

André Gaudreault et Tom Gunning

LE CINÉMA DES PREMIERS TEMPS :
UN DÉFI À L'HISTOIRE DU CINÉMA ?

Et la question chronologique : "Qui a dit le premier ?"
n'est pas essentielle.

J. TYNIANOV (1927)¹

Le but de cet article n'est pas polémique.

B. EICHENBAUM (1925)²

En 1927, Boris Eichenbaum réclamait pour la théorie le droit de devenir histoire³. En 1969, dans cette même salle, ici à Cerisy, Gérard Genette affirme qu'il s'agit d'une nécessité plus que d'un droit : "une nécessité, dit-il, qui naît du mouvement même et des exigences du travail théorique"⁴. Dans sa communication, Genette tente d'expliquer les raisons du retard que prend à s'ériger ce qu'il appelle "l'histoire des formes". Outre certains facteurs circonstanciels, Genette met l'accent sur deux raisons que nous aimerions retenir ici. Laissons-lui la parole : "*La première, c'est que les objets mêmes de l'histoire des formes ne sont pas encore suffisamment dégagés par la "théorie" littéraire. (...) Le retard de l'histoire reflète ici le retard de la théorie, car dans une large mesure, et contrairement à un préjugé constant, dans ce domaine au moins la théorie doit précéder l'histoire puisque c'est elle qui dégage ses objets*"⁵. Nous y reviendrons, mais il est évident que cette formulation s'applique on ne peut mieux au champ du cinéma surtout lorsque l'on songe au retard considérable, historiquement déterminé, qu'accusait jusqu'à tout récemment la théorie du cinéma sur la théorie de la littérature. De ceci, déduisons en ce qui nous concerne la formule suivante : on a l'histoire (du cinéma) que notre théorie (du cinéma) nous mérite. Mais poursuivons pour l'instant notre lecture de Genette : "*Une seconde raison (...), c'est que dans l'analyse des formes elle-même, (...) règne encore un autre préjugé qui est celui - pour reprendre les termes de Saussure - de l'opposition, voire de l'incompatibilité de l'étude synchronique et de l'étude diachronique, l'idée qu'on ne peut théoriser que dans une synchronie (...)*"⁶.

En fait, les deux raisons invoquées par Genette appartiennent à la même famille. Toutes deux relèvent en effet de la tension, toute "vingtiémiste", entre synchronie et diachronie, structure et développement, théorie et histoire. Tension qui d'ailleurs tend à s'amenuiser depuis quelque temps, ce qui n'est sûrement pas étranger au retour en force de l'histoire, du moins dans le domaine des études cinématographiques. Pourtant, dès les années 20, les Formalistes russes avaient professé et mis en pratique une attitude de conciliation entre les deux termes de ladite tension.

Le premier pas qu'il faut faire aujourd'hui pour poursuivre l'œuvre de réconciliation entre les deux termes de l'opposition, c'est de remettre en question, à l'instar de Siegfried Kracauer, "le primat de l'étude diachronique en histoire"⁷. De la même manière qu'il est urgent, croyons-nous, de remettre en question le primat de l'étude synchronique dans la théorie et l'analyse, comme le réclame d'ailleurs David Bordwell à la fin d'un important article publié il y a quelque temps⁸. Le cloisonnement entre l'étude synchronique et l'étude diachronique des phénomènes trouve son origine, comme on le sait, dans les travaux de Ferdinand de Saussure qui distinguait l'axe de la simultanéité pour lequel le vecteur temporel est exclu et l'axe de succession pour lequel, au contraire, l'analyste doit prendre en compte les transformations d'essence temporelle. Pour Saussure, l'opposition entre les deux axes est irréductible : on ne peut pas, *simultanément*, étudier à la fois les rapports synchroniques qui forment un système et le cours de leur évolution dans le temps. Même si les deux approches sont essentielles, la description synchronique vient en premier lieu puisque les transformations ne peuvent être comprises qu'une fois décrit le fonctionnement statique du système.

Par ailleurs, il est un autre facteur, hérité lui aussi de la tradition saussurienne, qui vient surdéterminer et renforcer le cloisonnement dont il est ici fait état. Il s'agit de ce principe si cher au structuralisme qui veut que l'on appréhende un texte comme un système clos. Ce principe vient en droite ligne de la conception du signe linguistique chez Saussure. Pour celui-ci en effet, le signe linguistique réunit, on le sait, non pas une chose et un mot mais plutôt un concept et une image acoustique. Ainsi le signifiant et le signifié forment-ils un système clos au sein duquel le signifié n'est pas assimilable à la chose, là devant soi, à laquelle on peut l'associer. Le signifié est au contraire une entité purement linguistique. Lorsque l'on applique ces principes à l'œuvre littéraire ou filmique, on en déduit nécessairement la clôture du système pour l'analyse duquel on ne peut invoquer les rapports sociaux extérieurs. Du moins si l'on veut parvenir à l'explication de la seule organisation interne dudit système. Apparemment coupé de toute considération sur l'évolution du système par une stricte adhésion à la seule description synchronique et isolé des rapports sociaux de par sa constitution en système clos, le texte littéraire ou filmique apparaît ainsi radicalement étranger à toute compréhension historique.

Le principe voulant que seul un phénomène a-temporel et a-social puisse faire l'objet d'une approche structurale ne se trouve cependant nulle part chez Saussure. La description synchronique doit précéder la description diachronique, mais elle ne l'exclut pas. Comme le dit Saussure lui-même : "...l'une des vérités n'exclut pas l'autre"⁹. Todorov l'a reconnu qui écrit : "*En même temps, disparaît l'opposition factice de la "structure" et de "l'histoire" : ce n'est qu'au niveau des structures qu'on peut décrire l'évolution littéraire; non seulement la connaissance des structures n'empêche pas celle de la variabilité, mais encore est-ce l'unique voie dont on dispose pour aborder celle-ci*"¹⁰. On ne doit certes pas confondre système et évolution. Tous deux impliquent des principes totalement différents eu égard au temps. Toutefois, la description synchronique n'élimine pas l'histoire

de l'évolution du (ou des) système (s). Elle n'est en fait qu'un préalable capable de fournir les bases sur lesquelles on peut parvenir à décrire leur évolution.

Depuis quelques années cependant, théorie et histoire semblent faire à nouveau bon ménage dans le domaine des études cinématographiques. La récente publication d'un numéro thématique de la revue *Iris* intitulé "*Pour une théorie de l'histoire du cinéma*"¹¹ et l'organisation de ce colloque auquel nous participons¹² peuvent être considérées comme les plus récents symptômes de cette nouvelle attitude. On commence en effet à se rendre compte que la théorie est l'oxygène dont toute histoire a besoin et, inversement, que l'histoire peut aussi venir oxygéner les cellules grises de la théorie. On ne compte plus, aujourd'hui, les appels à la réunion des deux disciplines, appels qui viennent reprendre, comme en écho, la formule anticipatrice qu'avait lancée Jean-Louis Comolli dans une série d'articles sur lesquels nous nous pencherons plus loin. L'auteur y écrivait notamment : "Quelles que soient (elles sont grandes) les difficultés de ce travail, il n'est plus possible de maintenir étanches histoire et théorie du cinéma (...)"¹³.

On ne pratique pas, on ne peut plus pratiquer l'histoire du cinéma aujourd'hui en 1985 comme on la pratiquait avant 1970. Bien sûr, ceci apparaît comme une vérité qui, en plus d'être de la Palice, semble avoir une application universelle. Mais dans le champ du cinéma, cette vérité simple prend d'autant plus d'ampleur que la période en question a vu la théorie du cinéma avancer à pas de géant. Si une minorité d'historiens du cinéma de la génération précédente étaient théoriciens (Jean Mitry étant la figure la plus importante des cas d'exception), aujourd'hui les proportions sont inversées. C'est d'ailleurs là une des raisons qui expliquent le succès relatif des nouvelles études historiques dans le champ du cinéma. Nous croyons en effet, à l'instar de Ron Mottram, que tout historien du cinéma se doit en définitive d'être aussi théoricien. Ne serait-ce que pour les raisons (toutes simples, mais combien importantes) invoquées par ce dernier. Examinant le cas d'un raccord en plan rapproché dans *For Love of Gold* (Griffith, 1908) revendiqué par Lewis Jacobs¹⁴ comme premier exemple du genre, Mottram écrit : "*On doit dire deux choses à propos de cette revendication (...). D'abord, qu'elle est fausse. La scène dont il est question ici est filmée en un seul plan; elle ne présente aucune coupe. (...) Ensuite, il faut se poser la question : pourquoi l'historien fait-il une telle revendication ? Ou, plutôt, pourquoi affirmer un tel fait ? Le faire remarquer implique déjà qu'un raccord à l'intérieur d'une scène est signifiant. (...) L'historien ne fait-il pas une telle remarque sur la base d'un présupposé théorique ? (...) Inévitablement, l'historiographe est un théoricien, peut-être pas un bon, mais un théoricien quand même*"¹⁵.

Nous aimerions profiter de l'occasion qui nous est donnée ici pour interroger la place de la théorie dans le domaine de l'histoire du cinéma, à la lumière principalement des nombreuses et stimulantes recherches menées récemment par une série de jeunes chercheurs portant sur ce que l'on est convenu d'appeler le cinéma des premiers temps. Nous profiterons de l'occasion pour souligner de quelle façon nous envisageons de dépasser les conceptions historiques de nos prédécesseurs dont en particulier Jean Mitry¹⁶ qui a eu maintes

fois l'occasion de s'exprimer sur son travail d'historien, d'en expliquer les tenants et les aboutissants et donc, par le fait même, de "mettre à nu ses procédés" d'historien, pour reprendre une expression consacrée par les Formalistes russes. Il nous sera ensuite loisible, une fois digérés les acquis de notre critique, de mettre en valeur la principale tâche qui nous semble se présenter aujourd'hui à l'histoire du cinéma en esquissant une tentative sommaire d'application. On remarquera tout au long de notre exposé (on aura d'ailleurs pu déjà remarquer...) la présence insistante de la référence aux Formalistes russes. C'est que, croyons-nous, leur héritage n'a pas encore été suffisamment assimilé par les chercheurs en histoire du cinéma et qu'il nous apparaît évident qu'on ne peut passer par-dessus leurs acquis si l'on veut voir la science historique progresser.

On assiste donc depuis quelques années à un retour en force de l'histoire du cinéma. Et, à tout seigneur tout honneur, c'est à ceux que l'on appelle, mal, les "primitifs" qu'a échu l'"honneur", si l'on peut dire, de faire en premier les frais de ce ré-examen. A cela plusieurs raisons bien sûr. A la suite de toutes les études entre 1960 et 1980 ayant porté sur ce que l'on ne s'est même pas encore entendu pour appeler le "langage cinématographique", il n'est peut-être pas étonnant que de jeunes "post-structuralistes" aient fortement ressenti le désir d'en savoir plus long sur cette Atlantide quelque peu oubliée et, disons-le, souvent mal-traitée (dans les deux sens) par les historiens des générations précédentes. Y était sûrement pour quelque chose aussi l'attrait de l'éventuelle pureté des origines, paradis originel d'avant la "souillure", avant que ne soit entamée la pomme de la discorde (lire : la fondation de la Motion Picture Patents Company et la naissance subséquente d'Hollywood). A sûrement joué aussi l'attrait, pour des gens qui, ou trop jeunes ou trop à distance, se sont contentés de regarder Mai 68 à la télé, d'une période durant laquelle régnait, comme l'un d'entre nous l'a déjà écrit, un cinéma (presque) "sans foi ni loi"¹⁷. Conjuguons à cela les effets de la récente entrée du cinéma à l'Université et la volonté patente de certaines cinémathèques de faire débloquent la recherche, et voilà réunis, nous semble-t-il, les principaux ingrédients susceptibles de donner lieu à une situation de la recherche historique que Dana Polan vient dernièrement de décrire ainsi : *"Le (s) tentative (s) pour penser le cinéma des premiers temps sont sûrement l'activité dominante dans l'actuelle réflexion historique sur le cinéma. Surtout, on n'y trouve pas simplement l'écriture historique elle-même mais aussi l'examen de ce que c'est que faire de l'histoire"*¹⁸.

Il est cependant, à l'origine, une série d'articles qui, publiés il y a tout de même près de quinze ans (1971 et 1972), est venue secouer les puces de l'Histoire officielle. Il s'agit bien sûr de "Technique et idéologie" de Jean-Louis Comolli¹⁹ qui, malgré son incomplétude et ses erreurs, renfermait une manière de mode d'emploi à l'usage des futurs chercheurs du cinéma (retrouvé) des premiers temps. Sa critique acerbe des historiens empiristes qui, pour citer le même Polan, "continuent à écrire des textes où l'histoire est pensée comme reflet exact et transparent des événements historiques"²⁰ ou encore qui, pour reprendre une formule fort à-propos de Pierre Sorlin, ne comprennent pas que, "[m]ême

complètement perdus au milieu de leurs archives, même isolés au II^e millénaire avant J.C., les historiens ne répondent jamais qu'aux questions de leurs contemporains"²¹, sa critique acerbe, donc, a très fortement retenu l'attention et est généralement saluée aujourd'hui comme un "tournant historique". Dans un important article publié en 1983, Kristin Thompson et David Bordwell ont trop bien résumé (même si succinctement) les acquis (et déficiences) des propositions comolliennes pour qu'il soit nécessaire d'y revenir²².

Rappelons, pour mémoire, que Comolli s'était élevé dans ses articles contre ce qu'il appelait la "conception installée par l'ensemble des 'histoires du cinéma' en vigueur", véritables compendiums de théories désuètes et, disons-le nettement, rejetées depuis assez longtemps par les historiens les plus sérieux de la littérature et autres formes d'expression artistique. Dans la deuxième livraison de sa série d'articles, Comolli énumérait ainsi les principaux torts de l'Histoire officielle : "...*linéarité causale, revendication d'autonomie au double titre de la "spécificité" du cinéma et du modèle des histoires idéalistes de "l'art", souci téléologique, idée d'un "progrès" ou "perfectionnement" non seulement des techniques mais des "formes", bref, identification, recouvrement, submersion de la pratique cinématographique à et sous la masse des films faits, déjà là, finis, tenus pour seul concret, "œuvres", égales en droit à fonder et écrire cette histoire, même si plus ou moins "belles"*"²³. Les résultats d'une analyse aussi percutante ne se firent pas attendre longtemps. C'est ainsi que, quelques années plus tard, à la faveur d'une recrudescence de l'intérêt envers le cinéma des premiers temps, sont apparues de nombreuses études qui, implicitement ou explicitement, tentaient de ne pas tomber dans les ornières mises à jour par l'analyse de Comolli. Deux aspects de cette nouvelle attitude sont ressortis nettement :

1. Le cinéma des premiers temps présente des formes discursives étrangères au cinéma institutionnalisé d'après 1915 et ses valeurs intrinsèques sont à évaluer à partir du programme que se fixait le cinéma à l'époque. Il est historiquement indéfendable de jauger ce cinéma à l'aune de normes qui n'étaient même pas encore apparues à l'horizon de l'histoire.
2. Les normes qui allaient être érigées pour donner naissance à ce que d'aucuns appellent le "langage cinématographique" ne sont pas le *nec plus ultra* de l'expression filmique : elles ne représentent en dernière analyse, nonobstant leur durabilité, qu'un instant du code. Elles sont certes spécifiques au cinéma mais ne sauraient à elles seules représenter toute la spécificité de l'expression filmique.

Les historiens des générations précédentes avaient contrevenu à ces deux principes. Ils avaient eu la fâcheuse manie de considérer et de juger le cinéma des premiers temps à partir des normes, encore à venir, d'une forme de cinéma seule justifiable à leurs yeux du label de "qualité spécifiquement cinématographique". C'est précisément cette vision qu'on qualifie de téléologique parce qu'elle a tendance à privilégier une logique de la finalité dans l'examen d'une réalité, le

cinéma de 1895 à 1915, qui doit au contraire être mesurée à partir de ses propres finalités successives, année après année ou, du moins, période après période.

Les nouveaux historiens ont ainsi plutôt fait leurs, de manière consciente ou non, les enseignements d'un Tynianov qui déclarait, à une époque où David Wark Griffith n'avait même pas encore pris sa retraite : "*L'étude de l'évolution de la variabilité littéraire doit rompre avec les théories d'estimation naïve qui résultent de la confusion du point de vue : on prend les critères propres à un système (...) pour juger les phénomènes relevant d'un autre système*²⁴."

Négligeant des principes qui aujourd'hui nous paraissent quasi élémentaires, les historiens traditionnels, avec leur vision téléologique et leurs conceptions évolutionnistes, en sont ainsi arrivés implicitement à trois conclusions dont on trouve le rôle programmeur dans toutes les histoires du cinéma publiées jusqu'à tout récemment :

1. *Il existe un langage spécifique au cinéma dont le code est relativement restreint.*
2. *Ce langage spécifique est celui qui, finalement, devait nécessairement finir par dominer la pratique cinématographique.*
3. *La période des premiers temps du cinéma n'est qu'un creuset qui devait permettre à cette forme de spécificité de se révéler.*

C'est ce que fait, par exemple, Jean Mitry lorsqu'il intitule le cinquième chapitre du premier tome de son *Histoire du cinéma*²⁵ "Découverte du Cinéma (1908-1914)", adoptant par le fait même, pour l'examen du cinéma ayant précédé cette soi-disant "découverte", un cadre théorique et un point de vue restreint qui peut être comparé, *mutatis mutandis*, au "point de vue du Monsieur de l'orchestre" que Georges Sadoul appliquait aux films de Méliès.

N'est-ce pas encore ce que le même Mitry fait lorsqu'il déclare, de façon tout à fait "intempestive"²⁶ : "*L'incendiaire [Pathé, 1905] (...) marque lui aussi un réel progrès. D'abord parce que le fait divers qu'il illustre est plausible, parce que la narration offre une certaine crédibilité et parce que c'est le premier drame de la production Pathé qui ait été tourné en extérieurs*²⁷." Ou encore : "... le film de Porter [*The Great Train Robbery (Edison, 1903)*] (...), quoique considérablement dépassé, porte en lui le germe de l'expression filmique et demeure devant l'histoire le premier film qui ait été véritablement du cinéma²⁸."

La plausibilité du fait divers, la crédibilité de la narration et la reconnaissance de la valeur du tournage en extérieurs sont des critères d'un autre âge, à venir, critères que l'on ne peut considérer comme transcendants (c'est ce que fait Mitry) qu'aux risques et périls de la vérité historique. Mais réflexion faite, de telles conclusions ne sont pas étonnantes lorsqu'on part de prémisses telles que celles voulant que "le principe générateur de toute l'œuvre de Méliès (...) devait

s'avérer faux"²⁹, que la "naissance du véritable cinéma"³⁰ date de 1914, ou encore que "le langage cinématographique [était] encore", à l'époque du Film d'art, "dans les limbes"³¹. Malgré tout, il est évident que, de Terry Ramsaye à Jean Mitry, l'histoire du cinéma a fait beaucoup de chemin : plusieurs mythes ont été pourfendus et démolis, on a pu corriger certaines erreurs flagrantes et les méthodes de vérification se sont raffinées (quoiqu'elles ne puissent être considérées comme véritablement scientifiques, d'après nous, qu'à partir de Jacques Deslandes³²). *Mais on est resté sur le même terrain* (miné). Bien sûr, Mitry ne témoigne pas de la même inflation verbale que Ramsaye. Ce dernier est un des premiers responsables du mythe qui a été créé autour de la figure de Griffith. Il affirmait dans son ouvrage publié en 1926, "*Griffith se mit à composer une syntaxe de la narration filmique. Il a été l'initiateur de l'utilisation du gros plan en guise d'accent et du fondu au noir à titre de ponctuation. Grâce à ses retours-arrière et ses manipulations de séquences, il a mis à jour diverses intensités de suspense. Le cinéma a utilisé la période allant jusqu'à 1908 pour apprendre l'alphabet. Dorénavant, avec Griffith, il étudiera la grammaire filmique et la rhétorique picturale*"³³.

Mitry ne va pas jusque là, bien sûr, mais selon nous le résumé qu'il fait de l'apport de Griffith, quoique moins ampoulé, n'embraye pas sur une dimension autre que celle de Ramsaye. Que l'on en juge : "*Nous verrons que, s'il n'a pas découvert tous les procédés dont il s'est servi, Griffith, du moins, les a utilisés pour la première fois d'une façon méthodique et concertée, établissant en quelques années la syntaxe élémentaire d'un art qui balbutiait encore*"³⁴. Mitry, on le voit, suit la voie de Ramsaye (qui aura été reprise entretemps par Jacobs³⁵ et Sadoul³⁶) en la décantant quelque peu. Il faut dire cependant que Mitry, de même que Sadoul en partie, fait preuve d'une subtilité théorique et historique beaucoup plus grande que Ramsaye et même Jacobs. On lui doit notamment cette théorie voulant que le cinéma entre 1903 et 1911 ait été partagé entre deux grandes tendances, la théâtralité et la narrativité. Malgré les désaccords théoriques et historiques que nous avons avec les hypothèses de Mitry à cet égard (et que l'un d'entre nous a exposées ici même il y a quatre ans lors du colloque consacré à Méliès³⁷), nous pensons qu'il s'agit là d'un réel effort de théorisation historique qui correspond en partie aux solutions que nous envisageons, on le verra plus loin, dans le but de bien faire ressortir les caractères spécifiques de chacun des systèmes successifs qui ont été à l'œuvre entre 1895 et 1915³⁸. Et l'on se met à rêver à ce qu'aurait pu être l'*Histoire du cinéma* de Mitry s'il avait lui-même suivi les principes tout à fait "modernes" qu'il a un jour définis (sans autocritique rétrospective) dans un article paru en 1973 en réponse, entre autres, aux critiques de Comolli : "*En vérité l'historien constate des faits présents tout comme il a pu constater des faits révolus. Puis recherche, découvre et analyse des enchaînements de causes et d'effets qui constituèrent et furent le passé. Mais ces enchaînements continus n'entraînent pas un développement linéaire qui se déroulerait selon une logique tout à la fois déterministe et univoque dans un sens allant nécessairement du moins parfait au plus parfait. Il ne suppose pas une finalité que l'effet rétro-actif laisse entendre comme incessamment prévisible, bien que l'état présent soit l'aboutissement d'une série d'intentions plus ou moins fortifiées, contrecarrées ou*

diversifiées au cours des âges. Il y a progression mais pas nécessairement "progrès". Le progrès est un jugement de valeur porté sur les faits historiques mais non ces faits historiques mêmes³⁹."

La leçon comollienne aurait-elle porté ses fruits chez un Mitry qui, tout à l'heure parlait de *L'incendiaire* comme marquant "un réel progrès" ou encore, dans des passages que nous n'avons pas cités, du film d'Art comme manifestant un "recul" par rapport aux films de Smith, Williamson ou Porter⁴⁰ ou de deux films de Smith comme marquant "une régression" sur ceux de Méliès ou de Pathé⁴¹ ? Malheureusement, non. Car c'est le même Mitry qui, dans le même article, un peu plus haut (tout comme dans ses "Propos intempestifs" publiés par *Cinématographe*) ré-affirme la victoire chez lui, malgré le long "lapsus" que nous venons de citer, de la téléologie et de la linéarité : "... je me suis attaché à suivre la formation continue du moyen d'expression filmique à travers des manifestations qui, toutes distinctes qu'elles fussent, en assurèrent progressivement la mise au point et les perfectionnements⁴²".

Peut-on être plus clair ? Continuité, progression, perfectionnement. Nous proposerons pour notre part, dans le but de faire avancer notre compréhension historique des débuts du cinéma, de retenir une méthodologie qui, héritée des Formalistes russes, sera à même croyons-nous d'éclairer à la fois notre pratique d'historien et la (ou les) période (s) examinée (s). Tynianov suggérait en effet ce qui suit : "*Si nous admettons que l'évolution est un changement du rapport entre les termes du système, c'est-à-dire un changement de fonctions et d'éléments formels, l'évolution se trouve être une "substitution" de systèmes. Ces substitutions gardent suivant les époques un rythme lent ou saccadé et elles supposent non pas un renouvellement et un remplacement soudain et total des éléments formels, mais la création d'une nouvelle fonction de ces éléments formels⁴³."*

Prenant la mesure d'une telle proposition, nous établirons que la première tâche de l'historien du cinéma consistera à établir la succession, la diachronie des divers systèmes qui ont été engendrés au cours de l'histoire du cinéma. Nous serons ainsi en mesure de remplir le programme qu'a récemment fixé Hans-Robert Jauss pour l'histoire littéraire. Pour Jauss, en effet, ce qu'il appelle l'esthétique de la réception exige que "*chaque œuvre soit replacée dans la "série littéraire" dont elle fait partie, afin que l'on puisse déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire⁴⁴."* L'établissement d'une telle série diachronique ne doit cependant pas devenir un argument d'autorité qui serve à définir le style du cinéma d'une époque donnée. Cette série doit au contraire être conçue de manière dynamique, à la manière du concept de "norme esthétique" de Mukarovsky ou de celui d'"évolution littéraire" de Tynianov. Il ne s'agit pas de définir, par l'établissement de chaque système (la "série littéraire"), chacune des œuvres singulières qui en fait partie. Tout au plus, l'identification et la définition du système sert-elle, mais c'est déjà beaucoup, à dégager l'arrière-plan contextuel par rapport auquel ces œuvres singulières peuvent être comprises, en permettant de mieux distinguer au

sein de chacune d'elles les éléments qui sont en conformité avec le système de ceux qui en sont en divergence.

L'établissement des séries diachroniques n'est cependant pas une simple chronologie non-théorique des divers événements qui ont marqué l'histoire du cinéma. On doit ainsi tenir compte de l'interdépendance organique entre ces séries diachroniques et l'analyse synchronique. Encore une fois Jauss nous offre, mais pour la littérature, une réflexion pertinente : *"il doit être possible d'étudier en coupe synchronique une phase de l'évolution littéraire, d'articuler en structures équivalentes, antagoniques et hiérarchisées la multiplicité hétérogène des œuvres simultanées et de découvrir ainsi dans la littérature d'un moment de l'histoire un système totalisant. On pourrait en tirer une nouvelle méthode d'exposition de l'histoire littéraire, multipliant les coupes synchroniques en différents points de la diachronie de manière à faire apparaître, dans le devenir des structures littéraires, les articulations historiques et les transitions d'une époque à l'autre"*⁴⁵. Pour parvenir à identifier les "systèmes totalisants" qui ont eu cours lors de la période des premiers temps du cinéma, nous aurons recours au concept de "mode de pratique filmique" suggéré par David Bordwell dans l'article que nous citons de lui plus haut. Les modes de pratique filmique consisteraient en un système de règles et de normes qui contribuent à mettre en place une série cohérente d'attentes sur la manière dont un film devrait fonctionner. Ces diverses attentes seraient la principale détermination des différentes décisions stylistiques de la part du cinéaste et de la compréhension du spectateur. Dans un texte où il met l'accent sur l'interdépendance de l'analyse textuelle et de la perspective historique engendrée par ce qu'il appelle les modes de pratique filmique, Bordwell dit de ceux-ci qu'ils *"existeraient à un niveau d'abstraction supérieur à celui du texte singulier; supérieur même à celui des genres, des écoles et des œuvres mais à un niveau d'abstraction inférieur à celui de la langue cinématographique conçue comme une construction logique et a-temporelle"*⁴⁶. Nous avons pour notre part identifié, pour la période qui nous occupe (1895-1915), deux modes de pratique filmique dont nous aimerions tenter une première définition. Pour l'instant, ces deux modes successifs couvrent toute la période mais il n'est pas interdit de penser qu'un raffinement de nos hypothèses et une meilleure compréhension de la période en question nous amènent à en multiplier le nombre. Le premier mode couvrirait la toute première période de l'histoire du cinéma jusque vers 1908 alors que le deuxième s'étendrait jusque vers 1914. Nous avons choisi d'appeler le premier "système d'attractions monstratives" et le deuxième "système d'intégration narrative". Aux fins de notre démonstration, nous croyons préférable de décrire le deuxième mode en tout premier lieu.

Le système d'intégration narrative, tel que nous le définissons à ce stade-ci de notre recherche, apparaît comme un système par lequel le cinéma a suivi un processus intégré de narrativisation. C'est au cours de cette période que le discours filmique s'est mis au service de l'histoire à raconter. A tous les niveaux, les divers éléments de l'expression filmique ont été mobilisés à des fins narratives : que ce soient les éléments du profilmique, ceux qui ont trait à la composition de l'image ou encore les diverses opérations de montage. Ce système se distingue

notamment, et de manière assez radicale, de celui qui l'a précédé, le système d'attractions monstratives au sein duquel, comme nous le verrons, la narrativité n'était pas dominante au niveau du discours filmique. La distinction entre le système d'intégration narrative et celui qui l'a remplacé par la suite est cependant moins nette. Entre autres parce qu'il reste encore passablement de recherches à faire sur les premiers films de long métrage à partir de 1913-14. Mais cela est aussi dû au fait qu'il n'existe pas une forte solution de continuité entre ces deux systèmes. Tous deux sont en effet soumis au régime de la narrativisation. Ce qui distingue en tout premier lieu le système d'intégration narrative de celui qui lui a succédé, c'est précisément son rôle de tampon entre le cinéma plutôt monstatif d'avant Griffith et le cinéma qui allait être dit classique et pour lequel la narrativisation est tout à fait dominante. C'est d'ailleurs ce rôle joué par lui qui fait toute l'importance de l'étude du système d'intégration narrative. En effet, au sein de celui-ci, le processus de narrativisation est pour le moins visible. On y voit un monde fictionnel en train de s'ériger et de prendre forme. Au sein du système d'intégration narrative, les marques d'énonciation ne sont pas encore effacées, comme l'a d'ailleurs fait justement remarquer Jacques Aumont dans son analyse du film *Enoch Arden* réalisé par Griffith en 1911 : "*ces fils blancs qui cousent les plans entre eux, Griffith ne fait rien pour les dissimuler; au contraire, il les exhibe, les affiche, insiste lourdement sur eux, les re-marque de tout un attirail signifiant*"⁴⁷. D'ailleurs, l'importance des films qu'a réalisés Griffith à la Biograph réside justement en ce qu'ils mettent à nu les procédés de narrativisation. Pour des spectateurs accoutumés au cinéma classique, qui procède d'une invisibilisation de ses procédés narratifs, ces films permettent de saisir, en plein travail, les fonctions narratives du discours filmique. En regardant ces films, nous sommes en mesure d'apercevoir l'habileté du cinéma à transformer son discours en figures de narration.

La caractéristique dominante du système d'intégration narrative est l'élection d'un élément de la signification filmique auquel on donne un rôle intégrateur : l'histoire à raconter. C'est en vue de l'histoire à raconter que le narrateur choisit les divers éléments de son discours. Et c'est aussi par rapport à l'histoire qu'on lui raconte que le spectateur est amené à interpréter les différentes figures du discours filmique. La suture entre le narrateur filmique et le spectateur est garantie par la cohérence du processus de narrativisation. C'est au moment où a cours le système d'intégration narrative que le cinéma voit apparaître cet être dont l'existence n'est que théorique mais qui aura comme tâche de moduler et de diriger le discours filmique : le narrateur précisément, dont la "voix" se fera entendre tout au long du déroulement de la bande par le biais de ses activités structurantes au niveau à la fois du profilmique, du travail de la caméra et des opérations de montage.

Le système d'attractions monstratives, au contraire, ne connaît que très faiblement le régime de la narration filmique, au sens où l'un d'entre nous l'a définie dans des articles récents⁴⁸. Y règne, au contraire, la monstration filmique dont le domaine privilégié et l'unité de base est le plan. Le récit filmique, tel qu'il s'est constitué au cours des années 10, serait ainsi communiqué à la fois sur les

deux modes de la narration et de la monstration. Chaque plan est ainsi considéré comme un micro-récit (parfois bien laconique), communiqué sur le mode de la monstration, alors que le film dans son ensemble (du moins le film qui est venu après que le système d'intégration narrative eut fait son œuvre) serait lui plutôt communiqué sur le mode d'attractions monstratives, chaque plan est implicitement considéré comme une unité autonome et autarcique et la communication entre les plans, lorsqu'il y en a plus d'un, est réduite au minimum lorsque même elle est présente. Le film se présente alors, dans le cas où il est pluri-ponctuel⁴⁹, comme un "agrégat" de plans qui, chacun leur tour, font repartir le dispositif de la monstration, sans que réussisse à s'enclencher le processus de narration. Si le film est uniponctuel⁵⁰, toute l'action est alors rassemblée au sein d'un même segment dont les qualités monstratives sautent aux yeux. Mais nous parlons aussi d'attractions dans le vocable que nous suggérons pour désigner cette période... En effet, il nous est apparu que la seule monstration n'était pas suffisante pour caractériser l'essence même du mode de pratique filmique qui régnait au tournant de ce siècle⁵¹. Il est apparu que le cinéma des débuts partageait en effet avec l'un des sens que Eisenstein donnait au mot attraction plusieurs caractéristiques communes, sinon toutes. Effectivement, lorsqu'on lit la description pénétrante qu'a fournie Jacques Aumont du système des attractions si cher au cinéaste soviétique, l'adéquation va de soi : "*l'attraction, originellement, c'est l'attraction de music-hall, un moment fort de spectacle, relativement autonomisable, faisant appel à des techniques de représentation qui ne sont pas celles de l'illusion dramatique, à des formes de spectacle plus agressives (cirque, music-hall, baraque foraine...)*"⁵². Tout est là ! Jusqu'à la baraque foraine... Ce que *Uncle Tom's Cabin* (Edison, 1903) présente, ce sont les moments forts du spectacle dont il est issu, ce que *What Happened on Twenty-Third Street, in New York City*, (Edison, 1901) montre c'est, après une attente encore plus longue que son titre, ce moment ponctuel où une passante marche au-dessus de la bouche d'air qui fait relever ses jupes. Ce que *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Lumière, 1985) privilégie comme moment, c'est cet instant où la locomotive semble foncer sur le spectateur. Et les numéros de scène, de cirque ou d'acrobatie filmés se comptent par dizaines et, même, par centaines. Aumont a même sans le savoir, ménagé une place à Méliès et ses imitateurs dans sa description de l'attraction. Il écrit en effet : "l'exemple achevé [de l'attraction, c'] est le "trick" (le truc, c'est-à-dire toute espèce de performance particulière)"⁵³. Même la fameuse course-poursuite, malgré le lien obligé qui unit ses plans, se présente comme un assemblage d'attractions. Rares sont en effet les plans qui ne servent qu'à montrer le seul passage des poursuivants et des poursuivis. Au contraire chaque plan apparaît plutôt, généralement, comme une unité auto-suffisante et constitue une attraction isolée : là les poursuivants butent tous sur un même obstacle et s'amoncellent les uns sur les autres, ici ce sont des femmes qui fournissent le clou en montrant leurs chevilles à la faveur du franchissement d'une clôture malencontreuse, ailleurs c'est le plan d'eau que l'on traverse sur des roches suffisamment glissantes pour que l'un au moins des protagonistes se retrouve le bec à l'eau. Jusqu'au *Great Train Robbery* (Edison, 1903) dont plusieurs des plans font preuve de qualités attractionnelles évidentes : l'explosion dans le fourgon postal, l'assassinat du mécanicien, celui du voyageur qui tente de

s'enfuir, la danse à l'intérieur du saloon, le combat d'armes à feu avec ses sensationnels nuages de fumée et, bien sûr, le plan final (ou initial, selon le cas) du chef des hors-la-loi tirant en direction des spectateurs, attraction par excellence s'il en est. Bref, il s'agit bien là d'un cinéma de la monstration, un cinéma de monstateur, de montreur de curiosités, bref de "showman"⁵⁴. Le système d'attractions monstratives sera donc considéré comme une tranche de l'histoire du cinéma au cours de laquelle les divers praticiens auront (forcément, serions-nous tentés d'ajouter) "découvert" la plupart des éléments de ce qui allait former bientôt ce que l'on appellerait le "langage" cinématographique : gros plan, plongée, travelling, montage. Mais pour faire l'histoire du gros plan, de la plongée, du travelling ou de telle ou telle figure de montage, il ne faut surtout pas oublier que ces éléments, en passant d'un système "totalisant" à l'autre, peuvent avoir changé de fonction. Le gros plan utilisé dans le système d'attractions monstratives n'a souvent pas la même fonction qu'un gros plan mis au service du système d'intégration narrative. Il reste tout de même, n'ayons pas peur des évidences puisqu'elles ne semblent pas être des évidences pour tous, que tous deux sont, nonobstant cela, des gros plans *au même titre*. Et le montage chez Méliès, pour ne prendre qu'un exemple, même s'il est convoqué à des fins et pour des fonctions différentes de ce pourquoi Griffith fait appel à lui, reste en droit et en fait du montage. C'est pourquoi nous nous opposons à ce qui sous-tend la pensée de Mitry lorsqu'il déclare : "Quant à savoir s'il y a ou non montage dans les films de Méliès, c'est une stricte question de mots"⁵⁵. Il est plutôt question d'après nous du principe de respect de la vérité historique. C'est pourquoi nous ferons nôtre, encore une fois, cette proposition déjà vieille mais pas usée faite naguère par Tynianov, toujours lui : "*la confrontation de tel phénomène littéraire avec tel autre doit se faire non seulement selon les formes, mais aussi selon les fonctions. Des phénomènes qui semblent totalement différents et qui appartiennent à des systèmes fonctionnels différents peuvent être analogues dans leur fonction et vice-versa*"⁵⁶. Gros plan, plongée, travelling et figures de montage qui n'ont donc pas, au sein du système d'attractions monstratives, les mêmes fonctions qu'au sein du système d'intégration narrative parce qu'ils ne sont pas, là, subordonnés strictement à la narrativisation.

Voilà donc quelles sont nos suggestions en ce qui concerne la première tâche dévolue à l'histoire du cinéma des premiers temps, aujourd'hui.

Mais il est un danger qui guette l'historien qui entreprend une telle tâche. L'histoire du cinéma est l'histoire d'un art, d'une pratique signifiante particulièrement complexe qui ne peut faire l'objet d'un simple "décodage". Il faut absolument avoir recours, au contraire, à une méthode d'interprétation. C'est la raison pour laquelle nous croyons, malgré ce qui vient d'être dit, que le sens historique de ces films ne peut être limité au seul rapport entre eux et les modes de production qui leur sont contemporains. Dans l'évaluation que nous en faisons, il nous faut absolument tenir compte de l'important facteur que représente à nos yeux notre propre réception actuelle de ces films. Nous ne devons pas situer notre propre rapport à ces films en dehors de l'histoire. Ce serait tomber dans le piège de l'historicisme que de croire possible une

reconduction exacte et "objective" de normes stylistiques révolues. Comme nous l'apprend Hans-Georg Gadamer : *"Dans l'hypothèse de l'historicisme, il fallait se transporter dans l'esprit de l'époque, penser selon ses concepts, selon ses représentations, et non selon sa propre époque, pour atteindre de cette façon à l'objectivité historique. Il importe en réalité de voir dans la distance temporelle une possibilité positive et productive donnée à la compréhension"*⁵⁷.

Pour Gadamer, de même que pour Jauss d'ailleurs, il est impossible d'accéder directement à l'objet historique, "tel qu'on puisse prendre une connaissance objective de sa valeur d'époque"⁵⁸. L'historien doit donc tenir compte de la propre historicité du regard qu'il pose sur les œuvres du passé et prendre en considération la distance temporelle qui le sépare d'elles. La tâche de l'historien d'une pratique signifiante ne consiste pas seulement dans la restitution d'un temps révolu. Cette restitution s'accompagne toujours, nécessairement, d'un quelconque travail d'interprétation. Interprétation toujours renouvelée, jamais la même, suivant elle aussi le cours de l'histoire, le cours de sa propre histoire. Gadamer le pense aussi qui affirme : *"Le lecteur peut, et même doit s'avouer à lui-même que les générations à venir comprendront différemment ce qu'il a lu dans le texte. Ce qui est vrai de tout lecteur l'est également de l'historien (...)"*⁵⁹.

Si Gadamer a raison, tout historien, Jean Mitry mais nous-mêmes aussi, doit être conscient que sa lecture est "médiatis[ée] à l'aide du présent"⁶⁰ même de cette lecture. Il s'agit là, selon Gadamer, du moyen qui se présente à l'historien pour "main[tenir son interprétation] ouverte sur le futur"⁶¹.

Ainsi, notre compréhension du cinéma des premiers temps restera-t-elle incomplète si elle se limite à n'être qu'une simple restitution du contexte historique dans lequel celui-ci s'insérerait, à la fois au niveau des modes de pratique filmique et à celui des conditions de production. En tant que spectateurs actuels, nous sommes directement interpellés par ces films surgis du passé et le rapport actuel que nous entretenons avec eux doit faire partie de notre compréhension historique. Les films que Griffith a produits à la Biograph, par exemple, sont à l'origine d'une certaine tradition historique au cinéma. La nature exacte de cette tradition n'a pas encore fait l'objet d'un examen vraiment sérieux, ni de la part de ses partisans, ni de celle de ses détracteurs. Pour parvenir à prendre conscience de la nature exacte de cette tradition, on doit la comprendre non seulement comme un passé réifié mais aussi comme une force qui a déjà exercé son influence sur nous. Lorsque nous examinons ces œuvres, nous ne faisons pas que découvrir le passé. Cela ne veut cependant pas dire que ce passé ne nous serait pas du tout accessible. La reconstitution d'horizons passés est nécessaire si l'on veut parvenir à une juste compréhension de ce qui est révolu. Mais en même temps, il ne faut pas en rester les prisonniers. De la même manière que l'histoire est une suite de transformations, une série de changements, la compréhension historique, peut, elle aussi, être un moyen pour amener des changements.

NOTES

1. Jouri Tynianov, "De l'évolution littéraire", *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 135.
2. Boris Eichenbaum, "La théorie de la "méthode formelle" ", *ibid.*, p. 32.
3. Rapporté par Genette, "Poétique et histoire", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 18.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. Hans-Robert Jauss, "L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire", *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 69. Jauss se réfère à l'étude "Time and History" de Kracauer.
8. David Bordwell, "Textual Analysis, etc.", *Enclitic*, Fall 1981/Spring 1982, p. 125-136.
9. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1976, p. 135.
10. Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, 2, Poétique, Paris, Seuil, 1968, p. 95.
11. *Iris*, vol. 2, n° 2, 2ème semestre 1984. C'est nous qui soulignons.
12. Et dont, curieusement, le titre initial était, lui aussi, "Pour une théorie de l'histoire du cinéma" !
13. Jean-Louis Comolli, "Technique et idéologie (3). Caméra, perspective, profondeur de champ", *Cahiers du cinéma*, n° 231, août-septembre 1971, p. 44.
14. Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, New York, Teachers College Press, 1968, p. 102.
15. Ron Mottram, "Fact and Affirmation : Some Thoughts on the Methodology of Film History and the Relation of Theory to Historiography", *Quarterly Review of Film Studies*, Summer 1980, p. 338-339. Notre traduction.
16. Nous répondrons ainsi à l'appel pressant que celui-ci lançait récemment à l'un d'entre nous dans une lettre ouverte publiée par *Cinéma 85*, n° 315, mars 1985, p. 3-4 : "Que je me sois parfois trompé, c'est certain. Nul n'est à l'abri des erreurs. Mais avoir commis des erreurs "méthodologiques", je ne le crois pas. (...) Mais puisque Gaudreault l'affirme, qu'il veuille bien nous dire lesquelles. Je n'ai jamais relevé les erreurs des autres (...) sans en apporter la preuve ou dire en quoi et pourquoi. Que Gaudreault fasse donc de même, non par égard pour moi mais tout simplement pour la meilleure connaissance historique qu'il réclame et qu'il aurait grand tort de garder pour lui seul".
17. André Gaudreault, "Un cinéma sans foi ni loi", *Iris*, vol. 2, N° 1, 1er semestre 84, p. 2-4.
18. Dana Polan, "La poétique de l'Histoire : *Metahistory* de Hayden White", *Iris*, vol. 2, n° 2, 2ème semestre 1984, p. 35.
19. Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma*, n° 229, mai 1971, p. 4-21; n° 230, juillet 1971, p. 51-57; n° 231, août-septembre 1971, p. 42-49; n° 233, novembre 1971, p. 39-45; n° 234-235, décembre 1971, janvier-février 1972, p. 94-100; n° 241, septembre-octobre 1972, p. 20-24.
20. Dana Polan, *article cité*, p. 31.
21. Pierre Sorlin, "Promenade dans Rome", *Iris*, vol. 2, N° 2, 2ème semestre 1984, p. 7.
22. David Bordwell et Kristin Thompson, "Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema", *Wide Angle*, vol. 5, n° 3, 1983, p. 4-15.
23. Jean-Louis Comolli, *article cité*, n° 230, juillet 1971, p. 55-56.
24. Jouri Tynianov, *article cité*, p. 121.
25. Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1967.
26. Allusion à une chronique intitulée "Propos intempestifs" que signalait régulièrement Jean Mitry dans la revue *Cinématographe*.
27. Jean Mitry, *op. cit.*, p. 221.
28. *Ibid.*, p. 240.
29. *Ibid.*, p. 120.
30. *Ibid.*, p. 171.
31. *Ibid.*, p. 256.

32. Jacques Deslandes (assisté de Jacques Richard pour le deuxième tome), *Histoire comparée du cinéma*, Toumai, Casterman, 1966 et 1968.
33. Terry Ramsay, *A Million and One Nights*, New York, Simon and Schuster, 1926, p. 508. Notre traduction.
34. Jean Mitry, *op. cit.*, p. 270.
35. Lewis Jacobs, *op. cit.*
36. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1948 à 1975 (6 tomes).
37. André Gaudreault, "l'héatralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès", *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, sous la direction de Madeleine Malthête-Méliès, Paris, Klincksieck, 1984, p. 199-219.
38. L'un de nous a fait une étude détaillée des hypothèses de Mitry sur la théatralité et la narrativité. Voir Tom Gunning, *Early Development of Film Narrative : D.W. Griffith's First Films at Biograph (1908-1909)*, thèse de doctorat non publiée, New York, New York University, 1986. Voir aussi du même, "Le récit filmé et l'idéal théatral ; Griffith et "les films d'Art" français", *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, p. 123-129.
39. Jean Mitry, "De quelques problèmes d'histoire et d'esthétique du cinéma", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 10-11, été-automne 1973, p. 121.
40. Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, tome I, p. 254.
41. *Ibid.*, p. 229.
42. Jean Mitry, *article cité*, p. 116.
43. J. Tynianov, *article cité*, p. 136.
44. H.-R. Jauss, *article cité*, p. 63
45. *Ibid.*, p. 68-69.
46. David Bordwell, "Textual Analysis, etc", *op. cit.*, p. 129. Notre traduction (le mot "langue" était en français dans le texte).
47. Jacques Aumont, "Griffith, le cadre, la figure", *Le cinéma américain*, sous la direction de Raymond Bellour, Paris, Flammarion, 1980, p. 59.
48. André Gaudreault, "Narration et monstration au cinéma", *Ilors Cadre*, vol. II, ("Cinéarrable"), Paris, Université de Paris VIII, avril 1984, p. 87-98. Aussi, du même : "Film, récit, narration ; le cinéma des frères Lumière", *Iris*, vol. 2, n° 1, 1er semestre 1984, p. 61-70.
49. C'est-à-dire composé de plus d'un plan.
50. C'est-à-dire composé d'un seul plan.
51. C'est au cours d'une séance de travail avec Adam Simon que les auteurs ont arrêté leur choix sur ce terme, à la suite d'une suggestion faite par Don Crafton dans une communication, "Pic and Chase. The State of the Art of the Gag, 1925-26", au symposium sur le slapstick tenu lors du 41e congrès annuel de la F.I.A.F. au Museum of Modern Art de New York en mai 1985. Parlant des plans du genre de ceux où Ben Turpin roule tout simplement les yeux face à la caméra, l'auteur avait dit : "De tels plans sont des illustrations de ce qu'Eisenstein appelait des "attractions", éléments de pur spectacle". (Notre traduction).
52. Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979, p. 57.
53. *Ibid.*
54. Aux États-Unis, les premiers exploitants de cinéma étaient des showmen qui alliaient souvent dans un même spectacle multi-média films, projections de lanterne magique (parfois accompagnées de chansons que les plaques illustraient), sketches et autres "curiosités".
55. Jean Mitry, lettre publiée dans *Cinéma 85*, déjà citée, p. 4.
56. J. Tynianov, *article cité*, p. 136. C'est nous qui soulignons.
57. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 137.
58. *Ibid.*, p. 169.
59. *Ibid.*, p. 183-184.
60. *Ibid.*, p. 184.
61. *Ibid.*