

# Du sable dans les rouages du dispositif...<sup>1</sup>

ANDRÉ GAUDREAU

PHILIPPE MARION

Contrairement au point de vue qui dominait encore jusqu'à tout récemment, il appert qu'une bonne proportion des vues animées tournées avant 1900 contrevient au principe de la *continuité photogrammatique* stricte. Au nombre des pratiques les plus fréquentes de fragmentation ou, plutôt, de segmentation, on retrouve l'arrêt-manivelle, qui consiste, de façon générale, à interrompre le tournage et à le reprendre, quelques instants plus tard, sans avoir changé de cadrage. La présence du procédé a toujours largement été reconnue et attestée dans les films à trucs, les « scènes composées à la Méliès » pourrait-on dire. On n'avait pas remarqué, jusqu'à très récemment, sa présence massive dans les vues tournées en plein air, « actualités » comprises. Seul Georges Sadoul l'avait, à notre connaissance, mentionnée au passage (sans prendre conscience de son ampleur) :

À l'origine, au temps de Louis Lumière, les films [...] sont tournés d'un seul jet et le montage proprement dit n'y intervient pas. Il peut cependant arriver que les opérateurs, pour éviter les temps morts dans un défilé officiel par exemple, interrompent le tournage pendant un certain temps et le reprennent ensuite<sup>2</sup>.

« Il peut cependant arriver... », avançait Sadoul. Malgré la relative clairovoyance manifestée par l'historien, force est de constater que ladite pratique était au contraire passablement répandue. Ainsi, par exemple, près de 20 % des vues produites chez Lumière en 1899 et 60 % des vues produites chez Edison la même année sont-elles des vues segmentées ou fragmentées<sup>3</sup>.

## De l'ellipse à l'éclipse

Examinons un exemple particulier de segmentation tiré du corpus Lumière : 972 – *Défilé de la garde républicaine et des pompiers* (1898),

une vue composée de deux fragments spatio-temporels, tournés à partir du même emplacement de caméra et maintenant le même cadrage. Cette production témoigne d'une suspension des opérations de filmage, exécutée *in vivo* par l'opérateur, via un arrêt-manivelle (il s'agit d'une procédure que l'on a suggéré d'identifier comme une *reprise*<sup>4</sup>). Remarquons au passage que l'opération *in vivo* n'a été suivie d'aucune opération *in vitro* (en « laboratoire »), qui aurait permis de débarrasser la bande des scories occasionnées par l'arrêt-manivelle. Au visionnage du film, on remarque en effet, *sur le plan de la lecture du signifiant*, que le passage d'un segment à l'autre est assorti d'une certaine quantité de scories visuelles.

Sur le plan du *signifié* et de son *sens pragmatique*, le spectateur est implicitement mené à inférer que ce hiatus non dissimulé traduit une simple saute temporelle. *Le hiatus doit en effet se lire, ici, comme une ellipse*. L'interruption du tournage et sa reprise engagent le spectateur à intégrer l'ellipse dans la cohérence de la représentation du *Défilé de la garde républicaine et des pompiers*. Sur le plan du procédé, cette figure est homologue à celle que l'on trouve par ailleurs dans les films à trucs (où elle sert, le plus souvent, à produire des effets magiques). Mettons en relief cette vue Lumière en la confrontant à la vue intitulée 682 – *Faust : Apparition de Méphistophélès* (Lumière, 1897).

On remarque d'abord, *sur le plan de la lecture du signifiant*, que le passage d'un segment à l'autre est, dans cet autre cas, d'une netteté incontestable et, partant, d'une transparence totale (fig. 1). Seuls quelques photographes ont été affectés d'un indice de surexposition, somme toute relativement faible. Sur le plan du *signifié* et de son *sens pragmatique*, le spectateur est amené, par la logique interne de la scène, à mettre le hiatus sur le compte d'autre chose qu'une simple saute temporelle. Autrement dit : *l'ellipse ne doit pas être lue, dans ce cas, comme une ellipse* : ce serait comme par enchantement que Méphistophélès serait apparu devant Faust. Et ce serait par un semblable enchantement que le moment interstitiel, dont profite le « cinématographe » pour manipuler le *pro-filmique*, se serait littéralement *éclipsé*. L'*ellipse* se muerait donc, dans pareil cas, en *éclipse*<sup>5</sup>. L'interruption du tournage et sa reprise sont alors, en principe, neutralisées par le spectateur, qui est appelé à faire un raccord mental, un raccord diégétique, entre les deux segments.

D'où la nécessité, presque absolue, d'avoir recours à une forme minimale de montage dans le cas d'ellipses de ce genre, ne serait-ce que pour retirer toute trace de trucage (scories visuelles, changement de cadence, erreur dans le jeu, etc.). De telles traces mettraient en évidence la présence d'une coupe et encourageraient une lecture du passage comme relevant d'une manipulation d'ordre *filmographique*.

Il y a donc d'énormes différences entre les deux formes de hiatus, même si ceux-ci relèvent d'un seul et même procédé technique, l'arrêt-

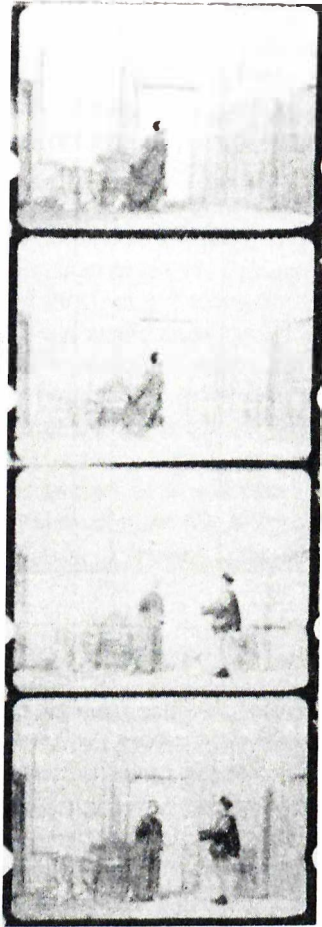


FIGURE 1 : Neutralisation de l'arrêt-manivelle dans *Faust: Apparition de Méphistophélès* (Lumière, 1897).

manivelle. Dans le cas de la première vue, *Défilé de la garde républicaine et des pompiers*, la lecture du *hiatus-en-tant-qu'ellipse* est nettement encouragée par la présence de scories, sur lesquelles le regard du spectateur vient trébucher<sup>6</sup>. Si le segment 1 de la vue représente le temps 1 de l'événement, son segment 2 représente, lui, non pas le temps 2 dudit événement mais, bel et bien, son temps 3. L'ellipse a, justement, permis d'*élider* le temps 2 de l'événement: soit le temps interstitiel qui séparait les deux moments, le temps 1 et le temps 3, que l'opérateur a jugé pertinent de capter sur pellicule (schéma 1).

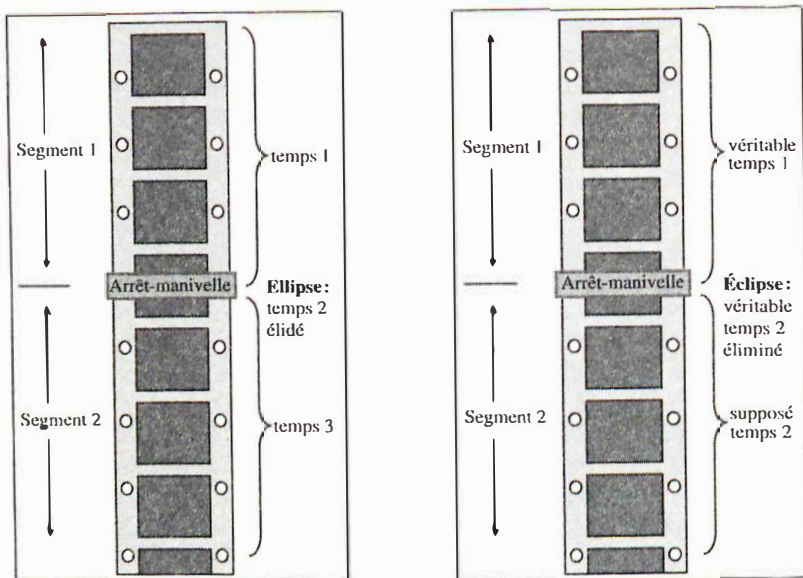


SCHÉMA 1 : Le premier cas : celui du hiatus-en-tant-qu'ellipse.

SCHÉMA 2 : Le deuxième cas : celui du hiatus-en-tant-qu'éclipse.

Même si elle ne procède pas d'une stratégie ou d'une intentionnalité de l'opérateur, la nécessité d'intervenir sur la bande, pour en retirer les scories visuelles, paraît beaucoup moins pressante dans le cas des vues prises sur le vif que dans celui des vues composées, puisque l'on n'a pas, dans le premier cas, à amener le spectateur à prendre des vessies (une ellipse) pour des lanternes (une non-ellipse). En revanche, dans le cas de la deuxième vue *Lumière, Faust*, la neutralisation de la coupe relève d'une sorte de lutte contre l'hétérogène. Le segment 1 de la vue, qui montre Faust resté seul, représente le temps 1 de l'événement ; son segment 2, celui qui suit l'apparition de Méphistophélès, représente un supposé temps 2 du même événement (en tant qu'événement diégétique). Le *hiatus-en-tant-qu'ellipse* se transforme ici en *hiatus-en-tant-qu'éclipse* (schéma 2).

Sur le plan du *signifié* et de son *sens pragmatique*, il n'y a pas eu ellipse. Le véritable temps 2, celui qui a servi au cinématographe pour manipuler le profilmique, n'a soi-disant pas eu lieu. Le spectateur coopérant est engagé à faire comme s'il n'y avait pas eu de temps interstitiel. C'est un peu le « comme si » de la fiction. C'est, prise au pied de la lettre et convoquée par synecdoque, la dimension d'*oubli* volontaire, d'*éclipse* volontaire, propre à toute fiction.

Notons au passage que, dans les sujets composés, cette technique peut être utilisée autant pour faire apparaître que pour faire *disparaître* acces-

soires ou personnages. Ce ne sont cependant pas les seuls personnages ou objets profilmiques que l'on fait disparaître... Prenons une vue comme *L'escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (Méliès, 1896). Dans ce film, ce n'est pas simplement la dame qui est escamotée, c'est aussi, et surtout, un bloc de temps. Ce n'est pas seulement le *sujet filmé* qui est escamoté, c'est, tout autant, le *sujet filmant* : Méliès lui-même, dans ce cas particulier, au moment où, abandonnant son objectif et son objectivité, il s'installe *devant* la caméra (non pas derrière), *hors tournage*, pour manipuler les sujets filmés et préparer l'*effet magique*. Non seulement, on ne filme pas ce véritable temps 2, celui de la manipulation, mais on essaie de faire comme s'il n'avait jamais existé. La fiction première dans pareil cas, c'est de faire croire que le temps 3 *est* le temps 2.

C'est probablement la raison pour laquelle la transparence du passage du segment 1 au segment 2, dans le cas des scènes composées, est essentielle pour que le charme opère car, comme le dit Méliès, il s'agit d'éviter de « débiner le truc »<sup>7</sup>. Si le spectateur ne coopère pas, et s'il s'abandonne à lire le hiatus comme une ellipse, il y aura déchirure du tissu diégétique et irruption de l'hétérogène. On portera ainsi atteinte à l'homogénéité supposée du récit, à l'homogénéité de la mise en intrigue propre à la narration. Avec le hiatus manifeste du *Défilé de la garde républicaine et des pompiers*, et son lot de scories, on cautionne le fait que la captation/restitution du réel constitue une performance en soi et que la fluidité de la représentation n'est que secondaire. On cautionne aussi, *ipso facto*, le fait qu'il soit légitime d'avoir, ici, une saute dans le temps.

Au fond, ce que les scories du *Défilé de la garde républicaine et des pompiers* veulent dire, c'est : « Puis, un peu plus tard... », alors que la coupe de *Faust* et de *L'escamotage* veut, pour sa part, signifier : « Tout à coup... » Dans le cas du *Défilé*, montrer deux moments différents d'un événement, c'est aussi laisser, par omission, des traces de cette différence. L'ellipse avouée, l'ellipse perceptible du *Défilé* constitue alors une garantie de la captation/restitution d'un défilé *qui a vraiment eu lieu*, dans la réalité pure et dure. L'ellipse occultée, l'ellipse imperceptible de *Faust* participe en retour de la construction d'un leurre de la captation/restitution d'une apparition imaginaire, d'une apparition *qui n'a pas vraiment eu lieu*, dans la réalité pure et dure. Dans *Faust*, la neutralisation de l'ellipse ou, si l'on préfère, *l'éclipse de l'ellipse*, est une garantie du bon fonctionnement diégétique. Pour donner un air d'authenticité et rendre crédible – donner foi à... – la construction d'une fiction, il faut passer par une reconfiguration du temps. Si l'on veut que la fiction fasse croire au spectateur que deux moments différents d'un événement ne sont pas deux moments diégétiquement différents, il est préférable de ne pas laisser de traces de cette différence.

Trois paradigmes et trois continuités...

L'analyse que nous venons de proposer gagne à être mise en relation avec le modèle de périodisation du cinéma des premiers temps que nous avons récemment esquissé<sup>8</sup>, et qui aligne trois paradigmes :

1. Le paradigme de la captation/restitution
2. Le double paradigme de la monstration
3. Le paradigme de la narration.

Le premier paradigme, celui de la captation/restitution, suppose un seuil minimal, quasi zéro, d'intervention de la part de ce que nous pourrions appeler l'« instance filmante », au niveau à la fois du profilmique (ce que capte la caméra) et du filmographique (l'ensemble des procédés cinématographiques). Ainsi par exemple, de certains films Lumière, et on sait désormais qu'ils ne sont pas légion, qui n'impliqueraient à peu près aucune intervention de l'instance filmante sur l'instance filmée. Lorsque les cinématographistes donnent dans le narratif, c'est par le biais d'une sorte de captation « passive » d'un événement qui lui-même donne, profilmiquement, dans le narratif (comme ce que peut capter de narratif une caméra de surveillance). Au sein de ce paradigme, l'instance filmante a donc tendance à préserver l'autonomie de l'objet montré, en respectant son intégrité temporelle. Elle ne soumet pas son instrument, qui est de captation/restitution, à cette intentionnalité, cette visée discursive, qui définit la narration.

Le paradigme de la monstration repose sur l'intention, chez le cinématographe, de *ménager* et d'*aménagement* le montré, d'agir sur la représentation, au contraire de ce qui se produit lorsqu'il reste sous l'emprise du paradigme de la captation/restitution. Deux sphères d'intervention s'offrent alors à l'instance filmante : d'un côté, la sphère du *profilmique*, où l'instance filmante peut s'appliquer à *pourvoir la monstration* ; de l'autre côté, la sphère du *filmographique*, où il s'agit plutôt de *pourvoir à la monstration*.

L'« intervention cinématographe » *pourvoie la monstration* lorsqu'elle s'emploie à alimenter, profilmiquement, le cinématographe de matières à filmer, ce qui va de pair avec l'exploitation de la narrativité extrinsèque (ainsi, par exemple, de *L'arroseur arrosé*, qui est la restitution via le cinématographe d'une histoire « prête-à-porter »). Il s'agit ici, au fond, de faire tourner la monstration, quant à son contenu : c'est le *montré* qui prime. En revanche, l'intervention cinématographe *pourvoie à la monstration* lorsqu'elle s'emploie à travailler « filmographiquement » le matériau cinématographique pour construire la monstration et en tisser les fils. Se développe alors une perspective plus interventionniste, sur le plan des opérations cinématographiques, qui exploite dès

lors une sorte de narrativité intrinsèque acquise (ainsi, par exemple, de tous ces films qui, même s'ils peuvent ne pas supposer de mise en scène, ont impliqué le recours à cette intervention filmographique par excellence des premiers temps du cinéma qu'est la *reprise*, évoquée plus haut). C'est que l'on prend ici en considération la monstration elle-même, dans sa relation active au montré.

C'est via le double paradigme de la monstration que le cinématographe va mettre à l'épreuve sa capacité singulière de raconter, qui trouvera sa vitesse de croisière dans ce que nous avons appelé le paradigme de la narration.

Chacun des trois paradigmes module son propre rapport aux manipulations cinématographistes. Le paradigme de la captation/restitution est par définition réfractaire à toute manipulation. Il ne connaît pas la césure, la fragmentation, le hiatus. Dès lors que l'instance filmante s'arroge le droit d'intervenir sur le profilmique, on est de plain-pied dans le paradigme de la monstration, sur son versant *profilmique* (voir *L'arroseur arrosé*). L'instance filmante peut par ailleurs privilégier, pour son interventionnisme, la manipulation du *filmographique*. Le premier stade d'intervention, c'est, comme on vient de le mentionner, lorsque l'opérateur opère *in vivo*, au moment même de la prise de vues, lors de la suspension des opérations de filmage, par le truchement de l'arrêt-manivelle (voir *Défilé de la garde républicaine et des pompiers*). Un degré supérieur de manipulation impliquera, bien entendu, la réunion *in vitro*, dans la même vue, de manipulations des deux ordres, profilmique et filmographique. Ainsi, par exemple, du *Faust* de Lumière, bien entendu, ainsi aussi des films à trucs de Méliès ou de tout autre vue du genre.

Le passage d'un paradigme à l'autre se manifeste par le glissement d'une *continuité* à une autre. De cette *première continuité* qu'est la suite des photogrammes (corollaire du paradigme de la captation/restitution), à cette *autre continuité* qu'est celle de la diégèse (corollaire du paradigme de la monstration). À partir de la procédure originelle du dispositif, qui suppose une continuité photogrammatique absolue, se seraient ainsi greffées des pratiques relativement erratiques, multipliant des discontinuités intempestives. Il y aurait ensuite eu passage à une continuité de second niveau, diégétique, par occultation des coupes, de façon à rattraper, à un stade supérieur, la continuité perdue à un stade inférieur. Il y aurait donc eu, en d'autres termes, une première grande continuité, la « grande continuité photogrammatique », assurée et garantie par le bon fonctionnement technologique du dispositif de captation, grâce aux bons soins des engrenages du Cinématographe. C'est la phase de la *novelty* où l'intégrité vénérée du dispositif fait foi de tout.

La « grande continuité photogrammatique » constitue le principe de plaisir de la *novelty* : on capte/restitue le réel dans sa continuité. Sur le

plan mécanique et technologique, cette continuité est en phase avec le bon fonctionnement, continu et soutenu, des engrenages. Quand les opérateurs pratiquent l'arrêt-manivelle et résistent par là au non-interventionnisme auquel les voue le culte *novelty* de la captation fascinante, mais passive, du réel, ils réagissent *in vivo* et menacent ainsi l'équilibre de la « grande continuité photogrammatique », durement obtenue par les éclairs de génie des inventeurs. Nous l'avons vu, l'aménagement du profilmique est aussi affaire de suspension : suspension de tournage, rupture de continuité. Mais cette suspension de continuité est concomitante d'une autre continuité réaffirmée : la « grande continuité diégétique ». Le dispositif doit se mettre au service du projet monstrativo-narratif. On peut bien malmenager la continuité photogrammatique, dès lors que l'on sert les intérêts désormais supérieurs de la « grande continuité diégétique ».

L'avènement de cette « grande continuité diégétique » ne signifie pas, ce qui précède l'a déjà suggéré, une uniformisation monolithique. Deux conceptions, deux tendances peuvent ainsi être dégagées, cristallisées par ces deux pôles classiques que constituent Lumière et Méliès. Deux pôles classiques que nous prétendons, en toute modestie, réinvestir de manière nouvelle.

## Lumière/Méliès : de la déficience à l'efficience

À comparer sommairement le travail de ces deux figures mythiques du cinéma, il nous paraît que lorsque les opérateurs Lumière suspendent leur tournage c'est, pour ainsi dire, par *dépôt* (en raison d'une sorte de carence au sein du profilmique, en raison de sa *vacuité attractionnelle*). Ce serait donc le réel et la faiblesse attractionnelle supputée de sa captation/restitution qui imposeraient la suspension de tournage et inciteraient à avoir recours au procédé de la reprise. De son côté, Méliès suspendrait l'acte de filmer par *stratégie* ; ce serait sa stratégie de composition de scènes qui l'imposerait. Du côté de Lumière, ce serait donc une question de *déficience*, et du côté de Méliès, une question d'*efficience*.

Dépôt et déficience d'un côté, stratégie et efficience, de l'autre. Il faut certes se méfier des connotations flatteuses ou péjoratives engagées par ces termes et se garder d'associer indirectement Méliès au positif, à la plénitude construite et confiner Lumière au négatif, au manque, à la défaillance. Néanmoins, nous voudrions montrer qu'au-delà des patronymes que nous utilisons ici pour distinguer ce que nous voulons mettre en évidence, deux tendances profondes et durables s'affirment, qui reflètent des convictions divergentes et des horizons d'attente différents à l'égard des possibilités monstrativo-narratives du cinématographe. Replaçons-nous un instant dans ce contexte des dispositions narratives habituellement



reconnues au cinéma des premiers temps. Chose qui, répétons-le, nous permet au passage de relativiser le lieu commun de la supposée coalescence du cinéma avec ce qui semble, pour tout un chacun, participer de sa définition même : la narrativité.

Au moment de son apparition, la technologie nouvelle ne s'accompagne pas d'une conviction narrative à toute épreuve. Par le truchement du procédé qui le fonde, le cinématographe se nourrit essentiellement, en ces temps-là, de la seule narrativité *intrinsèque*, celle que produit, de façon automatique, le simple défilement *machinique*, qui soutient la « grande continuité photogrammatique ». Le *cinématographe* négligeait donc la narrativité *extrinsèque*<sup>9</sup>, qui relève d'un souci humain de configuration narrative et dont le *cinéma* (non plus le *cinématographe*) saurait tirer tout le parti ultérieurement, après une période tampon, où aurait incidemment été mise à l'honneur une deuxième forme de narrativité *intrinsèque*, celle-là plus humaine que machinique. C'est cette période tampon, placée sous l'emprise de ce que nous avons appelé le paradigme de la monstration, qui nous intéresse ici dans la mesure où les arrêts de caméra, les arrêts-manivelle, sont en rapport avec celle-ci. L'usage répandu de l'interruption intempestive du filmage, dès 1897-1898, serait l'une des premières manifestations du « culte », à venir, de la fragmentation cinématographique et ouvrirait, de ce chef, la voie à une première forme de *synthèse des fragments*, composante essentielle de toute activité narrative.

Chez Lumière, la fragmentation constitue en effet un moyen d'introduire de l'humain dans le dispositif machinique, de s'opposer à la disposition machinique des images. Ce faisant, on contrecarre ainsi, nous l'avons dit, le programme de la « grande continuité photogrammatique » et la force d'inertie des engrenages de l'appareil de base, qui carbure au mouvement. Un programme dont le principe d'existence repose entièrement sur le mouvement, sur l'*engrènement*. Le recours à l'ellipse par arrêt-manivelle est lié, dans une certaine mesure, à la série culturelle « photographie » : on opère des arrêts de caméra un peu à la manière d'un photographe de photographies fixes soucieux de reconstituer un tout par clichés successifs, en procédant à une accumulation de parties de ce tout. Sans pour autant changer la disposition de l'appareil, l'opérateur effectue des reprises par arrêt-manivelle. Lorsqu'une telle interruption de tournage est placée sous le signe d'une stratégie monstrationnelle, comme c'est le cas en général dans les vues Lumière, ce qui domine c'est le souci de la continuité thématique séquentielle : il s'agit de préserver, par-delà le hiatus de caméra, la « grande continuité thématique » du *Défilé de la garde républicaine et des pompiers*, par exemple.

Notons que continuité thématique et continuité diégétique se rejoignent ici, dans la mesure où le thème, qui d'ailleurs sert souvent de titres aux vues, opère comme un principe organisateur de la diégèse et de sa cohé-

rence. Pour préserver cette continuité, l'instance filmante se doit de neutraliser – ou à tout le moins de gérer – les défections plus ou moins (im)prévisibles du profilmique. Pareille gestion des défections du profilmique s'accompagne d'une réticence à manipuler ce dernier (on aurait pu, par exemple, essayer de s'entendre avec les responsables du défilé pour que ceux-ci s'efforcent de composer un défilé sans trous).

L'arrêt-pour-substitution méliésien repose, quant à lui, sur un appel au filmographique. Méliès s'aperçoit en effet que ses apparitions/disparitions sont bien plus simples à réaliser par la manipulation du filmographique que par celle du profilmique. Une manière pour lui d'investir le filmographique pour le traiter via une opération de trituration, de segmentation. Une opération à laquelle on a recours pour autre chose que de simplement *pourvoir la monstration*, au contraire des opérateurs Lumière, qui n'avaient recours à l'arrêt-manivelle que parce que plus rien d'intéressant ne *passait* devant l'objectif.

## Le syndrome de la tourelle...

*Passer* devant l'objectif, et non point *se passer* devant l'objectif: la nuance est importante. Prenons pour illustrer ceci un film Lumière qui montre bien l'emprise que peut exercer sur la fabrication des vues animées une stratégie monstrationnelle placée sous l'égide de la «grande continuité thématique», là où une stratégie narrationnelle placée sous le signe d'une «grande continuité narrative» aurait opéré d'autres choix. Il s'agit du film 770 – *Transport d'une tourelle par un attelage de 60 chevaux*, tourné chez Lumière en 1896 (fig. 2).

Ce qui astreint l'opérateur à l'arrêt-manivelle, ici, c'est que l'action s'enraye et l'attelage s'embourbe. Ou plutôt, qu'*il semble* qu'il se soit embourbé, car l'incident est tout bonnement effacé de la mémoire pelliculaire. Pourtant, cet événement accidentel aurait pu représenter une opportunité intéressante et éveiller un intérêt narratif. En d'autres termes, le souci narrationnel est si peu mobilisé que l'opérateur préfère couper l'amorce d'un événement narratif prometteur (un attelage qui s'embourbe, c'est la rupture d'un équilibre, c'est une opportunité de récit). L'emprise de la captation/restitution semble toujours déterminante; l'idée de *novelty* – et la relative indifférence au récit qui la caractérise – semble rester au poste de commande.

Stratégie monstrationnelle et stratégie narrationnelle paraissent ici incompatibles quant à leur intérêt respectif. Dans le cas du défilé, ce sont des vides, des carences, des manques que l'on escamote; ici, au contraire, on supprime des trop-pleins, des excès. C'est par un souci disons de téléologie monstrationnelle (et non pas de téléologie narrationnelle) que l'opérateur de la *Tourelle* décide d'arrêter de tourner. Il



FIGURE 2: Arrêt-manivelle à l'occasion de l'embourbement de l'attelage, dans 770 – *Transport d'une tourelle par un attelage de 60 chevaux* (Lumière, 1896).

s'agit de ménager sa pellicule et de respecter cette sorte de contrat programmatique que constitue le transport d'une tourelle, en préservant les intérêts de la «grande continuité thématique-diégétique». Le ferment narratif qu'est l'embourbement est alors considéré par les praticiens comme *un bruit* dans la communication filmique. S'il avait été sous l'emprise de la narration, le film aurait pu s'intituler: «Embourbement d'un attelage de 60 chevaux lors du transport d'une tourelle.» Dans sa neutralité constative, le titre *Transport d'une tourelle...* révèle un souci monstrationnel évident. Il s'agit de *donner à voir*, non de *raconter*.

La production Lumière occuperait donc le paradigme de la monstration, sur son versant profilmique. Elle serait ainsi hantée par le paradigme de la *novelty*, ce qui n'empêche pas les opérateurs, nous l'avons vu, de

saisir l'opportunité d'aménager le profilmique. C'est ce qui se passe ici avec les chevaux de la tourelle. L'opérateur Lumière sauvegarde la consistance monstrationnelle de sa séquence en rejetant le désagrément que représente l'embourbement, prouvant par là qu'il en néglige ou en ignore le potentiel narratif. C'est que, chez Lumière, on n'est pas soumis à l'emprise du paradigme de la narration. Au contraire de ce qui se produit chez Méliès, qui développe une approche monstrationnelle à la faveur de laquelle on peut voir se profiler les contours de la narratophilie cinématographique à venir.

Chez Lumière, si le « temps réel » est interrompu au moment de la captation, c'est pour que la monstration intègre les ellipses au profit de l'intérêt supposé du montré, placé sous un titre fédérateur. Voilà qui n'est pas étranger notamment à la définition que Barthes donnait jadis de la « séquence » :

Une séquence est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité [...]. [C'est un] ensemble homogène [...]. La séquence est en effet toujours nommable<sup>10</sup>.

## Du temps monstratif au temps narratif

Pour saisir l'intérêt de la séquence « le défilé », il est donc inutile de capter les vides qui se sont creusés entre les participants du défilé. Pour couvrir la séquence du transport d'une tourelle, nul n'est besoin de saisir un accident de parcours. Par une sorte de « responsabilité monstrationnelle », il s'agit de mieux montrer les aspects significatifs de la suite d'actions que comporte un « événement » familial. La clôture, critère important des définitions du récit, est davantage monstrationnelle que narrationnelle. Le temps réel, celui de la « préfiguration ricœurienne », est configuré « *in monstratio* », en fonction de la recherche d'une « complétude » thématique : restituer les repères motivés, les composantes visuelles pertinentes d'un événement familial. Les arrêts-manivelle et les ellipses qu'ils occasionnent sont placés au service de cet objectif.

Lorsqu'il existe une narrativité inhérente au profilmique (narrativité de préfiguration), celle-ci peut bien sûr se traduire, contrairement à ce qui se passe avec *La tourelle*, en « narrativité de configuration » mais, chez Lumière, elle se soumet le plus souvent au souci de « complétude représentative » de la monstration d'un thème événementiel (une suite d'actions). La performance du temps capté et reproduit se double donc d'un souci de réorganisation thématique de la monstration. Mais il s'agit davantage d'une « description d'actions » que d'une narration. Si la performance sidérante de la captation/monstration d'un morceau de réel demeure importante, on cherche néanmoins à la rendre moins hétérogène, c'est-à-dire plus vraisemblable (on retrouve ici notre idée de lutte contre la

«déficiência attractionnelle» du profilmique, qui suggère au responsable de la captation/monstration d'opérer un arrêt provisoire de tournage). Mais cette reprise, répétons-le, ne s'opère pas sans faire violence à la «grande continuité photogrammatique», violence pardonnable dans la mesure où elle correspond aux intérêts désormais prioritaires d'une autre continuité : celle de la «grande continuité diégétique».

Chez Méliès, cette continuité elle-même cède le pas à la «grande continuité historique», avec le développement d'une véritable stratégie de *composition fictionnelle*. Et pour mieux assurer la narrativité du texte (la narrativité configurationnelle), Méliès s'appuie non seulement sur le potentiel de temporalité – de temporalisation – fictionnelle du profilmique, mais aussi sur le potentiel narratif de la monstration, versant filmographique. Par le puissant vecteur des ellipses méliésiennes, le *temps monstratif* se mue ainsi en *temps narratif*.

## Conclusion

«Du sable dans les rouages du dispositif», écrivions-nous à l'orée de cet article. Il nous apparaît, pour conclure, que Méliès ne met pas seulement du sable dans les rouages huilés de la «grande continuité photogrammatique», il lui arrive d'en jeter aussi dans la cohérence thématique de la «grande continuité diégétique», dès l'instant où les intérêts supérieurs de la narration sont en jeu.

Notons enfin, et pour terminer sur une ouverture, que ces deux stratégies, monstrationnelles et narrationnelles, ne sont pas confinées dans le seul cinéma des premiers temps. Elles possèdent en effet des implications dans les conceptions actuelles du cinéma, ne serait-ce que dans la production et la conception filmique. Ainsi, une émission comme *Secrets of Cinema*, sur AMC Channel (E-U), qui se plaît et se complaît à révéler les dessous des trucages, reproduit-elle implicitement la distribution des rôles entre monstration et narration. Lorsque les spécialistes du trucage expliquent les difficultés qu'ils ont rencontrées pour produire l'illusion d'un accident avec force maquettes et mannequins, ils semblent ne se soucier nullement du rapport que pourraient entretenir ces trucages, qui résultent de stratégies monstrationnelles, à l'égard de la narration. Autrement dit, ils paraissent ne prêter aucune attention à la manière dont ces trucages pourraient contribuer à la construction narrative dans laquelle ils sont appelés à s'intégrer. L'important consiste pour eux à garantir la fluidité monstrationnelle de la représentation et, partant, à préserver son réalisme. Dans la plupart des cas donc, les spécialistes du trucage poursuivent une stratégie monstrationnelle, en ignorant, par la distribution des tâches du cinéma moderne, les implications véritables d'une stratégie narrationnelle.

Les spécialistes contemporains du trucage semblent considérer celui-ci comme une fin en soi. Chacune de leur réalisation représente pour eux une petite *novelty*, qu'ils n'auraient ni l'audace, ni l'opportunité professionnelle, ni la liberté institutionnelle de subvertir. Pour eux, la transparence représenterait une sorte d'idéal et l'absolu. Mettre du sable dans les rouages lubrifiés, et à la longue lénifiants, du dispositif, ce n'est pas leur tasse de thé...

## NOTES

<sup>1</sup> Côté québécois, 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. Le GRAFICS fait partie du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI). Côté belge, la réflexion et la recherche dont le présent texte fait état ont été réalisées dans le cadre des travaux de l'Observatoire du récit médiatique (ORM) de l'Université catholique de Louvain.

<sup>2</sup> Georges Sadoul, *Histoire mondiale du cinéma*, Paris, Flammarion, 1949, p. XVII.

<sup>3</sup> Chiffres établis à la faveur d'une recherche financée par le CRSH et menée sous la direction d'André Gaudreault à l'Université de Montréal. Pour en savoir plus sur cette recherche, on pourra consulter la section du site Web du GRAFICS consacrée aux premières activités d'assemblage dans le cinéma des premiers temps : <<http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/>>, ou encore les deux articles suivants : André Gaudreault, «Fragmentation and Assemblage in the Lumière Animated Pictures», *Film History*, vol. 13, n° 1, 2001, pp. 76-88) et André Gaudreault (collaboration : Jean-Marc Lamotte), «Fragmentation et segmentation dans les "vues animées" : le corpus Lumière», dans François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne/Stop Motion. Fragmentation of Time. Exploring the Roots of Modern Visual Culture*, Lausanne, Payot, 2002, pp. 225-245.

<sup>4</sup> Voir les deux textes cités dans la note précédente.

<sup>5</sup> Les auteurs remercient Nicolas Dulac, auxiliaire de recherche au GRAFICS (Université de Montréal), de leur avoir soufflé le jeu de mots rapprochant *éclipse* et *ellipse*.

<sup>6</sup> La présence des dites scories surdétermine la nécessité pour le spectateur de reconnaître les deux segments comme relevant d'une *altérité* à tout le moins minimale, mais leur présence n'est pas strictement *nécessaire*. En effet, comme l'attestent plusieurs vues Lumière, l'absence de scories ne changerait pas l'interprétation que le spectateur est amené à faire (les deux segments ne sont pas continus, ce sont bel et bien des segments *hétérogènes* et ce, même s'ils participent de la même unité contextuelle).

<sup>7</sup> Georges Méliès, «Les vues cinématographiques», dans André Gaudreault, Jacques Malthête et Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Propos sur les vues animées*, «Les dossiers de la Cinémathèque», n° 10, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1982, p. 14.

<sup>8</sup> Pour un développement plus complet sur chacun des trois paradigmes présentés ici, on pourra se reporter à la présentation initiale que nous en avons proposé dans : André Gaudreault et Philippe Marion, «Le cinéma naissant et ses dispositions narratives», *Cinéma & Cie*, n° 1, 2001, pp. 34-41.

<sup>9</sup> Pour une définition des notions de *narrativité intrinsèque* et de *narrativité extrinsèque*, voir André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit* [1988], Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene, 1999.

<sup>10</sup> Roland Barthes, «Analyse structurale des récits», dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 29.