

Fragmentation et segmentation dans les « vues animées » : le corpus Lumière¹

ANDRÉ GAUDREULT

Collaboration: Jean-Marc Lamotte

À lire les Histoires du cinéma, on s'imaginait jusqu'à tout récemment que la plus grande part des « vues animées » tournées avant 1900 relevaient du modèle dit de la « continuité photogrammatique » et que rares étaient celles qui auraient pu résulter d'une forme quelconque de segmentation, de fragmentation ou d'assemblage. Or tel n'est pas le cas. Comme l'ont démontré nos récentes recherches sur le corpus des films Lumière et Edison, une quantité impressionnante de vues tournées dès avant 1900 sont constituées de photogrammes prélevés sur *plus d'un* bloc temporel, contrevenant ainsi au modèle canonique. Ces vues *non continues* – la succession des photogrammes qui les composent est nécessairement affectée d'au moins une césure – impliquent la réunion ou l'adjonction, via une forme minimale de « montage », d'au moins deux segments distincts. Les hiatus que de telles vues présentent peuvent relever soit d'une *fragmentation* explicite de la bande – impliquant coupes et collures – soit, encore, d'une *segmentation* du « filmage » – via un « montage caméra » ne requérant aucune coupe physique dans le matériel filmique.

Ainsi en est-il d'environ 8,5 % des bandes Lumière produites durant les années 1897-1899² (*avec un pic de 19,3 % en 1899*) et de 34 % des vues produites pour Edison au cours des trois mêmes années (*avec un pic étonnant de 59,8 % en 1899*)³. Les résultats de nos travaux allaient ainsi à l'encontre du discours longtemps dominant sur la supposée suprématie de la stricte continuité photogrammatique dont les bandes des premières années auraient dû, en principe, témoigner. En effet, la présence d'un aussi grand nombre de hiatus dans les toutes premières vues peut sembler paradoxale. Elle contrarie l'horizon d'attente suscité par le contexte dans lequel s'est déroulée l'invention du Kinetograph Edison

et du Cinématographe Lumière, des dispositifs relativement rigides de prise de vues qui sont, dans leur conception même, destinés à la captation de vues *homogènes* et *continues*. La mise au point de ces dispositifs constituait en quelque sorte le rêve, plus ou moins conscient, de toute une génération d'inventeurs de réunir, sur *une seule* bande *unitaire*, une série de photogrammes distincts donnant, malgré leur caractère composite, l'illusion d'une continuité sans faille. Cela ne correspond-il pas, d'ailleurs, au caractère magique de l'effet-cinéma : une *multitude* de photographies singulières qui se présentent à l'œil de l'observateur comme si elles n'étaient, en fait, qu'*une seule et même* photographie qui se serait animée ?

Le corpus Lumière

La production Lumière est circonscrite à une période de dix années, comprise entre 1895 et 1905. Durant cette période, la société Lumière a produit au moins deux mille vues, dont une partie n'a pas été portée au catalogue de la société (elles seront, pour cette raison, identifiées ici comme les *vues hors catalogue*). Les autres – les *vues du catalogue* – ont donc figuré dans l'une ou l'autre des éditions du catalogue Lumière, paru à compter de 1897. Les *vues du catalogue* ont un statut plus officiel que les *vues hors catalogue*⁴. Elles sont dotées d'un titre relativement stable et il devient ainsi possible de suivre le cours de leur exploitation au fil du temps, en se fondant notamment sur les annonces de projection dans les journaux locaux. Les *vues hors catalogue* représentent en quelque sorte une « production-bis », dont la commercialisation n'a pas été supportée par leur mention dans un catalogue de vente et dont le statut reste encore un peu flou.

Les *vues du catalogue* sont en nombre fini : la compulsions des différentes éditions du catalogue nous permet de dénombrer 1422 titres qui, en raison de l'existence de variantes, correspondent à 1428 vues⁵. Le projet de catalogue et de restauration de la production Lumière, entrepris en 1992 au Service des archives du film du Centre national de la cinématographie (France), a permis de reconstituer cette production à hauteur de 1408 vues (il n'y en a donc que 20 qui manquent à l'appel)⁶. Chacune des 1408 *vues du catalogue* à avoir survécu a été examinée par nos soins, afin de déterminer si elle comportait, ou non, un hiatus⁷. Il s'agissait, il s'agit toujours, de repérer les différentes traces de fragmentation, d'assemblage et, éventuellement, de montage dans les vues réalisées jusqu'en 1900, en commençant par la production Lumière (le travail est pratiquement terminé) et celle d'Edison (le travail est en voie d'achèvement)⁸. Pour des raisons de cohérence méthodologique, il nous est apparu

nécessaire d'exclure, de notre recherche, quelque 21 vues de l'ensemble du corpus Lumière, ce qui nous laissait, à l'arrivée, un total de 1387 vues⁹, parmi lesquelles nous avons repéré 99 vues manifestant la présence d'au moins un hiatus¹⁰.

Le corpus Edison

Comme la production Lumière a été reconstituée à près de 99 %, et ce majoritairement à partir des éléments *originels négatifs en nitrate de cellulose*, c'est donc sur un corpus constitué d'éléments de premier ordre que nous avons pu travailler, non pas à partir de tirages ultérieurs ou d'ersatz. Ce qui a considérablement réduit le risque d'erreur, eu égard aux collures tardives dues à des ruptures de bande inopinées. Cette opportunité de travailler sur un matériel originel en bon état de conservation est donc une chance rare pour garantir la validité des observations. L'étude que nous menons sur les films Edison, conjointement à celle sur le corpus Lumière, est soumise pour sa part à d'autres paramètres, puisqu'elle se fonde sur une collection composée globalement d'épreuves sur papier (les *paperprints*), conservées à la Library of Congress de Washington. Dans ce cas précis, les difficultés viennent du fait que l'accès principal aux *paperprints* est constitué d'une collection de films qui n'est pas fiable. Il s'agit de copies 16 mm, reconstituant image par image, au banc-titre, les épreuves sur papier. Cette collection, réalisée au cours des années cinquante sous la direction de Kemp Niver, s'est révélée peu fidèle puisque nous avons pu constater, à l'usage, que l'opérateur du banc-titre avait parfois volontairement omis des images qu'il avait jugées non satisfaisantes en termes de densité photographique (voiles de surexposition) ou d'esthétique (collures très voyantes)¹¹. Heureusement, nous avons pu contourner le problème grâce à un accès direct aux *paperprints* déposés à l'époque où les films ont été produits. Il nous a donc été possible de procéder à un examen minutieux de la bande-source des films restaurés par Niver¹². Mais ces « *originaux* » sur papier n'avaient tout de même pas la même « cote » que les originaux du corpus Lumière : il s'agissait en effet de copies sur papier dont le statut n'est pas toujours clair – elles ont été déposées à l'origine non pas bien sûr à des fins d'exploitation mais tout simplement aux fins de protection du *copyright* – et qui ne sont, somme toute, que des photographies fixes, qu'on ne peut examiner qu'image par image¹³. Pour plus de deux cents spécimens, ce problème a cependant pu être résolu grâce aux nouvelles restaurations réalisées récemment, en 35 mm cette fois, par la Library of Congress (et qui, au contraire des reconstitutions de Niver, sont des copies conformes des bandes-source).

Nous avons répertorié de façon systématique chacun des hiatus, chez Lumière et chez Edison, et produit une fiche signalétique détaillée pour chacune des vues comportant au moins une occurrence de hiatus, ce qui nous a permis d'établir notre étude sur un registre précis. Ces fiches comprennent un croquis donnant, sous une forme illustrée, le détail des hiatus repérés dans chacune des vues (pour un exemple de fiche provenant de chacun des deux corpus, voir les annexes 2 et 3), ce qui nous permet de conserver une trace du relevé des observations faites au cours de nos expéditions sur le terrain, dans les cinémathèques impliquées. Une fois terminée cette étude quasi « chronophotographique » (puisque réalisée photogramme par photogramme), nous avons questionné, dans leur « cinématographicité », les tenants et les aboutissants des occurrences des hiatus relevés, dans le contexte de la continuité photogrammatique au sein de laquelle ceux-ci s'inscrivaient¹⁴.

Étude « chronophotographique » des éléments

Notre étude systématique des éléments du corpus Lumière nous a permis de repérer 99 vues qui comprennent un total de 138 hiatus. Ces hiatus résultant, par définition, de l'*assemblage* de deux blocs temporels distincts, ils impliquent nécessairement une *rupture* de la continuité photogrammatique. Un examen de la pellicule permet cependant de faire une première distinction entre deux types de hiatus. Le *premier type* n'implique aucune *rupture dans le support filmique lui-même*. Ce que cet assemblage a requis, c'est une simple astuce de tournage : on le produit par le biais d'une suspension *momentanée* des opérations de filmage, une intervention qui survient « en direct » (*in vivo*) – soit, en cours de tournage –, sur le site même où s'opère la prise de vues, sans manipulation de la bande *a posteriori*. Il s'agit donc d'un « montage caméra », un montage virtuel en un sens, rendu possible grâce au procédé dit de l'*arrêt-manivelle*. Une fois sa prise de vues entamée, l'opérateur décide inopinément d'interrompre pour quelques instants le filmage – le plus souvent sans avoir bougé sa caméra. Comme la bande n'a été ni coupée ni cassée, pareil hiatus ne laisse aucune trace tangible sur le support nitrate. Un examen visuel, image par image, du contenu des photogrammes ou encore un visionnage attentif permettent cependant de déceler la rupture de continuité. *C'est ce procédé que nous identifions comme la « reprise ».*

Le *second type de hiatus*, lui, non seulement relève d'une fragmentation de l'action profilmique, comme le premier, mais il est aussi le produit d'une fragmentation physique de la bande. Il suppose que, de retour en « laboratoire » (*in vitro*), l'on ait coupé la bande (par exemple, celle

obtenue par le procédé de la reprise) et qu'on l'ait re-soudée. ● ou encore, qu'on ait pris deux bandes d'origines différentes, prises à partir du même emplacement de caméra ou non, et qu'on les ait collées l'une à l'autre. *C'est ce procédé que nous identifions comme l'« aboutage »* (voir fig. 1), les 138 hiatus repérés dans les 99 vues Lumière de notre corpus se répartissant en 90 reprises et 48 aboutages.

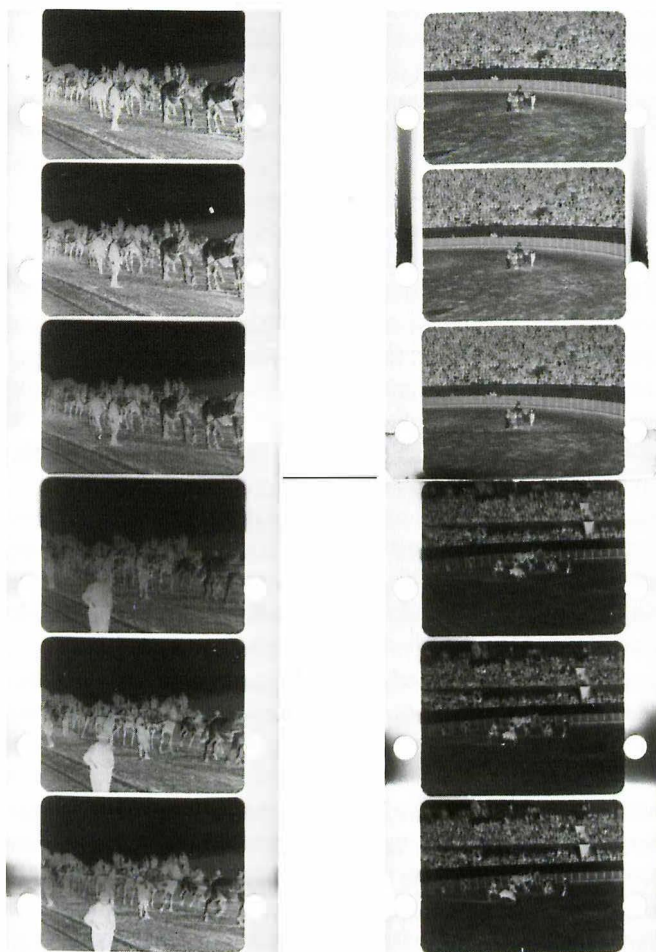


Figure 1 : Les deux types de hiatus.

À gauche, exemple d'une *reprise*, dans le n° 770 – *Transport d'une tourelle par un attelage de 60 chevaux* (vers 1897); à droite, un exemple d'*aboutage* dans le n° 1110 – *Picadors II* (1899). À remarquer la présence des traces de collure dans l'exemple d'*aboutage* (présence d'un liseré sur la partie inférieure du dernier photogramme du premier segment).

Le premier type de hiatus : la reprise

L'arrêt-manivelle est un procédé auquel ont souvent eu recours les premiers opérateurs, à la fois dans les sujets dits « naturels » et dans les sujets dits « composés ». Pour les sujets « naturels », l'arrêt-manivelle est souvent non prémédité et sert dans bien des cas d'expédient en vue d'organiser la disposition et la succession de ce qui passe devant la caméra (= le profilmique). Il peut aussi servir à « sauver » une vue qui se trouverait compromise par un incident quelconque survenu en cours de tournage. Les bandes négatives des Lumière mesurant environ 17 mètres (durée approximative : 50 secondes) et les opérateurs ayant comme consigne de ne filmer qu'un seul sujet par bande, la menace est constante de voir l'objet que l'opérateur veut reporter sur pellicule se dérober à la vue. Et il s'agit parfois de bien peu : une voiture qui s'embourbe, un badaud qui bouche la vue, un défilé qui présente un trou béant, etc. D'où l'extrême utilité pour l'opérateur de pouvoir compter, à volonté, sur l'interruption momentanée du tournage, quitte à reprendre celui-ci une fois la « menace » conjurée, sans même avoir, la plupart du temps, changé d'un iota la position de la caméra. C'est le même procédé qui, une fois transposé dans l'« atmosphère contrôlée » de l'univers des vues composées, a pavé la voie aux mille et un trucages cinématographiques, en donnant naissance au renommé « trucage par arrêt de caméra », si caractéristique de l'œuvre de Méliès.

Même si elle ne fut remarquée que tout récemment, la reprise fut largement répandue avant le tournant du XX^e siècle, au-delà des seuls corpus (Lumière et Edison) que nous avons pu examiner jusqu'à maintenant. Dès 1900, un praticien aussi réputé que l'Anglais Cecil Hepworth conseillait même aux opérateurs d'y avoir recours :

*(...) however promising the beginning may be, long before the end all interesting incident may have given out. In which case, perhaps the best thing to do is to at once leave off turning, without moving the instrument, and resume turning when suitable incidents recur*¹⁵.

La *Notice sur le Cinématographe* ne donne aucune consigne ayant pu mettre les opérateurs sur la voie de la reprise ou de l'aboutage. Au contraire, la reprise est même manifestement déconseillée en raison des risques qui seraient provoqués par la remise en mouvement de la pellicule pour la suite du tournage (la brochure est vraisemblablement en retard sur la pratique quotidienne des opérateurs Lumière, surtout si l'on songe que l'édition que nous citons ici date de 1901) :

Précautions à prendre. – *Pour éviter des accidents pendant l'obtention des négatifs, il est indispensable de suivre les prescriptions suivantes : (...) 8° Ne jamais s'arrêter au milieu d'une opération, car à la reprise du mouvement il pourrait se présenter des difficultés pour le reboinage*¹⁶.

L'arrêt de caméra est le geste minimal de fragmentation, un geste premier et inaugural, puisqu'il suffit à l'opérateur d'interrompre le mouvement de la manivelle pour rompre la continuité de la prise de vues. En reprenant subséquemment le tournage, l'opérateur produit de ce fait une ellipse, laquelle s'inscrit sur une seule et même unité pelliculaire, à l'intérieur même de l'appareil. Une opération de la sorte relève de ce que l'on pourrait appeler un découpage de l'action en deux segments non continus – que nous identifions comme une « reprise homo-bande », puisque les deux segments sont enregistrés sur la même bande pelliculaire. L'opération correspond, selon une nomenclature que nous avons décrite ailleurs¹⁷, à un *découpage in vivo sur négatif non développé*.

La manœuvre requise pour effectuer une reprise produit le plus souvent, on l'a dit, un certain nombre d'images totalement ou partiellement voilées. À raison de deux tours par seconde, la rotation de la manivelle du cinématographe Lumière produit l'avancée de la pellicule selon quatre phases de durée inégale :

1. Une fois l'obturateur fermé, la pellicule est tirée vers le bas, en raison du mouvement des griffes d'entraînement.
2. Au moment où l'obturateur commence à s'ouvrir, les griffes sortent des perforations de la bande qui, de ce fait, s'immobilise.
3. Pellicule immobilisée sur obturateur ouvert : prise de la pose.
4. Les griffes s'insèrent à nouveau dans les perforations de la pellicule immobile, l'obturateur étant en cours de fermeture.

Selon la position de l'obturateur et selon aussi la rapidité d'exécution de l'opération, la reprise peut affecter la qualité photographique de l'image sur un nombre plus ou moins grand de photogrammes. En effet, l'arrêt de caméra provoque une immobilisation brusque de la pellicule, qui peut survenir à n'importe quel moment du cycle décrit ci-dessus. Si l'arrêt intervient au moment de l'une des phases au cours desquelles l'obturateur est ouvert (même partiellement), la qualité de l'image en sera affectée (voiles plus ou moins prononcés de surexposition). Par ailleurs, si l'opérateur procède trop lentement à l'immobilisation de la pellicule, l'arrêt de caméra se prolonge sur un certain nombre des phases susmentionnées et plusieurs images successives peuvent ainsi être affectées, de façon croissante, avant l'arrêt, et de façon décroissante lors de la reprise du mouvement de la manivelle.

La figure 2 permet de constater l'éventail des « dégâts » qui peuvent être causés par tout arrêt intempestif du tournage. D'abord, un exemple de reprise presque parfaite, celle de *Transport d'une tourelle par un attelage de 60 chevaux*, où l'on passe, à peu près impeccablement, d'un segment à l'autre, avec tout au plus quelques images assez faiblement surexposées (surexposition notable, dans le cas d'un négatif, par un obscurcissement de l'image). Puisque, de part et d'autre de l'arrêt de caméra,

fort peu d'images ont été affectées, on peut présumer que l'opérateur a interrompu de façon assez vive le mouvement de rotation de la manivelle et qu'il l'a repris de façon similaire. L'obturateur est par ailleurs resté en position bien évidemment fermée tout au long de la période durant laquelle la pellicule s'est immobilisée, protégeant ainsi la fenêtre de prise de vues de la lumière provenant de l'objectif. D'où l'absence de toute image voilée.

Le deuxième exemple de la figure 2 témoigne de l'un des arrêts-manivelle effectués lors du tournage de la vue intitulée *Picadors II*. Etant donné la relative stabilité dans l'exposition, on peut présumer qu'ici aussi c'est de façon vive que l'opérateur a arrêté le mouvement de sa manivelle. L'arrêt s'est cependant effectué alors que l'obturateur était ouvert, d'où la présence d'un photogramme littéralement « brûlé ». Le troisième cas illustré dans la figure 2 représente non plus cette fois un négatif, mais une copie d'exploitation de la vue *Peinture à l'envers* (vers 1897). On y remarque la présence de plusieurs photogrammes successifs affectés d'un voile de surexposition : l'opérateur a dû, dans ce cas, mettre plus de temps à interrompre son mouvement et à redémarrer la prise de vues. En raison de la relative lenteur du processus, le temps d'exposition est allé croissant sur un plus grand nombre de photogrammes, et l'arrêt de la pellicule est intervenu alors que l'obturateur était largement ouvert (fig. 2).

Le second type de hiatus : l'aboutage

L'examen des éléments du corpus Lumière révèle que, en règle générale, la reprise produit son lot d'images surexposées. Ainsi, sur les 90 cas de reprises que l'on compte parmi les 99 vues comportant au moins un hiatus, il n'y en a que dix qui ne comportent pratiquement aucune scorie. Quarante-huit cas de reprise se présentent avec un certain nombre de photogrammes surexposés et trente-deux autres avec en sus un photogramme complètement voilé. On peut donc garder à l'esprit que seules 10% des reprises sont totalement satisfaisantes sur le plan photographique et, de ce fait, peu décelables au moment de la projection.

Malgré cette relative déficience des images, une assez faible proportion de reprises ont bénéficié, après coup, d'un nettoyage-par-aboutage, opération permettant de retirer les images affectées (comme on pourra le voir ci-après, nous avons pu vérifier que 37 aboutages sont le résultat d'une opération de nettoyage pratiquée *in vitro*, tandis que 90 reprises sont restées telles quelles, sans subir de retouches)¹⁸.

L'aboutage constitue en quelque sorte un raffinement apporté à une reprise. L'intervenant qui effectue cette opération se donne alors une mis-

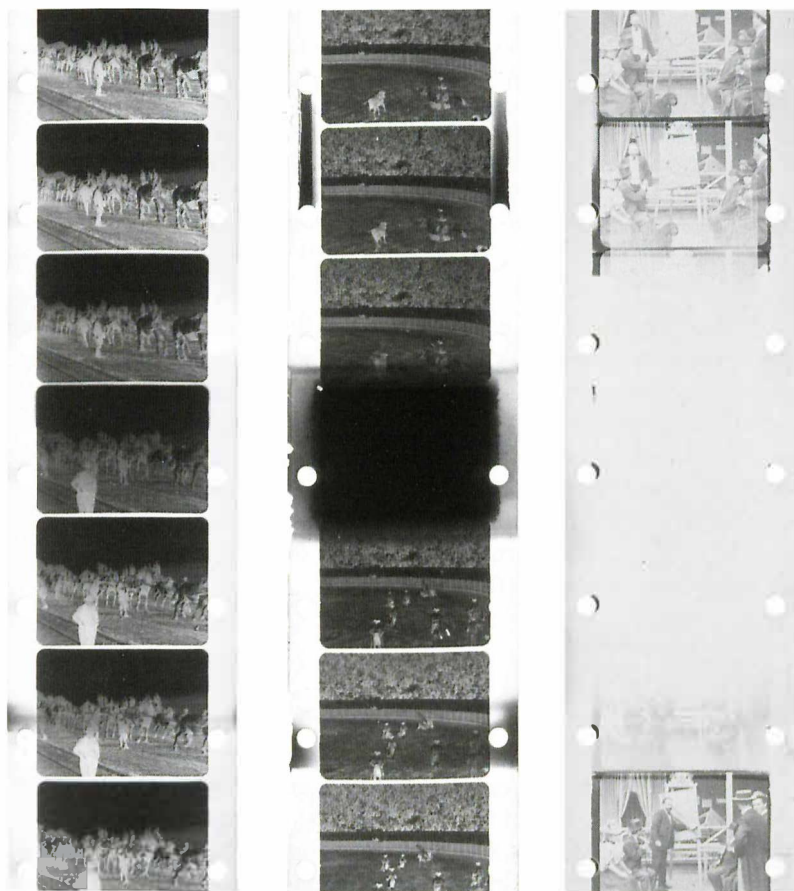


Figure 2: Trois exécutions différentes d'arrêts-manivelle.

À gauche, à nouveau la reprise du n° 770 – *Transport d'une tourelle par un attelage de 60 chevaux* (vers 1897); au centre, celle du n° 1110 – *Picadors II* (1899); à droite, l'une des reprises du n° 571 – *Peinture à l'envers* (vers 1897).

sion semblable à celui de l'étalonneur : il évalue la qualité des images en termes de densité photographique, procède au retrait des images jugées non satisfaisantes et re-soude la bande. Pour effectuer sa collure, l'employé Lumière aura pu utiliser les techniques qui prévalaient alors pour réparer les pellicules ayant subi une rupture intempestive de bande en cours de projection. La *Notice sur le Cinématographe* explique d'ailleurs très bien la chose, mais se garde bien, aussi tard qu'en 1901, de mentionner la possibilité d'utiliser la même procédure en vue de produire un aboutage :

Il arrive parfois aux opérateurs novices de déchirer la pellicule pendant les projections ; ces déchirures se produisent habituellement au niveau des trous de perforation (...). Quand une déchirure s'est produite, il faut la réparer immédiatement, sinon elle devient le point de départ de nouvelles déchirures. Cette réparation se fait très facilement en collant, à l'aide d'acétate d'amyle, un petit morceau de celluloid au dos de la pellicule (côté brillant), puis on perce un nouveau trou de perforation à l'aide du poinçon ayant le calibre voulu. Le petit morceau de celluloid sera emprunté à une vieille pellicule qu'on aura débarrassé (sic) de sa couche de couche de gélatine par un lavage à l'eau chaude¹⁹.

Il reste difficile de documenter le travail fait par le «monteur» (on devrait peut-être l'appeler l'« assembleur », pour éviter toute collision de sens – voir notre note 13) au moment de l'aboutage. Comment procède-t-il ? Quels photogrammes retire-t-il ? Il existe un seul exemple qui nous permette de visualiser la portion de la vue que l'assembleur aura retirée du négatif (dans ce cas, un seul photogramme fortement affecté par l'arrêt-manivelle)²⁰. Il s'agit de *Taureau refusant le combat II* (1899), rare cas d'un négatif dont il nous reste une copie (à droite) tirée antérieurement à l'opération d'aboutage (fig. 3).

Deux cas de figure : aboutage hétéro-bande et aboutage homo-bande

L'observation des pellicules du corpus Lumière a également permis de distinguer deux cas de figures parmi les 48 collures pour aboutage présentes dans les 99 vues. Ces deux cas de figure se partagent selon que les deux segments joints relèvent de pellicules ayant, ou non, une teinte de support identique (voir fig. 4).

Dans le cas où la teinte des deux segments de pellicule diffère, on a une preuve tangible que les deux segments mis en relation pour composer la vue sous examen (ainsi de *Faust*) ne proviennent pas de la même bobine originelle et ne sont donc pas le produit d'un arrêt-manivelle standard. L'on a alors affaire à un *aboutage de deux segments hétéro-bande attestés*. L'opération d'assemblage impliquée dans pareil cas nous fait monter d'un cran dans l'échelle du montage. L'assembleur n'a pas limité son action à une simple opération de nettoyage ; il a réuni deux fragments de pellicule provenant de deux sources distinctes, en vue d'effectuer, de façon toute délibérée, un raccordement²¹.

Dans le cas où la teinte des deux segments de pellicule aboutés est la même (*Taureau refusant le combat II*), il nous faut présumer que ces segments proviennent de la même bobine originelle. Il ne s'agit cependant que d'une présomption, dans la mesure où rien, sur la pellicule elle-même,

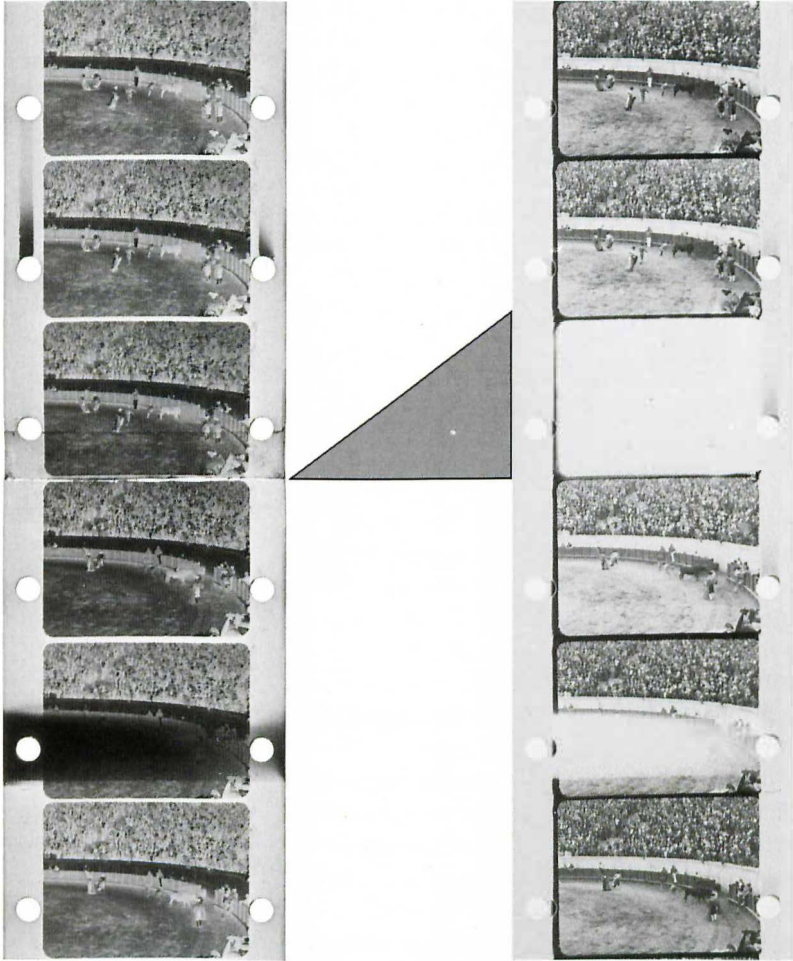


Figure 3: Exemple de retrait d'un photogramme affecté par l'arrêt-manivelle.

La vue n° 1118 – *Taureau refusant le combat II* (1899).

À droite, une copie tirée antérieurement à l'opération d'aboutage.

À gauche, le négatif «reconditionné», après l'opération d'aboutage.

ne nous permet de contester ces apparences. D'où le libellé de pareil cas de figure : *aboutage de deux segments homo-bande présumés*, qui est de loin la situation la plus fréquente : 77% des collures relevées dans notre corpus (soit 37 sur un total de 48). Nous n'avons en effet relevé que onze cas d'aboutage hétéro-bande attesté (23%). Il peut cependant arriver, dans le cas où deux segments ne présentent pas une différence de teinte, que l'on puisse attester par d'autres indices de l'hétérogénéité des bandes.

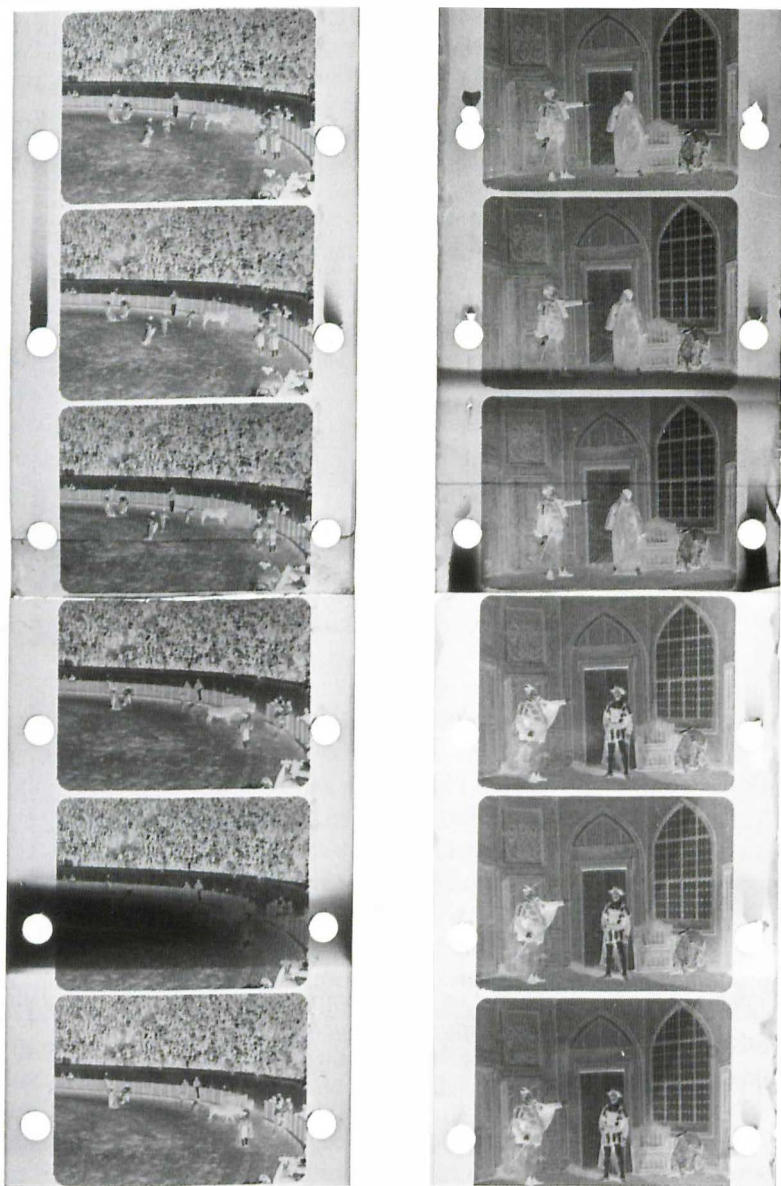


Figure 4 : Exemples de teintes de pellicules.

À gauche, abontage de deux pellicules de teinte identique dans la vue, présumée – en raison de cela même – homo-bande, n° 1118 – *Taureau refusant le combat II* (1899); à droite, abontage de deux pellicules de teintes différentes dans la vue, hétéro-bande attestée, n° 683 – *Faust : Métamorphose de Faust et apparition de Marguerite* (1897).

Il faut, pour arriver à ce résultat, s'en remettre à une étude poussée du contenu des vues ainsi qu'à l'histoire de leur tournage (en s'appuyant, notamment, sur des reportages journalistiques sur ces tournages). C'est ce qu'a fait Thierry Lecoïnte, qui est parvenu à déterminer de cette manière l'hétérogénéité pelliculaire de deux vues de corridas (n° 1111 – *Passements de manteaux* et n° 1114 – *Estocade I*)²², qui ne présentaient pourtant aucune disparité de teinte.

De la même manière, bien qu'il n'y ait que quatre cas du genre dans notre corpus, l'absence du négatif nitrate empêche de décider si certaines vues (ainsi des n°s 434 – *Espagne : Courses de taureaux*, 682 – *Faust : Apparition de Méphistophélès*, 1303 – *Cortège. Musique des Household et Corps des Volontaires* et 1311 – *Carrosses de la Cour. Fin du cortège*) sont homo- ou hétéro-bande, puisqu'il est impossible de déceler la différence de teinte sur une copie positive. C'est la raison pour laquelle nous nous devons, dans le cadre de notre réflexion, considérer ces vues comme des aboutages homo-bande présumés.

Au-delà des opérations de « collage » sur copie d'exploitation requises en cas de rupture de bande, le nettoyage-par-aboutage n'en représente pas moins la plus importante opération impliquant colle et ciseaux, deux instruments essentiels au montage. Puisqu'il s'agit d'une opération qui s'effectue hors caméra, après le tournage et après développement et fixage du négatif, l'aboutage est une opération syntagmatique d'un autre ordre que la simple juxtaposition sur négatif non développé de deux segments d'action. Cette opération qui, selon notre nomenclature, correspond à un *assemblage in vitro sur négatif développé* implique une nouvelle étape dans le processus de la production, celle au cours de laquelle les intervenants se penchent sur le produit du tournage pour se demander s'il n'y aurait pas quelque manipulation à lui faire subir avant d'en tirer des copies pour exploitation. Une étape de « finition », opération qui, selon *Le Robert*, « termine la fabrication d'un objet, d'un produit livré au public ». Une étape qui crée un nouvel espace, dans cette espèce de « laboratoire » que constitue l'atelier du fabricant de vues animées, à l'intérieur duquel une nouvelle fonction naîtra bientôt, le montage, ainsi qu'une nouvelle instance, le monteur.

NOTES

¹ Ce texte a été écrit dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le fonds FCAR du Québec (Formation de chercheurs et aide à la recherche). Le GRAFICS est membre du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal. Les réflexions dont le présent texte fait état représentent le résultat d'une recherche conduite, dans un premier temps, grâce à l'obtention d'une Bourse Killam (1997-1999). Le principal signataire du présent texte tient à remercier sincèrement Jean-Marc Lamotte, de l'Institut Lumière (Lyon), qui a collaboré aux divers stades de la recherche sur le corpus Lumière, ainsi que Tom Gunning, pour ses judicieux conseils sur l'ensemble des orientations de la recherche sur les corpus Edison et Lumière. Il tient aussi à remercier toutes les personnes ayant contribué de façon directe à un stade ou à un autre de la recherche: Anne Gautier, du Service des archives du film du Centre national de la cinématographie (France), Églantine Monsaïgeon et Nicolas Dulac, de l'Université de Montréal, et Stéphanie Côté, de la Cinémathèque québécoise.

² C'est un pur hasard si cette statistique de 8,5%, qui concerne le taux de films fragmentés produits entre 1897 et 1899 (soit 70 vues sur un total de 823), est exactement la même que celle relative à la proportion de films fragmentés dans la production Lumière dans son ensemble. À ce propos, voir en annexe 1 les statistiques complètes des films fragmentés de l'ensemble du corpus Lumière. Pour le corpus Edison, on se reportera au tableau accompagnant, ici même, le texte d'Églantine Monsaïgeon et Stéphanie Côté.

³ Nous mettons en vedette, pour les fins du présent texte, les statistiques de ces trois années parce que ce sont celles qui sont les plus pertinentes dans le cadre de notre recherche. Avant 1897, le phénomène dont il sera ici question peut être considéré comme quantité négligeable chez les frères Lumière (ainsi n'y a-t-il, en 1896, que 2 vues fragmentées sur une production totale de 293) – quoiqu'il soit relativement important chez Edison dès 1894. Après 1899, le phénomène du film ouvertement pluriponctuel commence à prendre une certaine ampleur, ce qui fausse nos données, du moins telles qu'elles ont été jusqu'à maintenant établies. On pourra avoir une meilleure idée de l'ensemble de la présente recherche en se rapportant à notre ouvrage *Les prémices du montage au cinéma* (à paraître en 2003), dans lequel on trouvera une version remaniée et augmentée du présent texte.

⁴ Loin de nous l'idée que le corpus des *vues hors catalogue* constituerait un corpus dénué d'intérêt (d'autant que la proportion de vues fragmentées y est plus grande que dans celui des *vues du catalogue*...). Nous avons d'ailleurs l'intention de revenir, dans une étape ultérieure de la présente recherche, sur ce corpus particulier.

⁵ Ces variantes sont de véritables *remakes*. Ainsi y a-t-il quatre versions différentes du n° 91 – *Sortie d'usine*, trois versions du n° 99 – *Arroseur et arrosé*, et deux versions du n° 765 – *Danse serpentine*. Ces *remakes* reprennent à l'identique la composition de la première version, à l'exception de *Danse serpentine*. La première version de ce titre correspondait à une vue non fragmentée, alors que le *remake* présente un cas de figure unique, en ce qui a trait à la fragmentation: juxtaposition, bout à bout, de deux copies de la même vue, vraisemblablement pour ajouter de la durée au mouvement giratoire, et proprement attractionnel, de la danseuse.

⁶ Jean-Marc Lamotte, qui est devenu notre collaborateur, fut l'un des artisans de ce colossal effort de restauration de l'ensemble des vues Lumière, entrepris sous la direction de Michelle Aubert par le Service des archives du film du Centre national de la cinématographie en vue de commémorer le Centenaire du cinéma. Pour des précisions sur le projet en question, on consultera avec avantage Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin (dir.), *La Production cinématographique des frères Lumière*, Paris, Mémoires du cinéma/Bibliothèque du Film (BIFI), 1996.

⁷ En fait, l'équipe Lumière du CNC – composée d'Anne Gautier, Jean-Marc Lamotte et Robert Poupard (qui travaillaient alors sous la direction de Michelle Aubert) – a décidé d'intégrer dans son protocole de notation les informations relatives à la fragmentation de la bande, alertée en cela, dès l'automne 1993, par le principal signataire du présent texte, au moment de l'une de ses expéditions sur le terrain, au Service des archives du film (Bois d'Arcy, France).

⁸ Avant d'aller plus avant, il importe de faire une petite précision d'ordre terminologique, méthodologique et, au fond, idéologique. Dans cette recherche, nous évitons, autant que possible, de parler des différentes opérations de fragmentation et d'assemblage pratiquées par les premiers cinématographistes comme relevant nommément du *montage*. Nous voulons à tout prix éviter tout télescopage historique et prendre garde au piège de la téléologie. Nous avons donc développé – autant que faire se peut – un vocabulaire en prise directe sur celui qui était utilisé à l'époque, faisant intervenir des notions comme celles d'assemblage, d'aboutage, de reprise, etc.

⁹ Ces 21 vues (n^{os} 2001 à 2010 et 2011 bis à 2021) répondaient à d'autres règles du jeu que la production Lumière courante. Elles font partie d'un ensemble de vues dites « fantasmagoriques » et ont toutes été produites à une date assez tardive (à partir de 1902-1903), la plupart sous la direction de Gaston Velle (qui s'illustrera par la suite chez Pathé). Elles auraient nécessairement faussé nos données dans la mesure où elles sont fondées sur un principe minimal de montage – soit l'emploi de plus d'une bobine de 17 mètres – au lieu de la règle, canonique chez Lumière, de la bobine unique. Les premières d'entre elles à avoir été tournées sont d'ailleurs annoncées à la vente dans *L'Industriel forain* du 18 janvier 1903 avec la mention suivante : « Nouvelles vues fantasmagoriques. Scènes de genre et à transformations. Vues de 30 mètres à 70 mètres. » Il s'agit bien d'une production qui relève à part entière d'un paradigme autre que la production Lumière courante, et qui mérite une étude à part.

¹⁰ Ce total de 99 monte à 120 si l'on inclut les 21 vues que nous avons exclues du corpus (voir notre annexe 1). Les 21 vues en question sont en effet toutes des vues fragmentées ou montées (100% contre 8,5% pour l'ensemble de la production...). Elle aurait vraiment faussé les données de notre recherche.

¹¹ Les récentes restaurations Lumière n'ont pas été exemptes de ce genre d'initiatives humaines malheureuses : ainsi quelques-uns des films restaurés au banc-titre sont arrivés des laboratoires sous-contractants avec des raccords parfaits, sans aucune image voilée ou collure apparente, au contraire de ce qui était visible sur le négatif nitrate... Ce qui a bien sûr donné lieu à de nouvelles restaurations, conformes cette fois. Ces anecdotes doivent faire garder à l'esprit des restaurateurs de films que l'étude de phénomènes aussi fins que l'affectation d'un groupe infime d'images lors d'un changement de plan nécessite de conserver son empreinte exacte sur la copie restaurée, et ce même si, esthétiquement, on se dit que la chose n'est pas satisfaisante.

¹² Il nous a ainsi fallu obtenir le rare privilège de manipuler ces artefacts fragiles et relativement friables, grâce à la collaboration de l'équipe de la Motion Picture Section de la Library of Congress (dirigée à l'époque par David Francis, que nous tenons à remercier de la confiance indéfectible dont il a toujours su faire preuve à notre endroit ; nos remerciements s'adressent aussi à Pat Loughney, Mike Mashon et Madeline Matz, tous de la Library of Congress).

¹³ Ce qui ne nous a pas évité, grâce notamment à la ténacité de nos collaborateurs, de tirer notre épingle du jeu, comme le montre à souhait le texte signé par Églantine Monsaigneon et Stéphanie Côté, publié ici même.

¹⁴ Cette seconde partie de notre recherche, qui vise à questionner les hiatus dans leur « cinématographicité » même, est loin d'être achevée et nous n'en livrerons ici que quelques bribes.

¹⁵ Cecil M. Hepworth, *Animated Photography: The ABC of the Cinematograph*, Arno Press & The New York Times, New York, 1970 [1900], pp. 127-128.

¹⁶ *Notice sur le Cinématographe Auguste et Louis Lumière (Appareil-Type et Appareil Spécial pour Projections)*, Lyon, Imprimerie L. Silland, 1901, pp. 19-20. Souligné dans le texte original.

¹⁷ Voir André Gaudreault, « Fragmentation and Assemblage in the Lumière Animated Pictures », *Film History*, vol. 13, n° 1, 2001, pp. 76-88 (version française dans *Visio*, revue de l'Association internationale de sémiotique visuelle, avril 2002).

¹⁸ La chose est relativement surprenante. Il faut croire que, même chez les Lumière – enracinés comme ils l'étaient dans la tradition photographique –, l'on ne jugeait pas nécessairement important de soigner tous les aspects de la présentation visuelle.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32. Souligné dans le texte original.

²⁰ Il est évident qu'on ne tirait pas systématiquement une telle « copie de travail » pour chacune des vues, afin de vérifier s'il fallait intervenir sur le négatif et éventuellement lui retirer quelques photogrammes, de façon à rendre le hiatus moins décelable à la projection. La chose n'est pas très économique et un simple examen du négatif permet de se rendre compte à l'œil nu de la présence d'images surexposées.

²¹ Il est cependant intéressant de noter que pareille opération, chez Lumière, a généralement pour dessein de composer une vue qui respecte la règle canonique du 17 mètres. Cette limite est liée à la capacité du chargeur du Cinématographe, capacité fixée dès l'origine par la longueur des premières pellicules utilisées en 1895 (et alors les seules disponibles pour les frères Lumière), lors de la conception de l'appareil, et qui a été conservée lors de la construction en série à partir de 1896. C'est donc une norme technique qui, à quelques exceptions près, correspond de plus à une norme commerciale rigoureuse du système Lumière.

²² Voir, ici même, son texte intitulé « Tournages multi-caméras chez Lumière ».

Annexe 1 : Proportion des vues fragmentées dans la production Lumière

Année	Nombre de vues réalisées	Nombre de vues fragmentées	Pourcentage de vues fragmentées
1895	9	0	0,0 %
1896	293	2	0,7 %
1897	504	27	5,4 %
1898	200	20	10,0 %
1899	119	23	19,3 %
1900	152	13	8,6 %
1901	40	7	17,5 %
1902	19	5	26,3 %
1903	57	15	26,3 %
1904	2	1	50,0 %
1905	13	7	53,8 %
Total	1408	120	8,5 %

N. B. : Calculs effectués après retranchement des vingt vues non retrouvées (5 de 1896 ; 4 de 1897 ; 5 de 1898 ; 1 de 1899 ; 4 de 1901 ; 1 de 1903), mais en incluant les *remakes* dont il est question dans notre texte ainsi que les vingt et une vues dites « fantasmagoriques » (n° 2001 à 2010 et 2011 bis à 2021), dont nous ne tenons pas compte dans notre étude.

N° de catalogue : 1110

N° BFI : 431

Titre : Picadors II

Date : 8 octobre 1990

Année de production : 1999

Opérateur : inconnu

 Photo ordre sur VHS : 63

Nombre de segments : 5

Éléments filmiques : 1 négatif Lumière.

Élément examiné : Négatif D 200830

Type d'assemblage : 5 segments par arrêts manivelle (2) et collures (2) ; avec changement de cadre (1).
vidéo : 2 segments par arrêt manivelle Vue avec arrêt manivelle Vue avec collure Vue avec changement de cadre

Description de l'assemblage : Segment 1 : Le taureau est face au picador, qu'il tarde à charger.
Assemblage - Reprise homo-bande homo-cadre sans collure.
Segment 2 : Le taureau reverse brusquement le cheval du picador. On tente de faire se relever le cheval.
Assemblage - Aboutage de deux segments homo-bande homo-cadre.
Segment 3 : Le cheval tente de se relever et reste immobile au milieu de l'arène.
Assemblage - Aboutage de deux segments homo-bande hétéro-cadre.
Segment 4 : cadre différent. Le picador pique le taureau, qui est ensuite éloigné par les peones vers le centre de l'arène. Départ des picadors. Champ non vide.
Assemblage - Reprise homo-bande homo-cadre sans collure.
Segment 5 : Le malador effectue des passes de cape avec le taureau.

Remarques générales : Vue tournée avec la caméra B.

Informations filmiques : Plongée.

>> n° hiatus : 1110,01

Référence photo : Négatif 4 cliché 3

 Arrêt manivelle Collure Changement de cadre

Typologie : Reprise homo-bande homo-cadre sans collure

Objet de l'assemblage : IAP - imperfection accidentelle du profilmique.

Remarques sur l'assemblage : L'opérateur interrompt le tournage car le taureau reste immobile devant le picador. Mais il est probablement surpris par la charge du taureau car le segment 2 commence au moment même où le cheval du picador est renversé par le taureau. Le segment 1 mesure 15 photogrammes.

>> n° hiatus : 1110,02

Référence photo : Négatif 4 cliché 4

 Arrêt manivelle Collure Changement de cadre

Typologie : Aboutage de deux segments homo-bande homo-cadre

Objet de l'assemblage : IAP - imperfection accidentelle du profilmique.

Remarques sur l'assemblage : Le cheval tardant à se remettre sur ses pattes, l'opérateur coupe. Comme au précédent hiatus, l'opérateur a recommencé à filmer un peu tard, car le segment 3 commence avec le cheval déjà debout.

>> n° hiatus : 1110,03

Référence photo : Négatif 4 cliché 5

 Arrêt manivelle Collure Changement de cadre

Typologie : Aboutage de deux segments homo-bande hétéro-cadre

Objet de l'assemblage : IAP - imperfection accidentelle du profilmique.

Remarques sur l'assemblage : Le cheval entouré par les peones restant immobile, l'opérateur interrompt le tournage pour attendre la suite de la séance de piques.

>> n° hiatus : 1110,04

Référence photo : Négatif 4 cliché 6

 Arrêt manivelle Collure Changement de cadre

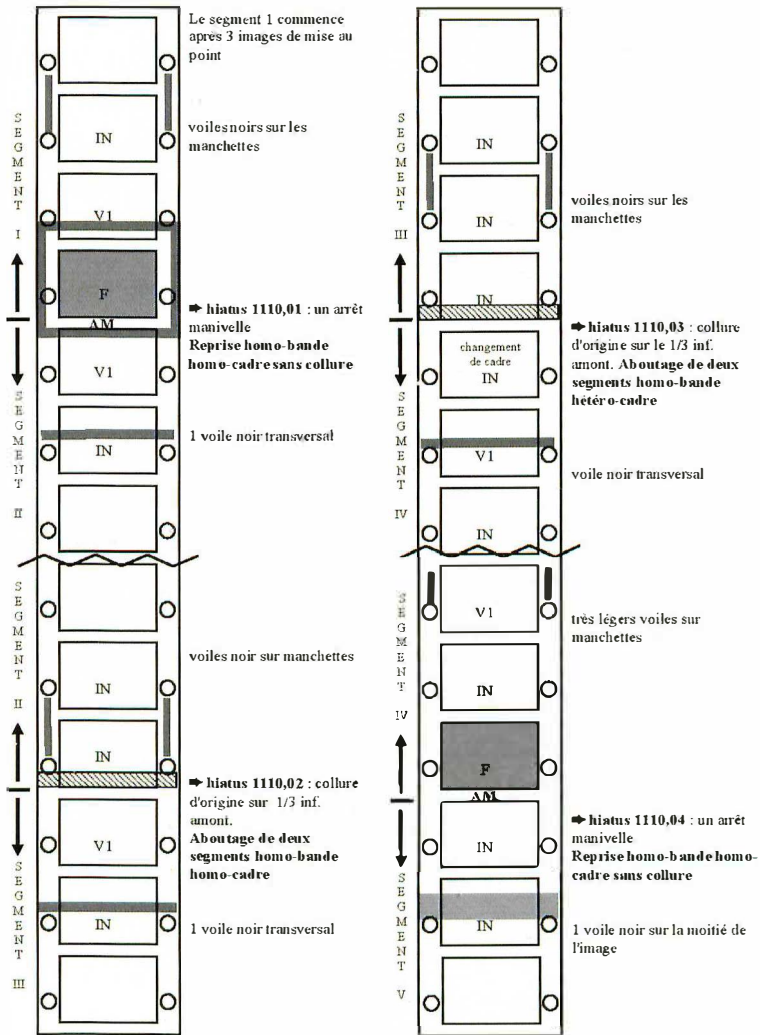
Typologie : Reprise homo-bande homo-cadre sans collure

Objet de l'assemblage : NPP - Défection prévisible du profilmique.

Remarques sur l'assemblage : L'opérateur coupe tandis que les picadors commencent à quitter l'arène en attendant que le malador se mette en place.
Le segment 5 mesure environ 1 mètre.

1110 - Picadors, II

Négatif D 200830 — perforations Lumière
Film incomplet début et fin.



STORM AT SEA, A (no.838)

FLA 3222

Edison

no. 838

STORM AT SEA, A

Année: 1900

Longueur: Lieu de conservation: DLC-pp

Remarque:

Copie: FLA 3222 Montage: oui

Origine: 16mm p-p Schémas: non

Longueur: 80 it. Nombre segments: 6

Lieu et date de visionnement: ■LC, nov 1998, Eg.

Précision copyright:

Opération d'assemblage: 2 aboutages de deux segments homo-cadre.
2 reprises homo-cadre sans collure.
1 reprise hétéro-cadre sans collure.
1 réparationDescription assemblage: Segment 1 : Un bateau en mer. Deux hommes sont sur le pont penchés sur la rambarde de dos.
[Aboutage de deux segments homo-cadre]
Segment 2 : Saute temporelle. L'homme à gauche montre une énorme vague qui arrive sur le bateau.
[Aboutage de deux segments homo-cadre]
Segment 3 : Saute temporelle. L'homme montre du doigt la prochaine vague.
[Reprise homo-cadre sans collure]
Segment 4 : Saute temporelle. Changement de position L'homme montre une vague.
[Reprise homo-cadre sans collure]
Segment 5 : Saute temporelle. Une grosse vague arrive. Les deux hommes la montrent.
[Reprise hétéro-cadre sans collure]
Segment 6 : Changement de cadre. Plan subjectif. On voit seulement la mer.**Collures**

Hiatus: 838,01 Photogramme: 148 Chang. de cadre: non Collure: oui

Typologie: Aboutage de deux segments homo-cadre

Remarque la typologie: Liséré blanc

Objet de l'assemblage: Élimination de temps mort

Remarque sur l'assemblage: Élimine le temps mort entre les deux grosses vagues.

838 A Storm at Sea - AB - 35mm FEC 2805, DLC p.p.

