

Le cinéma des premiers temps

par Tom Gunning

Des images bougent sur l'écran – des ombres. Elles semblent impossibles à retransmettre, floues, bizarrement troublées, vieilles, avec l'étrange mélange de distance et de proximité caractérisant les choses qu'on regarde à la loupe. La présence de la surface est envahissante, comme un écran à travers lequel on percevait l'action. Le mouvement est de nature mécanique, d'une lenteur parfois surnaturelle, et pourtant, c'est visiblement un mouvement humain, même quand il est exagéré, voire hystérique. Il y a une urgence apparente dans tout cela, nous conjurant de réagir – sommes-nous censés rire ou venir au secours, d'une façon ou d'une autre, de ces figures qui jouent avec un abandon sauvage ou souffrent les tourments d'une damnation éternelle? Ce sont des fantômes, nous dit quelqu'un censé savoir, des images de gens morts depuis longtemps. Je suis en train de regarder le film Biograph datant de 1905, *Tom, Tom, the Piper's Son*, revisité par Ken Jacobs au début des années soixante-dix. Jacobs a utilisé la copie 16 mm effectuée par la Bibliothèque du Congrès à partir de la pellicule sur papier déposée, pour des raisons de copyright, par la société Biograph en 1905, préservant chaque image (le nitrate d'origine ayant disparu), les re-photographiant en 16 mm dans les années cinquante pour conserver une empreinte du film. Jacobs re-photographia cette version du film, ralentissant l'action, la répétant, se focalisant sur le détail d'un carnaval fantasmagorique de conte de fées. Le film d'origine, d'une bobine, s'étend sur des heures, est répété, re-visionné, re-projeté. Je regarde un chef-d'œuvre tout neuf du cinéma d'avant-garde. Je regarde la renaissance et la dissection d'un film de 1905. D'une certaine façon, je regarde la naissance du « cinéma des premiers temps », c'est-à-dire la redécouverte de la première décennie du cinéma, initiée dans les années soixante-dix et quatre-vingt par des historiens et critiques de cinéma aux Etats-Unis et en Europe. Qui, dans mon cas, fut en partie induite par cette expérience précoce, une redécouverte antérieure de ces films à travers des cinéastes tels que Jacobs, Frampton et Gehr.

L'histoire du cinéma a son histoire, et en tant qu'historiens, nous sommes condamnés, comme Charles Foster Kane, à en faire partie. Par conséquent, toute discussion d'un terme, même récent comme celui du cinéma des premiers temps, amène à considérer, pour reprendre l'expression de Raymond Bellour, « *un bout d'histoire* » – du moins quand on demande à un historien du cinéma d'y réfléchir. Le langage, nous le savons, travaille davantage comme outil traitant de la réalité que comme miroir, énonçant les choses, les organisant, les séparant – les créant même à mesure qu'il les nomme. L'histoire du cinéma des premiers temps nous a toujours accompagnés (et particulièrement en France, véritable patrie des études approfondies sur le cinéma et ses origines, depuis Georges Sadoul, Jean Mitry, Jacques Deslandes, Jacques Richard, jusqu'aux chercheurs contemporains). Mais le terme d'*early cinema*, introduit dans les études cinématographiques en langue anglaise au cours des années soixante-dix (et dont André Gaudreault trouva l'équivalent français, le « cinéma des premiers temps »), énonçait une approche, une compréhension nouvelle d'une histoire plus ancienne. Il convient impérativement de ne pas considérer ce terme nouveau comme une pratique nouvelle. Cette nouvelle conception faisait largement appel à des recherches antérieures, surtout dans le domaine historique, essentiellement sur les travaux de pionniers comme Sadoul, ou de ceux qui fournirent de nouveaux modèles, tels Deslandes et Richard, par d'innovantes investigations sur la projection cinématographique.

Chaque transformation s'appuie sur la génération précédente, considérée peut-être comme base contre laquelle se révolter, ou du moins à partir de laquelle se différencier. Ainsi, certains historiens du cinéma de la nouvelle génération apparus à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt tentèrent-ils de prendre leurs distances vis-à-vis de la génération antérieure. André Gaudreault, mon collègue et proche collaborateur de cette époque, entama un débat passionné avec Jean Mitry, particulièrement autour de l'œuvre de Georges Méliès. Aux Etats-Unis, il était plus difficile de trouver des figures auxquelles se confronter, l'équivalent des histoires en plusieurs volumes de Sadoul, Mitry et Deslandes ou Richet n'existant guère ici, mais Charles Musser s'en prit à des personnages plus anciens comme Terry Ramsaye, à d'autres plus récents, tel Gordon Hendricks.

Je me souviens d'une rencontre avec Jean Mitry lors d'un colloque sur D.W. Griffith organisé par Jean Mottet à Paris, en 1983. Sachant sans doute que je travaillais avec Gaudreault, Mitry me fixa d'un regard intimidant tout au long de ma communication (j'étais alors étudiant de troisième cycle), me demandant à la fin sur un ton agressif si ma critique générale du traitement de Griffith par les premiers historiens s'adressait à lui, exigeant, si tel était le cas, que je me montre plus explicite. Ma critique était en fait dirigée contre l'historien du cinéma américain Lewis Jacobs, et j'avais le sentiment que le jeune spécialiste en visite que j'étais se devait d'exprimer promptement sa dette envers son aîné, spécialiste de renom, à savoir Mitry. « *Je me considère comme le fils spirituel de Jean Mitry* », dis-je avec, peut-être, un excès d'enthousiasme. Mitry sourit. « *Mais*, ajoutai-je, conscient de l'importance de mon

rôle de Jeune Turc, si je revendique la relation au père, souvenez-vous que dans mon article sur Griffith, je me réfère au Totem et tabou de Freud. » Invoquant un texte théorique, j'espérais rappeler que, selon Freud, il est du devoir mythique des fils de tuer et de manger le père. Il me semble toujours que le meurtre et l'absorption fournissent la métaphore sans doute la plus puissante des changements générationnels au sein des études critiques. Nous sommes les enfants cannibales de la génération précédente. Nous les mangeons, il se peut même que nous les éliminions.

L'adoption de l'expression « cinéma des premiers temps » désigna non seulement une nouvelle génération de chercheurs (celle du FIAF Brighton Project de 1978, incluant parmi ses participants Eileen Bowser, Barry Salt, André Gaudreault, Charles Musser, Noël Burch et moi-même – les uns plus jeunes, les autres plus âgés), mais aussi une nouvelle conception des débuts du cinéma et de la structure de l'histoire cinématographique. Souvent, quand on en retranscrit le récit aux Etats-Unis, on parle de ce qu'on appelle un « tournant historique », un déplacement de focalisation, dans le noyau des études universitaires, de la théorie à l'histoire cinématographique. Il convient de considérer ce genre d'interprétation avec prudence. D'abord, l'incorporation encore récente, à l'époque, du cinéma comme discipline universitaire dans les facultés américaines des années soixante-dix fut marquée par l'adoption enthousiaste (n'excluant pas d'importants tirs d'arrière-garde) d'une théorie cinématographique provenant surtout de France, filtrée le plus souvent à travers les lunettes britanniques de *Screen*. La sémiotique et l'analyse structurale arrivant par l'intermédiaire de Metz et de Bellour, agrémentées de psychanalyse lacanienne et de marxisme althussérien chez Dayan, Kunzel, Oudart, le dernier Metz et surtout Baudry. En cette ère hautement théorique, le rôle des archives et de la recherche semblait rejeté en marge, en faveur de la construction d'un système de métapsychologie du spectateur de cinéma. Dans certains cas, le visionnage des films était même secondaire, par rapport à la nécessité de construire un modèle théorique. Je me souviens encore de la réaction que je provoquai, à l'époque, à deux reprises, chez des théoriciens du cinéma analysant les films de Griffith, en observant qu'ils avaient décrit des scènes capitales sans grande exactitude, et qui me répondirent d'un ton condescendant que leur travail (contrairement au mien) n'était « pas empirique ».

Cependant, ce passage de la grande théorie, avec ses méthodes non empiriques, à une façon nouvelle de considérer l'histoire du cinéma incluant une façon nouvelle de recourir aux archives (pour visionner les films en comparant différentes versions, ou voir les dossiers de production, les comptes rendus d'exploitation, la réception critique, etc.) ne doit pas être entendu, ce qui fut malheureusement le cas, comme un virage pris contre la théorie, une simple réaction. Bien plutôt, d'un point de vue personnel, éhontément hégélien, ce nouveau baptême du « cinéma des premiers temps » se produisit dans une rencontre entre la théorie et l'histoire. Ainsi, cette excitation réelle autour de nouveaux modèles théoriques généra-t-elle le désir de les tester, de les interroger à travers une enquête historique. Nous voulions *utiliser* les modèles

construits par rapport à la narration filmique, à l'idée du spectateur ou au montage, plutôt que nous contenter de les révéler. Sans spéculations quant à la construction du spectateur de cinéma, sans considération attentive pour la construction systématique de modèles filmiques, sans les nouvelles théories structuralistes sur la narration cinématographique et le rôle de l'alternance, je pense que le cinéma des premiers temps se limiterait purement et simplement à une chronique du cinéma des origines, à son archéologie.

Je parle pour moi (et beaucoup d'autres, je crois, notamment en Europe), mais il est une figure éminente qui se dresse au carrefour de l'histoire et de la théorie du cinéma, indiquant la place du cinéma des premiers temps : il s'agit de Noël Burch. Si quelqu'un comme Jean Mitry incarnait un père figurant l'ancien, Burch représentait le père ouvrant des perspectives nouvelles dans la façon de voir les films et de considérer l'histoire du cinéma (et, sur le plan personnel, celui avec lequel se joua sans doute le drame œdipien le plus intense). Burch étudia le cinéma des premiers temps à une époque où bien peu y prêtaient attention. Mais il y a plus : plongé dans le changement déjà profond qui s'opérait au sein de la théorie filmique des années soixante-dix, maître de l'analyse formelle du cinéma (dans son essai précoce, *Une praxis du cinéma*), il ne considérait plus la première décennie du cinéma comme simple point de départ d'une histoire linéaire et progressive. Pour Burch, le cinéma des premiers temps, comme d'autres périodes qu'il étudia dans les années soixante-dix et quatre-vingt, y compris les cinémas soviétique et japonais, différait des standards de Hollywood et de la forme narrative filmique internationale que la théorie du cinéma des années soixante-dix semblait destinée à traiter. Burch initia la description systématique de cette différence et attira l'attention sur le fait que des pivots théoriques tels que la narration, la continuité, et jusqu'à l'idée du spectateur, se construisaient différemment dans le cinéma des premiers temps et dans le cinéma dominant, celui qu'il baptisa IMR, mode institutionnel de représentation. De cette perspective naquit la conception d'un cinéma des premiers temps.

Ce n'est pas le lieu d'analyser en détail l'œuvre primordiale de Burch, pas plus que son rôle, d'une importance dialectique, dans l'étude du cinéma des premiers temps qui en sortit. Mais c'est précisément la reconnaissance d'une différence, plutôt que d'une continuité simple, qui définit, à mon avis, le « cinéma des premiers temps ». L'expression désigne bien sûr une période, même si ses frontières exactes sont difficiles à déterminer. La plupart des spécialistes s'accorderaient à penser que c'est l'instauration du long métrage comme pilier de la production et de la projection cinématographiques et l'institution de ce qu'on a appelé le cinéma classique de Hollywood, autour de 1917, qui mirent fin à la période du cinéma des premiers temps. (Divergeant sérieusement de cette datation, voir les remarques clôturant cet essai.) Cependant, les spécialistes s'accorderaient également à penser que la période s'étendant de l'invention du cinéma à 1917 (mais quand commence-t-elle ? à partir de la lanterne magique ?) est tout sauf uniforme, et qu'elle pourrait se diviser en plusieurs époques, distinctes tant par leur forme que par leur pratique filmique. La mise en question de

l'histoire linéaire et progressive par Burch fournit un éclaircissement essentiel, les premiers temps du cinéma ne furent pas une approximation maladroite de l'IMR, une tentative pour trouver à tâtons le moyen le plus économique de raconter une histoire, mais un système de fabrication du cinéma différent, impliquant une autre adresse au spectateur, un PMR, mode de représentation primitif.

Je dois avouer que je diverge sur deux points essentiels de Burch, l'un terminologique, l'autre théorique. Le premier point est ce terme, « primitif », qu'il conserve. Même s'il a ses raisons pour le garder (qui ne sont pas sans rapport avec l'adoption de l'art « primitif » par la première avant-garde), je continue de penser, pour d'évidentes raisons, que c'est une erreur. Burch tenta d'éviter ces connotations dans son utilisation, mais le mot « primitif » implique une évolution permanente, ainsi que l'existence de stades dans cette progression. Outre qu'un tel traitement de l'art archaïque s'enracine dans l'impérialisme et le racisme, ce terme symbolise la façon dont on enseignait traditionnellement, dont on théorisait l'histoire du cinéma ; un tâtonnement primitif vers le moyen naturel de raconter une histoire, implicite dans le médium filmique, comportant essentiellement la maîtrise du montage (timide et hésitant chez des personnes comme Porter, empêtré dans une flagrante théâtralité dans le cas de Méliès, libéré par l'usage du gros plan et du montage parallèle de Griffith, etc.) – en d'autres termes, la conception de l'histoire du cinéma que Burch souhaitait précisément renverser. Mon recours à une expression comme « premiers temps du cinéma » pour remplacer « cinéma primitif » constitue finalement moins une critique de Burch qu'un appel à la cohérence terminologique. L'intérêt de ce nouveau terme étant la neutralité relative de « premiers » par rapport à un « primitif » idéologiquement frelaté.

L'autre divergence induit peut-être des conséquences plus importantes (même si je m'inspire ici autant de Burch que je m'en éloigne). Pour Burch, la différence du cinéma des premiers temps résidait en grande partie dans la manière dont il révélait des aspects essentiels de la relation film/spectateur, aspects intimement liés à la métapsychologie du spectateur de cinéma mise au point par ce qu'on appelle à présent la théorie du dispositif, au centre du travail de Baudry et du dernier Metz. Le type même d'assertion qui met la charrue avant les bœufs, me semble-t-il. La théorie du dispositif naquit d'une investigation non historique sur la question du spectateur, s'appuyant sur les conditions classiques de la projection cinématographique et sur la construction classique de la narration filmique. Burch appliqua une théorie trans-historique redécouvrant, dans les procédés de la PMR, l'idéologie implicite de l'appareillage, à ceci près que, dans la PMR, ces idéologies du regard et de l'absorption s'exprimaient littéralement, sans être camouflées par les procédés d'absorption narrative de l'IMR. D'un autre côté, j'avais le sentiment que le cinéma des premiers temps fournissait l'occasion de tester et d'interroger la théorie du dispositif, théorie qui, trouvais-je, décrivait moins le fait éternel de l'appareillage cinématographique qu'un rôle spécifique, une pratique historique susceptible d'être mise au défi par un ensemble de pratiques différentes. Dans mon esprit, on pouvait démonter les

procédés du cinéma des premiers temps pour envisager un spectateur différent de celui décrit par la théorie du dispositif.

Je ne cherche pas à discuter de ces problèmes mais à montrer à quel point la nouvelle histoire du cinéma, du moins en ce qui concerne le cinéma des premiers temps, est issue de débats théoriques. Elle amena également toute une série de programmes de recherche, entreprenant la critique de films enterrés depuis longtemps dans les archives, les identifiant, les datant, faisant des recherches sur leur mode de production, de projection, sur leur réception. Cependant, avec la victoire apparente que remportait l'histoire du cinéma en obtenant une entrée sous l'aspect respectable des études cinématographiques, il se peut qu'une question centrale ait été négligée. Trop souvent, je le crains, les spécialistes contemporains connaissent les programmes de recherche actuels sur le cinéma des premiers temps mais pas les questions théoriques et historiques les ayant initiés. Une nouvelle forme d'histoire progressive du cinéma menace de se répandre, dans laquelle le processus « économique » de compréhension fondé sur des aspects amalgamés de la recherche cognitive fournirait une nouvelle raison de décrire l'histoire du style cinématographique comme continue et progressive, tâtonnant à la recherche de la version, scientifiquement reconnue en apparence, du style cinématographique classique. Le scandale réside dans le fait que peu de gens se rendent compte de la similitude entre ce nouveau modèle et les exigences de l'histoire du cinéma linéaire que Burch et la génération de Brighton mettaient en cause.

Mais je ne veux pas non plus entrer ici dans cette polémique. Je souhaiterais plutôt souligner le caractère vital du cinéma des premiers temps pour le cinéma actuel, non seulement en tant que sujet de recherche et de débat universitaire, mais aussi concernant notre tâche permanente d'historiens, de critiques et d'éducateurs, qui consiste à renouveler et enrichir l'expérience cinématographique. L'intérêt renouvelé pour le cinéma des premiers temps, ajouté à la politique active de certains centres d'archives, la programmation de festivals comme les *Giornate del cinema muto* et le *Cinema ritrovato*, l'apparition de technologies nouvelles de distribution et de partage des images mobiles (les DVD haute définition et tout ce qui suivra et rendra l'image filmique largement disponible sous une forme qui lui fasse justice), aboutira à une connaissance plus grande du cinéma des premiers temps et, de plus, renouvellera le choc de la reconnaissance que nous, spécialistes de la génération de Brighton, avons tous éprouvé en regardant ces premiers films de grande qualité sans les voir à travers le filtre d'une suite de stations primitives menant à un futur style perfectionné. La découverte de plaisirs et de fascinations authentiquement différents proposés par les époques de cinématographie ayant précédé l'hypothétique prédominance du style classique a enrichi l'étude du cinéma sur un plan tant esthétique qu'historique, et la survie du cinéma des premiers temps comme étant davantage qu'une simple archéologie, dépend de la façon dont se nourrira une telle appréciation.

L'une des découvertes les plus importantes des études soutenues du cinéma des premiers temps au cours de l'ère post-brightonienne est l'appréciation récente et

croissante de la richesse des premiers films d'actualité. Ces films, souvent dédaignés d'un haussement d'épaules par les premiers historiens prétendant que le public des premiers temps regardait tout ce qui bougeait (scandaleusement ignorés par les historiens du « cinéma documentaire »), sont à présent redécouverts pour la beauté de leurs mouvements, la spontanéité de ces corps humains au labeur ou au jeu, une histoire visuelle de la modernité et de l'industrialisation captée à travers les rythmes de travail, le grouillement des foules, la façon de marcher, de sourire, de traverser la rue, de nager dans l'océan, d'attraper un trolley, ou de rester bouche bée devant la caméra. De nouvelles et merveilleuses copies, telle la restauration des films Biograph 68 mm entreprise par la Cinémathèque des Pays-Bas et le National Film and Television Archive de Grande-Bretagne, ou l'extraordinaire découverte du matériau original de la société de cinéma britannique Mitchell and Kenyon, presque inconnue auparavant, restauré et archivé par le NFTA et le Fairgrounds Archive de l'université de Sheffield, dévoilent dans toute sa splendeur visuelle la soudaine explosion d'une vie s'épanouissant un siècle plus tard à l'écran. Ces visions de la vie et du mouvement ne devraient pas se contenter d'inspirer une génération d'historiens, me semble-t-il, mais inspirer également des cinéastes. La conception utopique de Siegfried Kracauer – le cinéma comme rédemption de la réalité physique – fut rarement aussi bien préfigurée que dans ces tout premiers films.

Cela ne signifie pas que seules les strates les plus anciennes du cinéma et les plus éloignées de la narration classique sont susceptibles de fournir une telle inspiration. A une époque où les cinéastes progressistes réexplorent la dynamique du plan-séquence, le domaine de la narration cinématographique des premiers temps célébré par Burch – les films entre 1905 et 1907 chez Biograph, Gaumont et Pathé, surtout, antérieurs à l'émergence du montage à la Griffith – met en scène des narrations évitant le développement psychologique et le suspense au profit d'une pureté et d'une simplicité d'action dominées par des conséquences fatales. La clarté de la pantomime, de l'économie d'espace et d'action dans ces films demanderait une étude attentive. Et si le film à trucages demeure le principal passeport pour pénétrer dans le cinéma des premiers temps, par exemple à travers le plaisir que les films de Méliès continuent d'éveiller chez le spectateur contemporain, nous ne pouvons qu'espérer qu'on continue de les diffuser largement dans des versions soigneusement restaurées. Mais il faut élargir notre sensibilité à ce genre, mieux connaître les œuvres de Pathé, notamment les films de Segundo de Chomon au cours des années 1907-1909, tout comme l'humour sec et plus matérialiste des films à trucages britanniques, ou l'anarchie narrative et la sophistication technique de ceux de Vitagraph.

En dépit d'efforts méritoires de festivals comme les *Giornate*, il manque une investigation approfondie sur les racines de la comédie au cinéma, le chaos surréaliste des premiers comiques français et italiens dont les filmographies commencent à être explorées mais dont l'analyse en est encore à un stade primitif. Je fus récemment stupéfait de voir que personne ne paraît connaître le nom de la jeune actrice jouant, dans les films de la Gaumont autour de 1908, cette ingénue parfois appelée Eugénie

et souvent opposée à la Rosalie incarnée par Sarah Duchamel. Si ce mélange de révolte adolescente, de maladresse et d'érotisme étrange me paraît être l'un des plaisirs offerts par l'histoire du cinéma, cette actrice ne fut jamais célébrée, elle est même restée anonyme (je serais ravi d'apprendre que je me trompe et qu'on sait quelque chose à son sujet). Nous n'avons pas besoin d'aller aussi loin pour trouver, dans nos connaissances, des lacunes similaires : alors que « Keystone » désigne pratiquement les origines de la farce aux États-Unis, la production de ce studio au nom si réputé, mis à part son travail sur les premiers films de Chaplin, demeure fragmentaire, en termes de restauration et de filmographie, voire d'appréciation et d'analyse.

L'une des grandes sources de l'énergie infusée dans les études sur le cinéma des premiers temps est le vivier des spécialistes féministes, ce qui ne surprendra personne, et surtout les jeunes générations, mais si je veux compléter ma chronologie personnelle de pères, il me faut rendre un hommage particulier à Eileen Browser, dont le rôle d'historienne et d'archiviste fut déterminant, non seulement pour organiser le projet de Brighton mais aussi pour attirer l'attention de la première génération de spécialistes américains (et en particulier la mienne) sur le cinéma des premiers temps et le rôle capital que les historiennes et théoriciennes féministes jouèrent dans la création du champ du cinéma des premiers temps : Miriam Hansen, Kristin Thompson, Giuliana Bruno, Judith Mayne, Lynn Kirby, Heide Schulpmann, Mary Ann Doane, Janet Staiger, Constance Balides, Anna Lopez, Lea Jacobs, Linda Williams, Lucy Fisher, et plus récemment le travail de Jane Gaines et du groupe des Femmes Pionnières comprenant Shelly Stamp, Kristen Whissel, Angela Dalle Vache et bien d'autres. Dans son introduction à une récente anthologie d'essais féministes sur le « cinéma des premiers temps », Jennifer Bean étendait de façon polémique et provocante la période du « cinéma des premiers temps » aux trente-cinq premières années du cinéma, l'époque du film muet en Occident. Tandis que le chaos qu'une telle proclamation ne manqua pas de susciter dans le mode de datation de l'histoire du cinéma peut donner à réfléchir, je ne puis m'empêcher de louer cette compréhension, chez Bean, du cinéma des premiers temps, non seulement comme frontière d'un temps mais aussi comme spécificité s'étendant sur une période plus longue, « *proclamant la dissonance et la différence comme la marque d'unité de cette première époque* ». C'est clair, le fait d'allonger la période n'est pas tant un appel à un mode de datation nouveau qu'un plaidoyer pour reconnaître qu'une trop stricte datation tendrait à valoriser les pratiques dominantes et à en ignorer d'autres qui ne sont pas obligatoirement marginales.

Ainsi, d'après les recherches de Bean et de Ben Singer, la structure narrative des feuilletons diffère du style des films qui leur sont contemporains, du moins dans les années dix. Etant donné l'énorme popularité de ces feuilletons, leur marginalisation au sein de notre intelligence de l'évolution de la narration cinématographique risque de déformer notre compréhension d'ensemble du récit cinématographique des années dix. De la même façon, l'investigation scrupuleuse de Singer dans le domaine des

pratiques de projection indique que les films courts rivalisèrent triomphalement avec les longs métrages durant une période plus longue que celle couramment admise. Des formes moins narratives, documentaires touristiques ou farces d'une ou deux bobines, doivent se voir attribuer toute leur place dans la culture cinématographique de la période dite classique (puisque c'était le cas dans la programmation), tandis que des formes hybrides comme le feuilleton réclament davantage de recherche. En d'autres termes, les plaisirs et émotions éprouvés durant le visionnage des films des premiers temps devraient transformer notre vision d'ensemble du cinéma, nous sensibiliser à d'autres pôles d'attraction que la cohérence classique. Le risque serait que les protocoles de rationalisation et d'académisation de la recherche dans le domaine cinématographique aient pour effet la disparition de notre appréciation de la différence et de l'innovation.

Le terme « cinéma des premiers temps » comporte un paradoxe intrinsèque. D'un côté il fait référence à la distance historique que ce cinéma maintient vis-à-vis de nous, à sa place dans l'histoire des premiers temps de ce médium. De l'autre, il véhicule inévitablement une connotation de commencement : aube, jeunesse, fraîcheur. Il s'agit peut-être d'une séduisante absurdité. Burch nous a prévenus depuis longtemps contre la tendance à idéaliser le cinéma des premiers temps, à y voir une sorte de paradis perdu, et on ne peut que souligner le danger du sentimentalisme ou de la surévaluation d'un cinéma idéologiquement complice de nombreuses et horribles pratiques du racisme, de l'impérialisme et du sexisme contemporains de son époque. La connotation la moins intéressante de ces « premiers temps » serait l'innocence, terme aussi peu adapté que celui de « primitif » à une entreprise industrielle, technologique et hautement commerciale. Néanmoins, les historiens ne devraient pas essayer de nier l'investissement libidinal de leur champ de fascination (et devraient même en prendre conscience). Les plaisirs du cinéma des premiers temps comme époque et approche d'une forme cinématographique comportent également des dangers, mais c'est un risque qui les rend vivants. Plutôt que de poursuivre un projet archéologique, l'étude du cinéma des premiers temps doit rester un moyen de renouveler le champ des études cinématographiques, d'en faire une discipline à la fois universitaire, érotique et esthétique du visionnage des films, l'investissement de nos désirs et fantasmes autant que la démonstration de notre attention de spécialiste.

Les parallèles s'étendent devant nous, convergeant, nous le savons, à l'infini, semblant pourtant se rejoindre sur un horizon fuyant dont la constante approche nous projette dans une nouvelle dimension de l'espace – non seulement la profondeur mais également le temps et le mouvement. Les « voyages fantômes » pris de l'avant d'un train ou d'un autre véhicule, genre parmi les plus populaires du cinéma des premiers temps, exercent toujours une fascination immédiate qui nous captive dès que le commentateur d'époque parle d'« *énergie invisible avalant l'espace* ». L'impitoyable pénétration d'une image d'avion en recul détient le spectateur, pour citer un critique

de l'époque, « *comme dans les griffes du destin* », le film satisfait l'appétit de la caméra envers l'espace et le temps, nourrissant le spectateur de force. *Eureka* d'Ernie Gehr revisite un voyage fantôme dans Market Street, à San Francisco, légèrement ralenti, l'imprévu des passants rivalisant avec une voie unique de trolley pareille au destin. Le *Zentropa* de Lars von Trier s'ouvre par une caméra longeant une voie ferrée tandis que Max von Sydow, dans la bande-son, invoque l'hypnose et le contrôle qu'exerce le film sur le spectateur. Dans leur simplicité d'image, les films des premiers temps démontrent avec une étrange clarté les relations entre le spectateur et l'espace-temps. L'imagerie du cinéma des premiers temps semble choquer de façon récurrente la matérialité du spectateur par sa matérialité propre, son engagement dans la matérialité du monde ainsi que ses rythmes et ses actions – actualité dans les rues de la ville, voyage fantôme, spectacle de clowns de vaudeville ou gestes d'un jeu mélodramatique. Si nous reconnaissons ces images, nous reconnaissons aussi leur distance. Ce sont des *memento mori* modernes, des images de morts mécaniquement ressuscités. Plonger au plus profond nous donne un reflet de la mortalité humaine et de l'immortalité contradictoire du cinéma. Espérons que les historiens du cinéma, les critiques et les cinéastes continueront de rassembler ce regard rétrospectif qui constitue notre héritage.

(Traduit de l'anglais par Cécile Wajsbrot)