins (dir.), *Rethinking Media Change The Aesthetics of Transition*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003, p. 39-59.
- GUNNING, Tom, « Cinema of Attractions », in Richard Abel (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, London/New York, Routledge, 2005, p. 124-127.
- HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description », in *Poétique*, n. 12, 1972, p. 465-485.
- HAMON, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- HAMON, Philippe (dir.), *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HAMUS-VALLÉE, Réjane, « Segundo de Chomon », in *1895*, n. 27, « Pour une histoire des trucages », 1999, p. 49-60.
- HAMUS-VALLÉE, Réjane, « Retour vers le passé. Images de synthèse et cinéma », in *Cahiers du cinéma*, numéro hors série, « Aux frontières du cinéma », avril 2000, p. 24-29.
- HAMUS-VALLÉE, Réjane (dir.), *Cinémaction*, n. 102, « Du trucage aux effets spéciaux », 2001.
- HAMUS-VALLÉE, Réjane, *Les Effets spéciaux*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
- HANSEN, Miriam, « Reinventing the Nickelodeon : Notes on Kluge and Early Cinema », in *October*, n. 46, automne 1988, p. 178-198.
- HANSEN, Miriam (dir.), *Babel & Babylon : Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991.
- HANSEN, Miriam, « The Mass Production of the Senses : Classical Cinema as Vernacular Modernism », in Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000, p. 332-350.
- HANSON, Matt, *The End of Celluloid. Film Futures in the Digital Age*, Mies, Rotovision, 2004.

- HAYER Gianni et Pierre-Emmanuel JAQUES, *Le Spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, Lausanne, Antipodes et SHSR, 2003.
- HELBO, André, *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, Bruxelles/Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2006.
- HENKIN, Bill, *Rocky Horror Picture Show Book*, New York, Hawthorn Books, 1979.
- HERTOGS, Dann et Nico DE KLERK (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmuseum, 1997.
- HERZOG, Werner, *Sur le chemin des glaces. Munich-Paris du 23.11 au 14.12.1974*, Paris, Hachette, 1979.
- HERZOG, Werner, *Herzog on Herzog*, textes choisis et présentés par Paul Cronin, London, Faber and Faber, 2002.
- HOBERTMAN, James et Jonathan ROSENBAUM, *Midnight Movies*, New York, DaCapo Press, 1991.
- HOCHART, Daisy (dir.), *Cinémaction*, n. 10, hors-série, « Les images numériques. Créations françaises », 1994.
- HUVELLE, Didier et Dominique NASTA (dir.), *Le Son en perspective : nouvelles recherches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004.
- INNOCENTI, Veronica et Valentina RE (dir.), *Limina. Le soglie del film/Film's Threshold*, Udine, Forum, 2004.
- Iris*, n. 25, « Film Theory and the Digital Image », 1998.
- JACCARD, Jean-Philippe, « Du Futurisme au Formalisme. Chklovski en 1913. La résurrection du mot », in *Europe*, n. 911, « Les Formalistes russes. Chklovski, Eichenbaum, Tynianov », mars 2005, p. 37-54.
- JANDO, Dominique, *Histoire mondiale du Music Hall*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1979.
- JAQUES, Pierre-Emmanuel, « The Associational Attractions of the Musical », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 281-288.
- JAUSS, Hans Robert, *Apologia dell'esperienza estetica [1972]*, Torino, Einaudi, 1985.

- JAYAMANNE, Laleen, « Sri Lankan Family Melodrama : A Cinema of Primitive Attractions », in *Screen*, vol. 33, n. 2, été 1992, p. 145-153.
- JENNY, Laurent, « La description. Méthodes et problèmes », publication du Département de français moderne de l'Université de Genève, www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description [dernière consultation avril 2006].
- JOST, François, « Convergences du spectateur », in *Sociétés et représentations*, n. 9, « La croisée des médias », avril 2000, p. 131-141.
- JOST, François, « Évolution technique et narrative du cinéma des débuts », in André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004, p. 265-272.
- JOUVET, Louis, « Éloge de l'ombre », *Revue des Arts et Métiers Graphiques*, 1937, numéro spécial « L'homme, l'électricité, la vie », republié in « L'apport de l'électricité dans la mise en scène au théâtre et au music-hall », in *Alliage*, n. 50-51, 2001, www.tribunes.com/tribune/alliage/50-51/Jouvet.htm [dernière consultation mai 2007].
- JULLIER, Laurent, *L'Écran Post-Moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- JULLIER, Laurent, *Les Images de synthèse*, Paris, Nathan, 1998.
- JULLIER, Laurent, « L'ère numérique : vers l'évanescence du trucage », in *1895*, n. 27, « Pour une histoire des trucages », 1999, p. 113-119.
- JULLIER, Laurent, « Esthétique du multipiste numérique », in Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le Son en perspective : nouvelles recherches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 199-211.
- KANT, Emmanuel, *Le Jugement esthétique*, textes choisis et présentés par Florence Khodoss, Paris, PUF, 1966.
- KANT, Emmanuel, « Critique de la faculté de juger esthétique », in *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1989.
- KASSON, John, *Amusing the Million : Coney Island at the Turn of the Century*, New York, Hill and Wand, 1978.
- KERNAN, Lisa, *Coming Attractions. Reading American Movie Trailers*, Austin, University of Texas Press, 2004.
- KESSLER, Frank et Sabine LENK, « Cinéma d'attractions et gestualité », in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel (dir.),

Les Vingt premières années du cinéma français, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1996, p. 195-202.

- KESSLER, Frank, « Cinématographe et arts de l'illusion », in Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La Decima Musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Udine, Forum, 2001, p. 535-542.
- KESSLER, Frank, « La cinématographie comme dispositif (du spectaculaire) », in *Cinemas*, vol. 14, n. 1, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », 2003, p. 21-34.
- KINDER, Marsha, « Violence American Style : The Narrative Orchestration of Violent Attractions », in David Slocum (dir.), *Violence and American Cinema*, London/New York, Routledge, 2001, p. 63-100.
- KING, Geoff, *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of Blockbuster*, London/New York, I.B. Tauris Publishers, 2000.
- KING, Geoff, « Ride Films and Films as Rides in the Contemporary Hollywood Cinema of Attractions », in *Cineaction*, n. 51, février 2000, p. 3-9.
- KING, Geoff, *New Hollywood Cinema : An Introduction*, London, I.B. Tauris Publishers, 2002.
- KNIGHT, Julia, « DVD, Video and Reaching Audiences : Experiments in Moving-Image Distribution », in *Convergence*, vol. 13, n. 1, février 2006, p. 19-41.
- KOCKELKOREN, Petran, *Technology : Art, Fairground and Theatre*, Rotterdam, NAI Publishers, 2003.
- KOULÉCHOV, Lev, *L'Art du cinéma et d'autres écrits*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1995.
- KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960.
- KRACAUER, Siegfried, *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, textes choisis et présentés par Philippe Despoix, Saint-Denis, PUV, 1996.
- KRAISKI, Giorgio (dir.), *I Formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971.
- KREUGER, Miles, *The Movie Musical from Vitaphone to 42nd Street. As reported in a great fan magazine*, New York, Dover Publications, 1975.

- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LAMPROPOULOS, Apostolos, *Le Pari de la description. L'effet d'une figure déjà lue*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- LANNE, Jean-Claude, « Viktor Chklovski, théoricien du verbe poétique futurien », in *Europe*, n. 911, « Les Formalistes russes. Chklovski, Eichenbaum, Tynianov », mars 2005, p. 55-66.
- LA POLLA, Franco et Franco MONTELEONE (dir.), *Il Cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, Roma, Bulzoni, 2002.
- LA VALLEY, Albert J., « Tradition of Trickery : The Role of Special Effects in the Science Fiction Film », in George Slusser et Eric S. Rabkin, *Shadows of the Magic Lamp*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1985, p. 141-158.
- LACASSE, Germain, *Le Bonimenteur de vues animées*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 2000.
- LAFON, Jacques, *Pour une esthétique de l'image de synthèse. La trace de l'ange*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- LAROUCHE, Michel (dir.), *Cinémas*, vol. 1, n. 3, « Nouvelles technologies : nouveaux cinémas ? », 1991.
- LAROUCHE, Michel, « Nouvelles technologies et troisième dimension », in *Cinémas*, vol. 1, n. 3, « Nouvelles technologies : nouveaux cinémas ? », 1991, p. 77-87.
- LAROUCHE, Michel, « Les images de synthèse et la contamination de l'analogique » [1999], www.chairetmetal.com [dernière consultation janvier 2002].
- LAROUCHE, Michel, « Les nouvelles technologies au cinéma : le retour du mode énergétique », in Michel Bouvier, Michel Larouche et Lucie Roy (dir.), *Cinéma : acte et présence*, Québec/Lyon, Nota Bene/Centre Jacques Cartier, 1999, p. 99-110.
- LE BRETON, David, « Le corps et le monde des effets spéciaux », in *Cinémaction*, n. 102, « Du trucage aux effets spéciaux », 2001, p. 131-138.
- LE GUERN, François, « Les films de volcans », in Alexis Martinet (dir.), *Le Cinéma et la science*, Paris, CNRS, p. 137-147.
- LE FORESTIER, Laurent, « Une disparition instructive. Quelques hypothèses sur l'évolution des "scènes à truc" chez Pathé », in *1895*, n. 27, « Pour une histoire des trucages », 1999, p. 61-73.

- LE MEUR, Anne Sarah, « De l'expérimentation en image de synthèse », in Jean-Pierre Balpe, *Les Cahiers du numérique*, vol. 1, n. 4, « L'art et le numérique », 2000, p. 145-165.
- LEFEBVRE, Martin (dir.), *Landscape and Film*, London/New York, Routledge, 2006.
- LEFEBVRE, Martin, « Between Setting and Landscape in the Cinema », in *Landscape and Film*, London/New York, Routledge, 2006, p. 19-59.
- LEFEBVRE, Thierry et Philippe-Alain MICHAUD (dir.), *1895*, n. hors série, « *Exotica*, l'attraction des lointains », 1996.
- LEFEBVRE, Thierry (dir.), *1895*, n. 27, « Pour une histoire des trucages », 1999.
- LEFEBVRE, Thierry, Laurent LE FORESTIER et Philippe-Alain MICHAUD (dir.), *1895*, n. 39, « Pyrotechnies. Une histoire du cinéma incendiaire », 2003.
- LEGRAND Guy, *Trucages numériques et images de synthèse : cinéma et télévision*, Paris, Dixit/Jean-Pierre Fougéa, 1998.
- LÉGER, Fernand, *Functions of Painting*, édition établie par Edward Fry, New York, Viking Press, 1973.
- LEIDA, Jay, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976.
- LEUTRAT, Jean-Louis, « Comme dans un miroir confusément », in Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix (dir.), *Culture de masse et Modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2002, p. 233-246.
- LÉVY, Pierre, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie* [*Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe*, 1997], Milano, Feltrinelli, 1999.
- LINDSAY, Vachel, « Le film de splendeur féerique » [1922], in *1895*, n. 27, « Pour une histoire des trucages », 1999, p. 75-80.
- LOIPERDINGER, Martin, « World War I Propaganda Film and the Birth of the Documentary », Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmuseum, 1997, p. 25-31.
- LOIPERDINGER, Martin, *Celluloïd Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.

- LYOTARD, Jean-François, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, U.G.E, 1973.
- MACCANNEL, Dean, *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books, 1976.
- MACDONALD, Scott, *The Garden in the Machine : A Field Guide to Independent Films about Place*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- MACDONALD, Scott, « The Attractions of Nature in Early Cinema », in Bruce Posner (dir.), *Unseen Cinema : Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, New York, Anthology Film Archive, 2005, p. 56-63.
- MALTBY, Richard et Ian CRAVEN, *Hollywood Cinema : An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1995.
- MANOVICH, Lev, « To Lie and to Act : Potemkin's Villages, Cinema and Telepresence », in Karl Gebel et Peter Weibel (dir.), *Mythos Information. Welcome to the Wired World. Ars Electronica 95*, Vienna/New York, Springer Verlag, 1995, p. 343-348.
- MANOVICH, Lev, « Cinema and Digital Media », in Jeffrey Shaw et Hans Peter Schwarz (dir.), *Perspektiven der Medienkunst/Perspectives of Media Art*, Cantz, Verlag Ostfildern, 1996.
- MANOVICH, Lev, « What is Digital Cinema » [1996], in Peter Lunenfeld (dir.), *The Digital Dialectic : New Essays on New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999, p. 42-57.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, « Il teatro di varietà », in Umbro Apollonio (dir.), *Futurismo*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1970, p. 178-185.
- MARINIELLO, Silvestra, « Le paysage de l'expérience », in Antonio Costa (dir.), *Cinémas*, vol. 12, n. 1, « Le paysage au cinéma », 2001, p. 49-69.
- MARINIELLO, Silvestra, « Experience and Memory in the Films of Wim Wenders », in *Substance*, vol. 34, n. 1, 2005, p. 159-179.
- MARVIN, Carolyn, « Dazzling the Multitude : Imagining the Electric Light as a Communications Medium », in Joseph J. Corn (dir.), *Imagining Tomorrow : History, Technology, and the American Future*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986, p. 202-217.
- MASSON, Alain, « Le style de Busby Berkeley », *Positif*, n. 173, 1975.

- MASSON, Alain, *Comédie musicale*, Paris, Stock, 1981.
- MAST, Gerald, *Can't Help Singin'. The American Musical on Stage and Screen*, Woodstock/New York, The Overlook Press, 1987.
- MAULE, Rosanna (dir.), *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 3, « Early Cinema. Technology. Discourse/Cinéma des premiers temps, technologie, discours », automne 2003.
- MAYER, Mark-Paul, « Moments of poignancy : the aesthetics of the accidental and casual in early nonfiction film », in Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory : Essays on Early Non-Fiction Film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmuseum, 1997, p. 51-60
- MECKENZIE, Alan et Derek WARE, « Animation par ordinateur », in *Trucages et effets spéciaux au cinéma*, Paris, Atlas, 1986.
- Médiamorphoses*, n. 2, dossier « Vers un cinéma numérique », Paris, INA, juillet 2002.
- Médiamorphoses*, n. 9, dossier « L'exposition, un média », Paris, INA, novembre 2003.
- Médiamorphoses*, n. 16, dossier « D'un média ... l'autre », Paris, INA, avril 2006.
- MÉLIÈS, Georges, « Le merveilleux au cinéma », in *L'Écho du cinéma*, n. 6, 24 mai 1912, p. 1, et *L'Écho du cinéma*, n. 7, 31 mai 1912, p. 2.
- MÉLIÈS, Georges, « Les vues cinématographiques. Causerie par Geo. Méliès », in *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon, 1907, p. 362-382 ; republié in *Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès*, Paris, Musée des arts décoratives, 1961, p. 52-66 ; ensuite in *Les Dossiers de la cinémathèque*, n. 10, « Georges Méliès. Propos sur les vues animées », 1982, p. 7-16.
- MÉLIÈS, Georges, « Importance du scénario » [avril 1932], in Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Paris, Seghers, 1961, p. 115 ; republié in *Les Dossiers de la cinémathèque*, n. 10, « Georges Méliès. Propos sur les vues animées », 1982, p. 42-43.
- MÉLIÈS, Georges, « Les coulisses de la cinématographie. Doit-on le dire ? M. Méliès, Président du Syndicat des Illusionnistes de France, combat ceux qui "débinent les Trucs" », in *Phono-Ciné-Revue*, n. 2, avril 1908, p. 2-4 ; republié in Jacques Malthête, « Quand Méliès n'en faisait qu'à sa tête », in *1895*, n. 27, « Pour une histoire des trucages », 1999, p. 25-26.

- MELLENCAMP, Patricia, « Sexual Economics : *Gold diggers of 1933* » [1995], in Steven Cohan (dir.), *The Hollywood Musicals. The Film Reader*, London/New York, Routledge, 2002, p. 65-76.
- MÉNIL, Alain, *L'Écran du temps*, Lyon, PUL, 1991.
- MERCIER, Pierre-Alain, François PLASSARD et Victor SCARDIGLI, *Société digitale : les nouvelles technologies au futur quotidien*, Paris, Seuil, 1984.
- MESGUICH, Félix, *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, Grasset, 1933.
- METZ, Christian, « Trucage et cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma II*, Paris, Klincksieck, 1972.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma I* [1966], Paris, Klincksieck, 1975.
- METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977.
- MEZA, Philip, *Coming Attractions ? Hollywood, High Tech, and the Future of Entertainment*, Stanford, Stanford Business Books, 2007.
- MILNER, Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- MICHALKA, Matthias (dir.), *X-Screen. Film Installations and Actions of the 1960s and 1970s*, Köln, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Verlag des Buchhandlung Walther König, 2003.
- MITCHELL, W.J. Thomas, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- MOINE, Raphaëlle, *Les Genres au cinéma* [2002], Paris, Armand Colin, 2005.
- MOORE, Rachel O., *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*, Durham, Duke University Press, 1999.
- MUELLER, John, « Fred Astaire and the Integrated Musical », in *Cinema Journal*, vol. 24, n. 1, automne 1984, p. 28-40.
- MÜLLER, Jurgen, « *Top Hat* et l'intermédialité de la comédie musicale », in *Cinémas*, vol. 5, n. 1-2, « Le temps au cinéma », automne 1994, p. 211-220.
- MUSSER, Charles, *The Emergence of Cinema : The American Screen to 1907*, New York/Toronto, Charles Scribner's Sons/Collier Macmillan Canada, 1990, p. 178-189.
- MUSSER, Charles, « Rethinking Early Cinema : Cinema of Attractions and Narrativity », in *The Yale Journal of Criticism*, vol. 7, n. 2, 1994,

- p. 203-232. Traduction française : « Pour une approche du cinéma des premiers temps : le cinéma d'attractions et la narrativité », in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel (dir.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1995, p. 147-165 ; republié in Wanda Strauven, (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 389-416.
- NASH, Melanie et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN (dir.), *Cinémas*, vol. 14, n. 1, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », automne 2003.
- NATALI, Maurizia, *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*, Vincennes, PUV, 1996.
- NDALIANIS, Angela, « Special Effects, Morphing Magic, and the 1990s Cinema of Attractions », in Vivian Sobchack, *Meta-Morphing, Visual Transformation and the Culture of Quick-change*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 251-271.
- NEGROPONTE, Nicolas, *L'Homme numérique*, Paris, Laffont, 1995.
- NICHOLS, Bill, « Documentary Film and the Modernist Avant-Garde », in *Critical Inquiry*, vol. 27, n. 4, été 2001, p. 580-610.
- NOUSSINOVA, Natalia « Eisenstein excentrique », in Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 67-75.
- ODIN, Roger, « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique », in *Iris*, « Cinéma et narration 2 », n. 8, 1988, p. 121-139.
- ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2002
- PACI, Viva, « Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions », in *Cinémas*, vol. 12, n. 1, « Le paysage au cinéma », 2001, p. 97-104.
- PACI, Viva, « La persistance des attractions », in *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 3, « Early Cinema. Technology. Discourse/Cinéma des premiers temps, technologie, discours », automne 2003, p. 56-63.
- PACI, Viva, « Cinéma de synthèse et cinéma des premiers temps : des correspondances examinées à la loupe du système des attractions », in *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 5, « Transitions », automne 2004, p. 112-114.
- PACI, Viva, « Recherché : images d'avenir pour nouveaux spectateurs » in *Comunicazioni Sociali*, « Civiltà delle macchine. Il cinema

italiano e le sue tecnologie », vol. XXVI, n. 1, janvier-avril 2004, p. 133-143.

- PACI, Viva, « *I have seen the Future. Projection sur la ville* », in *Cahiers du GERSE*, « Un monde merveilleux... Dispositifs, hétérotopies et représentations chez Disney », n. 6, automne 2004, p. 131-144.
- PACI, Viva, « Toccare immagini di futuro : confusioni istituzionali e futuri multisensoriali », in Alice Autelitano, Veronica Innocenti et Valentina Re (dir.), *I Cinque sensi del cinema/The Five Senses of Cinema*, Udine, Forum, 2005, p. 477-482.
- PACI, Viva, *Ce qui reste des images du futur* [2005], www.fondation-langlois.org/flash/f/index.php?Url=CRD/futur.xml [dernière consultation avril 2007].
- PACI, Viva, « *Pas d'histoires, il faut que le cinéma vive. L'attraction dans le récit du film par quelques cinéastes de la première avant-garde* », in Alice Autelitano, Veronica Innocenti et Valentina Re (dir.), *Il Racconto del film. La novellizzazione : dal catalogo al trailer/Narrating the Film. Novelization : From the Catalogue to the Trailer*, Udine, Forum, 2006, p. 205-212.
- PACI, Viva, « *Les Films impossibles ou les possibilités du cinéma* » in Frank Kessler (dir.), *Networks of Entertainment : Early Film Distribution 1895-1915*, London, John Libbey, 2007, p. 304-311.
- PAÏNI, Dominique (dir.), *Projections. Les transports de l'image*, Paris, Hazan, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Il cinema di poesia » [1965], in *L'Empirismo eretico* [1972], Milano, Garzanti, 1981, p. 167-187.
- Pathé frères supplément*, Paris, Pathé frères, avril-mai 1906.
- PAUL, Christiane, *L'Art numérique*, London/Paris, Thames and Hudson, 2004.
- PEETERS, Benoît et François SCHUITEN, *L'Aventure des images. De la bande dessinée au multimédia*, Paris, Autrement, 1996.
- PELLEQUER, Bernard, « L'ombre des pixels », in *Alliage*, n. 26, printemps 1996, p. 67-69.
- PERIVOLAROPOULOU, Nia, « Le travail de la mémoire dans *Theory of Film* de Siegfried Kracauer », in *Protée*, vol. 32, n. 1, « Mémoire et médiations », printemps 2004, p. 39-48.
- PESCATORE, Guglielmo (dir.), *Cinema & cinema*, n. 64, « Fotogenia. La bellezza del cinema », 1992.
- PESCATORE, Guglielmo, *Il Narrativo e il sensibile*, Bologna, Hybris, 2001.

- PESSIS, Jacques et Jacques CRÉPINEAU, *Les Folies Bergère*, Paris, Seuil, 1990.
- PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Larousse, 2002.
- PIERSON, Michele, *Special Effects Still in Search of Wonder*, New York, Columbia University Press, 2002.
- PINEL, Vincent, « Louis Lumière et le rêve du cinéma total », in *L'Aventure du cinématographe*, Lyon, Aléas, 1999, p. 321-326
- PIRANDELLO, Luigi, « Se il film parlante abolirà il teatro » [1929], in *Saggi poesie scritti vari*, Milano, Mondadori, 1965, p. 1030-1036.
- PIRANDELLO, Luigi, *Si gira...* [1915], publié en volume unique sous le titre *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* [1925], Milano, Mondadori, 1990 ; en français *On tourne*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1980.
- PITASSIO, Francesco, « Sergueï Eisenstein : l'acteur manquant », in *Cinémas*, vol. 11, n. 2-3, « Eisenstein dans le texte », 2001, p. 199-224.
- PONTALIS, Jean-Baptiste, *La Force d'attraction*, Paris, Seuil, 1990.
- PORCHET, Michel, *La Production industrielle de l'image. Critique de l'image de synthèse*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- POSNER, Bruce, *Unseen Cinema : Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, New York, Anthology Film Archives, 2005.
- POZNER, Valérie (dir.), dossier « Gorki au cinématographe », in *1895*, n. 50, décembre 2006, p. 87-129.
- PREDAL, René, « Le cinéma holographique : les expérimentations de Claudine Eizykman et Guy Fihman », in *Cinémas*, vol. 1, n. 3, « Nouvelles technologies : nouveaux cinémas ? », 1991, p. 61-76.
- PROKHOROV, Aleksandr, « Cinema of Attractions versus Narrative Cinema : Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s (in Soviet and Russian Blockbuster Films) », in *Slavic Review: American Quarterly of Russian, Eurasian and East European Studies*, vol. 62, n. 3, automne 2003, p. 455-472.
- QUARESIMA, Leonardo, « Generi/Stili », in *Comunicazioni sociali*, vol. XXIV, n. 2, 2002, p. 165-164.
- RABINOVITZ, Lauren, « Traveling at the Limit : Spectatorship and Techno-Spectacles », in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (dir.), *I Limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema/The Bounds of*

Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film, Udine, Forum, 2000, p. 46-69.

RAJADHYAKSHA, Ashish, « Strange Attractions », in *Sight and Sound*, n. 6, August 1996, p. 28-31.

RANCIÈRE, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

RAYNAULD, Isabelle, « Le cinématographe comme nouvelle technologie : opacité et transparence », in *Cinémas*, vol. 14, n. 1, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », 2003, p. 117-128.

RE, Valentina, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Udine, Campanotto, 2006.

REVAZ, Françoise, « Du descriptif au narratif et à l'injonctif : les prédicats fonctionnels », in *La Schématisation descriptive : types textuels, formes et fonctions discursives* [collectif], Neuchâtel, Centre de recherches sémiologiques, 1988, p. 89-116.

RICARDOU, Jean, « Une description trahie », *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

ROBBE-GRILLET, Alain, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.

RODOWICK, David, *Reading the Figural, or Philosophy After the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001.

RODOWICK, David, « La vie virtuelle des films », in *Cinérgon*, n. 15, « Où va le cinéma », 2003, cinergon.free.fr/pages15/article15_DR.htm [dernière consultation mars 2007]

RUBIN, Martin, *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia University Press, 1993.

RUIZ, Raoul, « Pour un cinéma chamanique », in *Poétique du cinéma*, Paris, Dis Voir, 1995, p. 71-88.

RUSSELL, Catherine, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham/London, Duke University Press, 1999.

SADOUL, Georges, *Histoire générale du cinéma*, tome III, « Le cinéma devient un art. 1909-1920 », Paris, Denoël, 1951.

SADOUL, Georges, *Georges Méliès*, Paris, Seghers, 1961.

SALT, Barry, *Film Style and Technology : History and Analysis*, London, Starword, 1992.

SCHEINFEIGEL, Maxime, « L'émotion est d'abord un récit », in *Cinérgon*, n. 13/14, 2002, cinergon.free.fr/pages13/article13_MS.htm [dernière consultation avril 2007].

- La Schématisation descriptive : types textuels, formes et fonctions discursives* [collectif], Neuchâtel, Centre de recherches sémiologiques, 1988.
- SCHIVELBUSH, Wolfgang, *Storia dei viaggi in ferrovia* [[1977], Torino, Einaudi, 1988.
- SCHMIDT, Nicolas, « Visions Impossibles », in *Cinémaction*, n. 102, « Du trucage aux effets spéciaux », 2001, p. 117-123.
- SCHÖPF, Christine et Hannes LEOPOLDSEDER (dir.), *Prixars Electronica : 2002 Cyberarts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2002.
- SCHWARTZ, Vanessa, *Spectacular Realities : Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- SCRANTON, Philip, *Endless Novelty : Specialty Production and American Industrialization, 1865-1925*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1997.
- SENNET, Ted, *Hollywood. Comédies musicales*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- SHAW, Jeffrey et Peter WEIBEL (dir.), *Future Cinema. The Cinematic Imaginary After Film*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, « Errori e invenzioni » [1928], in Giorgio Kraiski (dir.), *I Formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, *Sua Maestà Ejzenštejn. Biografia di un protagonista*, Bari, De Donato, 1974.
- SIMMEL, Georg, « Les grandes villes et la vie de l'esprit » [« Die Grossestädte und das Geistesleben », 1903], in *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*, Paris, Payot, 1989, p. 233-252.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.
- SINGER, Ben, « Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism », in Leo Charney et Vanessa Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Live*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 72-99.
- SITNEY, Paul A., « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la camera », in Jean Mottet (dir.), *Le Paysage du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 107-140.
- SMITH, Tom, *Industrial Light & Magic : The Art of Special Effects*, New York, Ballantine Books, 1986.
- SOBCHACK, Vivian (dir.), *Meta-Morphing : Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

- SPEER, Rick, Bill KOVACS et Ruth KOVACS, *An International Guide to Computer Animated Films*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1979.
- SPICA, Anne-Elisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- STANLEY, Arthur, *Newtonian Attraction* [1940], Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974.
- STARR, Cecile, « Busby Berkeley and America's Pioneer Anstract Filmmakers », in Bruce Posner (dir.), *Unseen Cinema : Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, New York, Anthology Film Archive, 2005, p. 77-83.
- STRAUVEN, Wanda, « Notes sur le *grand talent futuriste* d'Eisenstein », in Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 44-65.
- STRAUVEN, Wanda, « The Meaning of the Music-Hall », in *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 4, « Multiple and Multiple-Language Versions/Versions multiples », printemps 2004, p. 119-134.
- STRAUVEN, Wanda, *Marinetti e il cinema : tra attrazione e sperimentazione*, Udine, Campanotto, 2006.
- STRAUVEN, Wanda (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
- TESSON, Charles, « Éloge de l'impureté », in *Cahiers du cinéma*, numéro hors série, « Aux frontières du cinéma », avril 2000, p. 4-6.
- TESTA, Bart. *Back and Forth. Early Cinema and the Avant-Garde*, Ontario, Art Gallery of Ontario, 1992.
- THOMAS, Tony, *The Films of Gene Kelly. Song and Dance Man*, Secaucus, N.J., The Citadel Press, 1974.
- TOFFLER, Alvin, *Le Choc du futur*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970.
- TORTAJADA, Maria, « Intériorité/plasticité. La théorie de la mise en scène de S.M. Eisenstein », in *Cinémas*, vol. 11, n. 2-3, « Eisenstein dans le texte », 2001, p. 225-252.
- TOULET, Emmanuelle, « Le cinéma à l'Exposition Universelle de 1900 », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n. 30, avril-juin 1986, p. 179-209.

- TOULET, Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, 1998.
- TRETIAKOV, Sergueï Mikhaïlovitch, « Le théâtre des attractions » [1924], in Barthélemy Amengual, *¡Que viva Eisenstein!*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p. 56-57.
- URICCHIO, William, « La nuova visione nei film non-fiction delle origini », in *Cinegrafie*, n. 8, « Un mondo di immagini », 1995, p. 22-28.
- URICCHIO, William, *Media, Simultaneity, Convergence: Culture and Technology in an Age of Intermediality*, Utrecht, Universiteit Utrecht, 1997.
- URICCHIO, William, « Ways of Seeing: The New Vision of Early Nonfiction Film », in Dann Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory: Essays on Early Non-Fiction Film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmuseum, 1997, p. 119-131.
- URICCHIO, William, « Storage, Simultaneity, and the Media Technologies of Modernity », in Katalin Herzog (dir.), *What's New?*, Groningen, AMP, 2000, p. 33-51.
- VASUDEVAN, Ravi S., « The Politics of Cultural Address in a "Transitional" Cinema: A Case Study of Indian Popular Cinema », in Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000, p. 130-164.
- VERHOEFF, Nanna et Eva WARTH, « Rhetoric of Space: Cityscape/Landscape », in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 22, n. 3, 2002, p. 245-251.
- VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, Paris, Cahiers du cinéma, 1972.
- VIRILIO, Paul, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile, 1984.
- VIRILIO, Paul, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.
- VUILLERMOZ, Émile, *La Musique des images*, in *L'art cinématographique*, vol. III, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 39-66; republié in Emmanuelle Toulet et Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France 1918-1995*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1994.
- WALTZ, Gwendolyn, « Embracing Technology: A Primer of Early Multi-Media Performace », in Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La Decima Musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Udine, Forum, 2001, p. 543-553.

- WARREN, Paul, « Des images sans réalité », in Michel Bouvier, Michel Larouche et Lucie Roy (dir.), *Cinéma : acte et présence*, Québec/Lyon, Nota Bene/Centre Jacques Cartier, 1999, p. 87-97.
- WHITE, Mimi, « The Attractions of Television », in Nick Couldry et Anna McCarthy (dir.), *Mediaspace. Place, Scale and Culture in the Media Age*, London/New York, Routledge, 2004, p. 75-91.
- WILLIAMS, Linda (dir.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995.
- WILLIAMS, Linda, « Discipline and Fun : *Psycho* and Postmodern Cinema », in Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000, p. 351-378.
- WOOD, Aylish, « Timespaces in Spectacular Cinema : Crossing the Great Divide of Spectacle Versus Narratives », in *Screen*, n. 4, Oxford University Press, 2002, p. 370-386.
- YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970.
- ZAMBETTI Marco et Matteo ZAMBETTI, « Antz vs. Bug », in *Cineforum*, n. 381, 1999, p. 8-10.
- ZIELINSKI, Siegfried, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999.