

NOËL BURCH

COLLECTION CRÉÉE PAR
HENRI MITTERAND

SÉRIE
CINÉMA
ET IMAGE
dirigée par Michel Marie

LA
LUCARNE
DE L'
INFINI

SBD-FFLCH-USP



253894

NAISSANCE
DU LANGAGE
CINÉMATOGRAPHIQUE

NATHAN

1999

CHAPITRE 1

Charles Baudelaire contre le docteur Frankenstein

Tout au long du XIX^e siècle, on voit peu à peu se dessiner et faire son chemin, par étapes bien distinctes et généralement spectaculaires, une grande aspiration qui est comme l'onde porteuse de l'idéologie bourgeoise de la représentation. Du diorama de Daguerre au projet de kinétophone d'Edison, chacune des technologies dans lesquelles l'historiographie positiviste verra plus tard autant de pas convergents vers l'invention du cinéma, fut en effet voulue par ses artisans et perçue par les commentateurs comme un progrès dans la Recréation de la Réalité, dans la réalisation d'une illusion parfaite du monde sensible.

La reconstitution par le diorama de célèbres catastrophes naturelles ou de monuments architecturaux « comme si vous y étiez » (tout comme à la même époque les figures de cire de Madame Tussaud) est une extension (idéo)logique de la peinture de décors en trompe-l'œil où excelle Daguerre. On peut dire la même chose de l'invention de la photographie, à laquelle son nom et celui de Niepce restent attachés. Par la suite, chaque nouvel acquis va être perçu comme *venant combler un manque* : ainsi la présentation en 1851 à l'Exposition de Londres du stéréoscope, appareil qui connut aussitôt une vogue extraordinaire (250 000 exemplaires vendus en trois mois), fut saluée par un contemporain en ces termes : « ... la photographie, revivifiée, complétée et couronnée par le stéréoscope, est tellement supérieure à elle-même que le jour viendra bientôt où toutes les images photographiques s'associeront par couples pour reproduire dans leur vérité, dans toute sa beauté, douce et sévère, la nature immatérielle et vivante. »¹ Et Baudelaire, ennemi juré de l'idéo-

1. L'Abbé Moigno dans *Le Cosmos*, 1852 ; cité par Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, t. I, Casterman, Paris, 1966, p. 67.

logie naturaliste de la représentation, de railler « ces milliers d'yeux avides (qui) se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. »² Or, mes recherches et réflexions m'inclinent à penser que l'éclosion, à partir de 1910 environ, du Mode de Représentation Institutionnel (M.R.I.) répond notamment à cette aspiration au relief, une aspiration à laquelle il continue de répondre depuis bientôt trois-quarts de siècle bien mieux que ne peuvent le faire tous les éphémères retours aux systèmes 3-D.

Le même type d'accueil fut réservé à cette autre « série » constituée par divers procédés d'animation graphique qui se succèdent, du phénakistiscope de Plateau au praxinoscope de Raynaud — et d'ailleurs, à plus forte raison, à toutes les tentatives faites pour associer, si imparfaitement que ce soit, ces diverses stratégies de restitution du réel : « Le stéréoscope donne la sensation du relief aux objets. le phénakistiscope donne celle du mouvement. Le stéréofantascope ou bioscope donne à la fois, comme son nom l'indique, la sensation du relief et du mouvement ou la sensation de la vie. »³

Quand Edison envisage d'associer à son phonographe un appareil capable d'enregistrer et de reproduire les images, afin, rêvait-il, que des opéras puissent « être donnés au Metropolitan Opera de New York (...) avec des artistes et des musiciens morts depuis longtemps »⁴, ce n'est pas seulement l'ambition d'un habile capitaine d'industrie ; il poursuit là le fantasme d'une classe, devenu celui d'une culture : mener à terme la « conquête de la nature » en triomphant de la mort par un ersatz de la Vie même.⁵

Nous examinerons plus loin quelques-uns des retards et des détours que connaîtra cette véritable pulsion collective pendant la première décen-

nie du cinéma, avant que ne se constitue ce Mode de Représentation Institutionnel dont je me propose de retracer la généalogie. Nous verrons comment cette constitution s'est faite en reconduisant dans le champ du cinéma des modes de représentation théâtraux, picturaux et littéraires que prisait en 1915 depuis plus d'un siècle la bourgeoisie d'Europe et des Amériques. Et aussi comment les progrès *successifs* vers le système de représentation qui, pour l'essentiel, continue de régner aujourd'hui sur le cinéma, sont venus pour combler des *manques* analogues, en fin de compte, à ceux que détonçait déjà dans le daguerréotype ou le phénakistiscope, l'idéologie bourgeoise de la représentation.

Mais pendant dix années, comme nous le verrons encore, cette idéologie aura difficilement prise sur le cinéma. C'est à la faveur même de cette carence et des contradictions qui naîtront alors qu'on verra se développer... autre chose, quelque chose qu'il faudra s'efforcer de définir. Dès à présent, cependant, il nous faut examiner un autre facteur qui, participant directement à l'invention des images photographiques animées, a contribué pour une part aussi à l'important « détour » pris par un mouvement historique par ailleurs inéluctable. Faisons donc un retour en arrière pour examiner les rapports qu'entretient la recherche scientifique avec ce qu'après C.W. Ceram⁶ il est convenu d'appeler l'« archéologie du cinéma ».

La photographie fut inventée au moment où, avec Turner en particulier, la peinture « change d'espace » et où, selon le mot de Pierre Francastel, elle cesse de donner au mécène « la vue d'une partie de la terre à dominer. »⁷ Cette dimension « propriétaire » du système de représentation de l'espace issu du Quattrocento est incontestablement relayée par la photographie pendant toute la deuxième moitié du « siècle bourgeois », dans ces portraits, ces paysages, ces natures mortes, et ces tableaux de genre que dénonça Baudelaire⁸, même si, comme Francastel l'a également souligné, la photographie a contribué, par son impact sur les artistes novateurs, à détruire peu à peu le système de représentation légué par la Renaissance.

Mais l'histoire de la formation de ce système, si étroitement liée qu'elle ait été à l'ascension du pouvoir bourgeois, ne saurait être réduite à une

2. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », dans *L'art romantique*, Garnier, Paris, 1962, p. 318.

3. Jules Dubosq (1852) ; cité par Jacques Deslandes, *op. cit.*, p. 73.

4. (1895), cité par Terry Ramsaye : *A Million and One Nights, A History of the Motion Picture*, Simon & Schuster, New York, 1926, p. 70.

5. « C'est avec le XVI^e siècle que cette figure moderne de la mort se généralise. Avec la Contre-Réforme et les jeux funèbres et obsessionnels du Baroque, mais surtout avec le protestantisme qui, en individualisant les consciences devant Dieu, en désinvestissant le cérémonial collectif, accélère le processus d'angoisse individuelle devant la mort. C'est de lui aussi que surgira l'immense entreprise moderne de conjuration de la mort : l'éthique de l'accumulation et de la production matérielle, la sanctification par l'investissement, le travail et le profit qu'on appelle communément l'"esprit du capitalisme" (Max Weber : *L'éthique protestante*) — cette machine de salut d'où l'ascèse intramondaine s'est peu à peu retirée au profit de l'accumulation mondaine et productive, sans changer la finalité : la protection contre la mort. » Jean Baudrillard : *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 223-224.

6. Cf. C.W. Ceram, *L'archéologie du cinéma*, Paris, Plon, 1966.

7. Pierre Francastel, *Peinture et société, in œuvres*, t. I, Denoël/Gonthier, Paris, 1977, p. 170.

8. *op. cit.*, p. 317.

simple instrumentalité symbolique et idéologique. Panofsky nous a appris, à travers l'expérience d'anatomiste de Léonard, les liens dialectiques qui commencent à se tisser entre les pratiques artistiques et scientifiques dans l'Italie de la Renaissance, suggérant, par la même occasion, d'autres liens pour les siècles suivants :

L'anatomie en tant que science (et la remarque vaut pour les autres sciences d'observation ou de description) était tout simplement impraticable sans une méthode qui permit d'enregistrer les détails observés, sans un dessin complet et précis à trois dimensions. Faute de tels relevés, la meilleure des observations était perdue, puisqu'il n'était pas possible de la recouper avec d'autres, et d'en mettre ainsi à l'épreuve la validité générale. Il n'est pas exagéré d'affirmer que dans l'histoire de la science moderne, l'introduction de la perspective marqua le début d'une première période ; l'invention du télescope et du microscope, le début d'une deuxième période ; et la découverte de la photographie, celui d'une troisième. Dans les sciences de l'observation ou de la description, l'image n'est pas tant l'illustration de l'exposé que l'exposé même.⁹

En effet si, dans le cas de Daguerre, par exemple, les recherches qui aboutirent à l'invention de la photographie procédaient de motivations idéologiques conscientes, il est tout aussi évident que cette nouvelle technologie répondait objectivement à un besoin des sciences descriptives de l'époque (botanique, zoologie, paléontologie, astronomie, physiologie). N'oublions pas, en même temps, que l'épanouissement économique de la bourgeoisie et son accession au pouvoir politique sont intimement liés aux progrès des sciences et des techniques de sorte qu'en évoquant les incidences strictement scientifiques de tel ou tel instrument ou mode de représentation, nous ne quittons nullement le terrain historique des rapports de production. On ne saurait donc opposer, pas plus ici qu'ailleurs, pratiques scientifiques et pratiques idéologiques, sans un grand nombre de précautions.

Si pour le moment, nous considérons cet autre confluent de la pré-histoire du cinéma que fut la recherche de l'illusion du mouvement figuratif non photographique, recherche qui part des illusions d'optique du genre thaumatrope pour finir dans une sorte d'impasse avec le praxinoscope de Raynaud — nous observons, là encore, un rapport dialectique entre science et idéologie.

Les savants anglais qui, se préoccupant de la persistance rétinienne, ont découvert aux environs de 1825 le principe du thaumatrope — disque dont la rotation rapide superpose perceptuellement deux images ins-

9. Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, 1969, pp. 117-118.

crites chacune sur une face — n'ont jamais cherché, semble-t-il, à situer leur trouvaille dans la mouvance naturaliste. Pour eux, il ne s'agissait ni plus ni moins que d'une illusion dont la désignation comme telle était inséparable de l'effet désiré. En effet, les applications qu'ils lui préconisèrent — et lui trouvèrent — semblent surtout avoir été d'ordre pédagogique, soit directement, pour l'enseignement du phénomène de la persistance rétinienne, soit symboliquement, comme moyen mnémotechnique dans l'enseignement d'autres matières.¹⁰

Les travaux décisifs du grand chercheur Joseph Plateau, également préoccupé par la persistance rétinienne (au point d'avoir perdu la vue à force de fixer le soleil), connurent un « déclassement » tout à fait semblable. Mais que son phénakistiscope soit devenu un jouet très à la mode, ne l'a pas empêché — à la différence du thaumatrope, ce qui suggère l'existence d'un seuil historique — de venir alimenter le rêve frankensteinien. Le savant Stampfer qui, à la même époque (1833) met au point, de son côté et sans connaître les travaux de Plateau, un disque semblable au phénakistiscope, en vante ainsi les mérites : « Il est évident que de cette manière on pourra représenter non seulement les différents mouvements d'un être humain ou animal, mais aussi des machines en train de fonctionner, ou même des actions d'une plus longue durée, des scènes théâtrales ou des tableaux de la nature. »¹¹

Cette formulation, outre qu'elle préfigure dans ses termes la vocation de représentation qui sera celle de l'Institution cinéma, contient des allusions à d'éventuelles applications techniques et scientifiques. Mais d'une part, seule une description *analytique* du mouvement animal ou humain (ou de celui des machines) pouvait alors intéresser la science, pour qui sa simple représentation était *redondante* — cf. Janssen, Marey, Londe ; d'autre part le phénakistiscope et ses successeurs — zootrope, praxinoscope — constituent, du point de vue de la représentation graphique, une régression (puisque'on y retrouve essentiellement les figures en aplats de l'image d'Épinal ou de la caricature des journaux illustrés). De sorte que ces inventions ont été abandonnées aux mains des enfants de la bourgeoisie

10. « J'ai pensé que ce jouet pourrait servir à l'éducation et qu'on pourrait s'en servir pour apprendre les classiques aux enfants. On pourrait illustrer à l'aide du thaumatrope les *Métamorphoses* d'Ovide et montrer par exemple les navires de la flotte d'Énée changés en nymphes... » John Ayrton Paris, cité dans Jacques Deslandes, *op. cit.* p. 29. C'est dans cet esprit que le thaumatrope est devenu un jouet à la mode, des associations de ce type devenant le support de « quatrains humoristiques, jeux de mots ou d'allusions politiques. » *Ibid.*, p. 28.

11. Simon Stampfer (Vienne, 1833) ; cité par J. Deslandes, *op. cit.*, p. 37.

en tant que « jouets éducatifs ». Nous verrons par ailleurs l'importance qu'on peut attacher aux liens privilégiés qui se sont tissés entre ces enfants et certains modes de représentation qui persistaient, en plein XIX^e siècle, à s'écarter, sur des points essentiels, de ceux qui mobilisèrent l'esprit de leurs parents.

Malgré tous les stéréofantascopes, phasmatropes et autres omniscopes dus à des inventeurs ingénieux qui cherchent, tels de nouveaux alchimistes, un Grand Secret de la Représentation de la Vie (c'est par eux aussi, on l'aura remarqué, qu'est lancé le terme très significatif de bioscope), les premiers pas technologiquement décisifs seront franchis sous des auspices plus modestes. D'un côté, ils sont dus à une équipe un peu insolite formée d'un gouverneur milliardaire américain, éleveur de chevaux de course, et d'un photographe anglais fasciné par l'arrêt photographique du mouvement (leur association visait seulement, pour commencer, la mise au point de méthodes d'entraînement pour un trotteur d'élite). De l'autre, à un savant français de haute lignée qui, lui aussi, ne s'intéresse nullement à la représentation du mouvement de la vie mais seulement à son analyse. Or, je pense que ce détour par les pratiques scientifiques et techniques, où la photographie cesse d'être le succédané de la peinture académique pour devenir, selon le vœu de Baudelaire, « la servante des sciences »¹² va avoir un impact certain sur le premier cinéma.

Il est vrai que le statut de Muybridge peut nous paraître aujourd'hui quelque peu ambigu, et que celui-ci avait d'évidentes aptitudes de *showman*. Mais l'emploi qu'il fit de son zoogyroscope — dérivé du phénakistiscope et baptisé par la suite zoopraxinoscope — pour animer les vues d'un cheval au galop au terme de séances qu'il organisait (notamment dans les salons parisiens en 1881), n'avait d'autre but, en effet, que de « prouver l'excellence de la méthode d'analyse du mouvement qu'il avait mise au point : l'analyse était exacte puisque, partant d'elle, il pouvait parvenir à la synthèse et reconstituer l'apparence réelle des sujets qu'il étudiait. »¹³ En effet, c'est l'incrédulité que rencontrèrent, symptomatiquement, les premières images obtenues par Muybridge. Meissonnier lui-même, grand peintre de chevaux devant l'éternel, pénétré qu'il était des codes de représentation de la peinture académique, donnant une certaine image idéalisée du mouvement du cheval que tout l'Occident était persuadé être la réalité, refusa d'abord, dit-on¹⁴ de croire à l'authenticité des documents

publiés par Muybridge. C'était la première fois, peut-être, que « la photographie — la possibilité d'enregistrer mécaniquement une image dans des conditions plus ou moins analogues à celles de la vision — faisait apparaître non pas le caractère réel de la vision traditionnelle mais son caractère systématique au contraire. »¹⁵ Est-il nécessaire d'ajouter que tous ceux — et ils semblent avoir été nombreux à Paris — qui trouvèrent invraisemblables ces images, les trouvèrent également fort laides. Sentiment partagé d'ailleurs par Marey lui-même, à qui la vue des images de Muybridge inspira plus tard cette remarque : « Qu'est-ce à dire, le laid ne serait-il pas l'inconnu, et la vérité blesse-t-elle nos regards quand nous la voyons pour la première fois ? »¹⁶ Cette première rupture introduite par Muybridge entre la photographie et les codes de représentation de la peinture « naturaliste » du XIX^e siècle nous paraît absolument cruciale, car, d'un certain point de vue, on peut dire que tout le travail des « grands pionniers du cinéma » va consister justement à rendre à la photographie animée la « beauté » — celle de la peinture, mais aussi celle du théâtre et du roman bourgeois — dont la démarche innocente d'un Muybridge venait subitement de la dépouiller. Dans un certain sens, bien sûr, le geste qui consistait à rendre le mouvement à ses instantanés afin d'en démontrer la *vérité* aboutissait déjà, pour les premiers spectateurs de Londres et de Paris, à les faire réintégrer le domaine du Beau. Bien que plus près qu'on ne le pense généralement de la démarche fondatrice de Lumière, nous restons encore aux antipodes du M.R.I. Et nous pouvons dire que si une véritable histoire de la gestation de celui-ci est possible, elle doit parcourir le trajet qui va de la plate et lointaine silhouette d'un cheval au trot, si « réel » qu'ait été son mouvement, au plan bien éclairé et modelé d'Al Jolson lançant (dans *The Jazz Singer*, 1927) sa fameuse phrase : « You ain't heard nothing yet ! »

Par leur portée technologique, les travaux de Marey, issus, comme ceux de Muybridge, du phénakistiscope (via le revolver photographique de Janssen) et dus à la sensibilité plus grande acquise à partir de 1882 par les émulsions, se situent peut-être dans le droit fil du grand rêve frankensteinien du XIX^e siècle : la recreation de la vie, le triomphe symbolique sur la mort. Mais Marey lui-même et ses travaux sont en quelque

15. P. Francastel, *op. cit.*, p. 44.

16. Étienne Jules Marey, *Le Mouvement* (1895), cité dans Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma* t. 1, Denoël, Paris, 1973, pp. 67-68. Marey continue ainsi : « Ces positions, révélées par Muybridge, paraissaient de prime abord peu naturelles et les peintres qui les copiaient étonnèrent plus qu'ils ne charmèrent le public. » Les peintres en question étaient Meissonnier et... Degas.

12. *Op. cit.*, p. 319.

13. J. Deslandes, *op. cit.*, p. 101.

14. Françoise Foster-Hahn, dans *Eadweard Muybridge, the Stanford Years*, Stanford University Department of Art, Stanford, California, 1973, p. 91.

sorte « immunisés » contre le virus de la représentation par l'idéologie qui imprégnait alors sa discipline. Pour Marey, comme pour la physiologie de son époque, l'animal, et donc l'homme est une machine : « Bien souvent et à toutes les époques, on a comparé les êtres vivants aux machines. Mais c'est seulement de nos jours qu'on peut comprendre toute la justesse de cette comparaison. »¹⁷ Il s'agit là d'un matérialisme vulgaire et mécaniste, dont l'utilité pour les classes dirigeantes à l'époque du capitalisme sauvage est évidente — Sadoul souligne aussi que les recherches d'inscription graphique du mouvement entreprises par le futur inventeur du chronophotographe¹⁸ au début de sa carrière ont permis à celui-ci de trouver « un moyen de surborderonner plus étroitement l'homme à la machine, puisque son odographe n'est autre que le premier "mouchard", bien connu des cheminots et routiers. »¹⁹ On pourrait ajouter que l'autre versant de ses premiers travaux — à savoir l'analyse graphique des mouvements animaux et humains — ouvrent la voie au taylorisme.

C'est en raison de leur matérialisme mécaniste que Marey et Londe, du moins avant l'engouement mondial provoqué par le kinétoscope, commencèrent par être de farouches adversaires de la synthèse du mouvement. En 1899, Marey pouvait encore écrire, à propos des photographies animées : « Mais enfin, ce qu'elles montrent, notre œil aurait pu le voir directement. Elles n'ont rien ajouté à la puissance de notre vue, rien ôté de nos illusions. Or, le vrai caractère d'une méthode scientifique est de suppléer à l'insuffisance de nos sens ou de corriger leurs erreurs. Pour y arriver, la chronophotographie doit donc renoncer à représenter les phénomènes tels que nous les voyons. » Et il conclut que « seuls le ralenti et l'accélééré présentent, pour la synthèse scientifique, de l'intérêt. »²⁰ Albert Londe, photographe et inventeur en 1891 d'un appareil à douze objectifs adapté à la recherche médicale, partagea rigoureusement ce point de vue, qui lui faisait écrire en 1896 : « Laissant à part l'aspect de curiosité qui permettra de reproduire des scènes diverses, il est certain que la vue de ces séries nous mettra exactement dans la même situation que devant le modèle lui-même... »²¹ Déclarations qu'il est plaisant et instructif de rapprocher de ce que disait Dziga Vertov — « le ciné-œil... conteste la

17. E. J. Marey, *La machine animale*, Paris, 1873, p. 1.

18. Dont s'inspirera Muybridge pour réaliser son premier appareil de prises de vue.

19. G. Sadoul, *op. cit.*, p. 76. Marey était conscient et fier des applications possibles de son travail. Dans *Le mouvement*, il explique que ses analyses permettront aux soldats de porter plus longtemps un équipement plus lourd.

20. É. J. Marey ; cité dans G. Sadoul, *op. cit.*, p. 100.

21. Albert Londe (1896) ; cité dans G. Sadoul, *op. cit.*, p. 100.

représentation visuelle du monde donné par l'œil humain et... propose son propre "je vois" »²² — ou Jean Epstein — « un court-métrage documentaire qui décrit en quelques minutes douze mois de la vie d'une plante... semble nous libérer du temps terrestre, c'est-à-dire solaire, de ce rythme auquel il semblerait que rien ne puisse nous arracher. »²³ Mais ce rapprochement n'a de sens que dans le cadre d'une analyse des liens, réels sans doute mais fort complexes, entre tout un aspect « anti-illusionniste » du cinéma d'avant Griffith, et la critique globale adressée par Vertov, Epstein, Dulac et d'autres à ce cinéma dont on aime à dire qu'il commence avec Griffith.

On doit par ailleurs à ce chercheur obstiné que fut Marey, à côté de son fusil photographique et de son chronophotographe à pellicule — considéré à juste titre comme le premier appareil de prises de vue — une troisième invention qui, elle, va tout à fait à l'encontre de la représentation linéaire, analogique. Il s'agit du chronophotographe à plaque fixe, qui donna les premières photographies stroboscopiques, décompositions synchroniques du mouvement à la surface d'une seule et même image. Dans tout ce qui situe Marey en dehors de la mouvance frankensteinienne, voilà peut-être l'indice matériel le plus clair. Citons encore ce point aveugle qui va dans le même sens : ce système de blocage de la pellicule par cisaillement qu'il persiste à conserver et qui précisément lui interdit d'obtenir, à l'aide de son deuxième chronophotographe, des projections capables de produire l'illusion de la continuité, tant les images sont sautillantes. Car cette illusion, il l'a dit, était le moindre de ses soucis.

Certes, en 1892-93, aiguillonné malgré tout, semble-t-il, par les succès d'Edison, il cherchera à mettre au point un appareil pour « projeter de façon efficace la synthèse du mouvement. »²⁴ Mais, ayant rencontré des difficultés à transformer un appareil que son principe même rendait peu adapté à ce but, Marey renonça rapidement à une entreprise qu'il jugeait subalterne.

Jusqu'ici, ma lecture de l'histoire du cinéma ne contredit pas fondamentalement la vision classique ; je me suis simplement attaché à faire ressortir certains traits qui me paraissent devoir mieux éclairer la suite. Cependant, on peut être étonné par l'affirmation que les travaux de Lumière — et en tout cas l'image caractéristique que nous en avons gar-

22. Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, UGE, Paris, 1972, p. 34.

23. Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, éd. Jacques Melot, Paris, 1946, pp. 49-50.

24. É. J. Marey, *La chronophotographie appliquée à l'étude des actes musculaires dans la locomotion*, Gonthier-Villars, Paris, 1898, p. 24.

dée — reflètent une attitude plus proche de celle de Marey que de Daguerre. Le Cinématographe Lumière va en effet être perçu universellement comme l'aboutissement de cette longue recherche de « l'absolu », du secret de duplication de la vie, dont nous venons de voir quelques jalons. Mais ne voir les choses qu'ainsi, c'est oublier que les travaux de Janssen, de Marey, de Muybridge et de Londe témoignent d'une configuration idéologique toute autre que celle qui animait les travaux des Daguerre et autres Dubosq. C'est oublier aussi ce *détour par la science appliquée* dont les travaux de Lumière et de ses opérateurs ne sont, en fin de compte, que le prolongement. Enfin, c'est négliger les traits essentiels qui différencient les premiers films de W.K.L. Dickson — plus près, eux, de la tradition frankensteinienne, et dont nous parlerons au prochain chapitre — de la plupart des films dus à Lumière et aux opérateurs qu'il formera.

Il ne fallut à Louis Lumière que quelques mois de tâtonnements pour que, s'appuyant sur l'appareil de recherche et de fabrication fourni par la firme productrice de surfaces sensibles dont lui et son frère Auguste avaient fait la première d'Europe, il puisse réussir là où avaient échoué tant de chercheurs isolés et moins fortunés que lui. C'est en 1895 que fut tournée ainsi par le nouvel appareil sur pellicule celluloïde *Sortie d'usine* (première version, hors catalogue). Ce film, par son mode de tournage, clairement inscrit dans l'image elle-même et dont la lecture ne demande aucun recours à la notion d'intention, me paraît très significatif de l'apport de Louis Lumière cinéaste au cinéma de la première décennie.

Cette première bande consiste, comme tous les films du tout premier temps, en une *vue* (plan) unique, montrant la sortie des ouvriers et des ouvrières de l'usine Lumière, mais aussi de la voiture à cheval des patrons. « On installait la caméra dans une pièce du rez-de-chaussée d'un bâtiment, » expliquera François Doublier, collaborateur des Lumières, afin que les « figurants » ne soient pas « distraits par la vue de l'appareil. »²⁵ Le cadrage est choisi de façon que les personnages, au moment où ils se dirigent vers le bord du cadre pour sortir du champ, occupent à peu près la moitié de la hauteur de l'écran. Bien qu'un mur remplisse environ la moitié du champ, le sentiment d'espace et de profondeur, qui frappera tous les premiers spectateurs des films de Lumière, est déjà présent par l'opposition entre ce mur, précisément, qui bouche le fond à gauche et le mouvement de la foule qui débouche d'un intérieur sombre, dont la perspective est soulignée par un cadrage mettant en évidence les poutres

25. Vincent Pinel, *Lumière, Anthologie du Cinéma*, n° 78, supplément à *L'Avant-Scène Cinéma* n° 147, mai 1974, p. 415.

apparehentes de la toiture. Lorsque la sortie était commencée, on s'était mis à tourner la manivelle, et l'on tourna jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de pellicule dans la caméra, autrement dit pendant une minute environ (17 m. à 16 images par seconde environ).

Outre qu'il s'agit là, donc, d'un test décisif réalisé avec le prototype de cette caméra historique, nous avons affaire à une expérience *d'observation du réel* : il s'agissait, dirions-nous aujourd'hui, de « piéger » une action, connue dans ses grandes lignes et prévisible à quelques minutes près, mais aléatoire dans tous ses détails : en cachant la caméra, on s'efforçait consciemment d'en respecter le caractère aléatoire.

Ce sont toutes ces caractéristiques, que l'on trouve dans un si grand nombre de films de « l'école Lumière » qui, jointes au côté « tranche de vie » de tant de leurs vues, ont contribué à donner à Lumière sa réputation de « premier documentariste », de premier champion d'un cinéma « de témoignage », d'un cinéma « direct » — point de vue parfaitement légitime.

Qu'il me soit permis cependant d'examiner ces mêmes caractéristiques (et aussi quelques autres) à la lumière non de conceptions et de pratiques qui se sont développées souvent longtemps après, mais par rapport à la perspective qui régnait dans cette brève période du cinéma primitif.

Les caractéristiques de la sortie des usines Lumière sont donc, en raison de la distance entre l'appareil et les personnages filmés, mais aussi de la focale utilisée, une certaine largeur du champ, une certaine taille des « figurants » ainsi qu'une frontalité rigoureuse. Or ce sont ces mêmes traits, nous allons le voir, qui reviendront constamment au cours des années à venir, marquant presque tout le cinéma entre 1900 et 1905, avant d'être vécus comme des obstacles à surmonter par les pionniers les plus conscients du M.R.I.

Mais d'où viennent les choix qui ont présidé à cette prise de vue et à tant d'autres ? — d'abord, sans aucun doute, des pratiques alors dominantes dans la photographie. C'est Georges Sadoul qui souligne combien *Le Repas de bébé* et bien d'autres scènes de la vie familiale des Lumières consignées par Louis sur la pellicule ressemblent à des photos de famille retrouvées par lui dans un grenier.²⁶ Et nous ne saurions oublier que Louis Lumière, co-directeur d'une firme qui avait pratiquement créé le marché de la photographie amateur en Europe, en lançant et en exploitant sa première invention, les célèbres plaques « Étiquette Bleue », était lui-même un « photographe amateur » très averti. Mais il s'agit ici, et encore

26. Georges Sadoul, *Louis Lumière*, Seghers, Paris, 1964, p. 51.

davantage avec les innombrables scènes de rue qui allaient prédominer dans les catalogues successifs de la société, d'une imagerie typiquement professionnelle, popularisée par la carte postale illustrée — nous voulons parler du « paysage urbain », un genre qui, comme les expériences de Marey et Muybridge, n'est devenu possible qu'avec le lancement sur le marché d'émulsions rapides (à la différence, bien entendu, du paysage rural, accessible d'emblée aux plaques de collodion humide, qui permirent aussi les portraits figés et les tableaux de genre de la première génération de photographes).

On peut s'interroger sur les transformations qu'a pu subir, au contact du cinématographe, ce mode de représentation photographique lorsqu'il est venu s'inscrire dans les premières pratiques filmiques. Ce qui caractérisera le paysage urbain animé, c'est un surcroît de « polycentrisme » dans une image qui déjà échappait aux règles centripètes de la peinture académique.²⁷ Autrement dit, ni les scènes de rue ni les autres vues d'ensemble qui lui succèdent, ne livrent spontanément la clef d'une lecture qui permettrait d'en saisir, d'en détailler le contenu complexe, surtout à la première vision. Car une fois désigné le « sujet », tel que l'énonce le catalogue Lumière, quel est le « contenu » d'une bande comme *Sortie d'usine*, *Arrivée d'un train à la Ciotat* ou *Place des Cordeliers (Lyon)* ? Seule l'énumération exhaustive de tout ce qui se voit à l'image (à quoi justement s'efforcent les premiers comptes rendus) peut répondre à une telle question, qui mériterait, pour chacun des films Lumière, une réponse au moins aussi proluxe que le texte de Raymond Roussel, *La Vue*. Or, c'était d'une pratique courante lors des premières séances de projection (notamment celles qui furent assurées aux quatre coins du monde par les opérateurs Lumière), que de passer *plusieurs fois de suite* les bandes, À mon avis, ce n'était pas seulement pour répondre au simple désir d'un public neuf qui aurait voulu être « épaté » une fois de plus. Ces images portent inscrit en elles le besoin d'être vues et revues, et il est inconcevable que le public d'alors, pas plus qu'un public d'aujourd'hui, pût estimer les avoir définitivement « vues » après une seule fois — comme nous pouvons dire aujourd'hui que nous avons « vu » le film donné la semaine dernière dans notre quartier, ce film que nous ne retournerons pas voir, justement parce que nous l'avons vu (c'est-à-dire consommé). Nous touchons là à l'une

27. Certains paysages urbains très acentriques dus à Manet ou à Degas peuvent sans doute être considérés comme une sorte de choc en retour de la photographie sur la peinture la plus avancée de l'époque.

des différences fondamentales, sur laquelle il faudra revenir, entre le cinéma primitif et celui du M.R.I.

Mais ce serait un point de vue bien étroit et réducteur que celui qui ramènerait à un simple avatar de la carte postale cette « image Lumière ». Une image qui non seulement fut le modèle de milliers de bandes « documentaires » de la première décennie, mais qui aussi rejoint, par certains de ses traits, tout un aspect du cinéma narratif français, de Zecca et Alice Guy, à Léonce Perret et Louis Feuillade.

Si l'on tient compte de certains facteurs subjectifs (l'idéologie, la formation, l'ensemble des pratiques de Louis Lumière et de son frère Auguste), aussi bien que des facteurs objectifs décrits ci-dessus, on peut rattacher la production et l'influence de cette image-modèle à la tendance « scientifique » qui s'était manifestée chez Muybridge, Marey, etc., tendance qui semble avoir rendu tous ces grands chercheurs de la dernière période archéologique insensibles aux séductions de la représentation totale, sans doute précisément parce que cette idée est d'essence *spiritualiste*.

Or, les frères Lumière se sont considérés toute leur vie, et à juste titre, comme des chercheurs, comme des hommes de science, même s'il s'est toujours agi de recherches appliquées. Auguste a consacré la plus grande partie de sa vie à la recherche médicale. Quant à Louis, je suis entièrement d'accord avec Vincent Pinel lorsque celui-ci estime que la véritable œuvre de sa vie fut le procédé de photographie en couleurs dit autochromie, dont les travaux avaient commencé en 1891 pour aboutir en 1907 seulement. Il est d'ailleurs hautement significatif, à mes yeux, de l'attitude que Louis Lumière avait envers ses travaux, une attitude diamétralement opposée à celle d'un Edison ou d'un Demeny, que la première présentation du cinématographe en-dehors du laboratoire ait eu lieu dans le cadre d'une séance consacrée principalement à la projection de vues en couleur, comme une sorte de post-scriptum :

Louis Lumière est venu faire une conférence sur l'industrie photographique, la société qu'il dirige et les tentatives d'industrialisation du procédé de photographie en couleurs de Lippmann qui occupe alors une bonne partie de ses recherches. Cependant, en fin de séance, c'est la présentation impromptue du "kinétoscope à projections" comme le désigne le compte rendu. Les trois Lumière, qui assistent à la projection, sont les premiers surpris par le mouvement d'enthousiasme qui accueille la projection d'un unique film : *Sortie d'usine*. Le succès obtenu par cette courte bande dépasse à leur étonnement celui des projections fixes en couleurs...²⁸

28. V. Pinel, *op. cit.*, p. 411.

D'ailleurs, quelques semaines plus tard, Louis récidive, en présentant un de ses films « en marge » d'une démonstration de la couleur, et là encore les réactions le surprendront.

Mais c'est surtout dans l'attitude de Lumière face à ses sujets, dans ce cadrage qui généralement laisse une large place au développement de l'action dans toutes les directions, que nous pouvons déceler un positionnement quasi-scientifique. La scène semble en effet se dérouler devant sa caméra un peu comme le comportement d'un organisme microbien sous le microscope du biologiste ou comme le mouvement des étoiles au bout du télescope de l'astronome. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de remarquer que ce premier film, *Sortie d'usine* a été retourné cinq mois plus tard, pour tester une amélioration technique, exactement dans les mêmes conditions que la première fois. Évidemment, c'était un plan à portée de la main, pour ainsi dire, mais le fait de l'avoir reproduit aussi exactement que possible me semble confirmer ma thèse concernant l'attitude de Louis devant son travail.

Certes, tous les films correspondant à ce type n'ont pas été tournés par une caméra cachée. Dans *Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône*, les congressistes saluent la caméra sans complexe, et les diverses versions de *Arrivée d'un train à La Ciotat* donnent à penser que Lumière a demandé à sa femme d'effectuer un certain trajet à chaque « prise ». Mais ces deux films et tous les autres « tableaux-documents » qui nous montrent la formation du modèle Lumière me semblent relever de la même démarche : choisir un cadre aussi apte que possible à laisser « piéger » un instant du réel, puis filmer ce cadre sans aucun souci ni de contrôler, ni de centrer l'action.²⁹ À ce propos, d'ailleurs, je ne puis que m'inscrire en faux contre la thèse, proposée par Georges Sadoul et les historiens du cinéma qui l'ont suivi, selon laquelle Louis Lumière, avec *l'Arrivée d'un train à La Ciotat*, aurait préfiguré le montage classique. Cette thèse, qui s'appuie sur l'analyse des photogrammes — toujours dangereuse puisqu'on risque d'oublier la réalité sociale des films, à savoir que leur finalité est d'être projetés en salle — s'inscrit dans l'optique générale de l'historiographie téléologique, laquelle attache toujours une grande importance aux « premières », fussent-elles fantasmagoriques. Elle aboutit en fait à occulter la spécificité d'une démarche où si grande était la part du hasard qu'il devait forcément produire de telles successions de grosseurs de plans. De

29. Nous ne faisons pas allusion ici au *Repas de bébé* (ou à d'autres films de Lumière qui en dérivent) ni à *Arroseur et arrosé* et aux autres sketches comiques, car ceux-ci, bien entendu, ouvrent d'autres horizons.

surcroît, le mode de lecture que sollicitent ces changements de grosseur n'a vraiment rien à voir avec celui qui fondera « les codes de montage » (ces photogrammes, qu'on arrête si commodément dans un livre, passent vraiment très vite à la projection).

Vers la fin de sa vie, Louis Lumière confia à Georges Sadoul : « ... mes travaux ont été des travaux de recherche technique. Je n'ai jamais fait ce qu'on appelle de la "mise en scène". Et je ne me vois pas très bien dans un studio moderne. »³⁰ « Au cinéma le temps des techniciens est passé, c'est l'époque du théâtre. À un autre moment [dit Sadoul] je lui ai parlé, à propos de ses films, de "mise en scène" et il a froncé le sourcil. Visiblement, il ne comprend pas qu'on fasse de la mise en scène pour un film. »³¹

Certes, ces déclarations rentrent très bien dans l'idéologie et la pratique « documentariste » dont on a fait de Lumière l'initiateur. Toutefois, la démarche de Lumière doit plutôt être rapprochée, comme le suggère finement Vincent Pinel³² de celles du cinéma d'amateur (tel qu'il s'est développé avec l'arrivée sur le marché, vers 1900, d'appareils et de pellicules de formats sub-standard) plutôt que des films de l'unité cinéma des services postaux anglais du temps de John Grierson par exemple.

Lumière a bien, sur le plan technologique, contribué à plusieurs reprises à faire avancer le rêve frankensteinien, non seulement en inventant le cinéma, mais aussi avec une tentative improvisée de « synchronisme en direct » (au Congrès des Photographes de Lyon), avec son écran géant pour l'Exposition de 1900, enfin avec son procédé de cinéma en relief, présenté en 1935 au Festival de Cannes. Mais à travers tout ce qu'on sait de lui, rien n'indique qu'il ait jamais été dupe du lyrisme de la représentation analogique, de la mythologie de la victoire sur la mort, comme le suggère Claude-Jean Philippe dans son *Encyclopédie audiovisuelle du cinéma*. Lui et son frère appartenaient par leur éducation à la même tradition rationaliste que Marey et Londe, et c'est cette tradition qui a marqué si décisivement des films qui allaient exercer une véritable hégémonie sur la production et la consommation mondiales pendant plusieurs années, contribuant à lancer celles-ci sur ce qui bientôt allait apparaître comme une voie de garage. On en trouvera une preuve convaincante au chapitre suivant, lorsque nous examinerons l'étrange phénomène de Hale's Tours, qui montre si bien en quoi « l'hyperréalisme » de Lumière *faisait problème*.

30. G. Sadoul, *op. cit.*, p. 107.

31. *Ibid.*, p. 100.

32. V. Pinel, *op. cit.*, p. 420.

Bien entendu, cela n'empêche pas le cinématographe d'être enrôlé, dès sa naissance, et à la suite du diorama et du stéréoscope, sous la bannière de l'idéologie frankensteinienne, quels qu'aient été les sentiments intimes de son inventeur ou les caractéristiques objectives de la figuration qu'il fonda. Un célèbre article paru dans *Le Radical*, une des feuilles de choux qui signalèrent cette première soirée historique du Salon indien (la grande presse, elle, ignore l'événement) nous donne de précieux renseignements : « Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand soit le nombre de personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez en grandeur naturelle, avec des couleurs [sic], la perspective, les ciels lointains, les maisons, avec toute l'illusion de la vie réelle [...] On recueillait déjà et l'on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l'on reproduit la vie. On pourra, par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus. »³³ Et il est remarquable que le seul autre article paru ce 30 décembre 1895 et consacré à l'événement (dans *La Poste*) se termine sur la même note mortuaire : « Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. »³⁴

Ainsi forme et mouvement, couleur et parole (qu'on ajoute *parce qu'elles vont avec le reste*, même si l'on a quelques années d'avance)³⁵ tout concourt d'emblée, sous la plume de ces journalistes petits bourgeois, à exaucer le fantasme suprême : supprimer la mort.³⁶

33. Cité dans G.M. Lo Duca et Maurice Bessy, *Lumière l'inventeur*, éd. Prisma, Paris, 1948, p. 47.

34. *Ibid.*, pp. 47-48.

35. On voit ici — et plus loin, chez Gorki (cf. p. 27) que la couleur a sa place dans le rêve frankensteinien. À ce titre, Lumière y contribue aussi, après Ducros de Huron et d'autres, avec son procédé autochrome. Cependant, la couleur (non-photographique) apparaîtra très tôt dans le cinéma, sans pour autant qu'un seuil décisif soit franchi vers la présence institutionnelle. En effet, y compris, jusqu'à nos jours, la couleur ne fournira jamais au sein du M.R.I. qu'un *surplus du réel*.

36. André Bazin, dans un célèbre article — « Ontologie de l'image cinématographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* éd. du Cerf, Paris, 1975, pp. 9-10, fait remonter ce « complexe de la momie » aux Égyptiens, le tenant pour une pulsion universelle. En tant que tel, il sert à légitimer l'attachement, chez cet auteur, à l'illusionnisme bourgeois.

CHAPITRE 2

Vie à ces ombres

J'étais hier soir au royaume des ombres. Si vous saviez combien cela est étrange, c'est un monde silencieux, sans couleurs. Tout : la terre, les arbres, les êtres humains, l'eau et l'air, tout y est d'un gris monotone. Les rayons gris du soleil brillent dans un ciel gris. Les yeux sont gris dans des visages gris, gris aussi les feuilles des arbres. Ce n'est pas la vie, mais son ombre. Ce n'est pas le mouvement, mais son spectre muet. (...) Tout se passe dans un étrange silence. On n'entend pas les roues des voitures, ni le bruit des pas, ni les conversations. Rien. Pas une seule note de la complexe symphonie qui accompagne toujours le mouvement de la vie.¹

L'homme qui accable tant la déficience naturaliste du Cinématographe Lumière, découvert par lui en 1896 dans un caf'conc' « louche » de Nijni Novgorod, n'est autre que le grand apôtre du naturalisme littéraire, Maxime Gorki. Ce texte me paraît fondamental. S'y expriment en effet, clairement et complètement, les exigences de l'idéologie naturaliste de la représentation, alors dominante parmi les plus larges couches de l'intelligentsia européenne et de la bourgeoisie cultivée, grande et petite² : un mode d'expression qui se réclamait du réel se devait d'être doté de la couleur, du son et de la parole, du relief, et de *l'extension dans l'espace* (« Tout cela bouge et au moment d'atteindre le bord de l'écran, disparaît quelque part derrière. »)

Or, si l'héritage scientifique des Muybridge et des Marey tel qu'il s'est prolongé dans *Sortie d'usine* et dans les bandes qui de près ou de loin en dérivent, ainsi que certaines formes de représentation issues d'époques lointaines et encore vivantes auprès des masses populaires, vont conspirer à retenir le premier cinéma dans des voies apparemment peu compa-

1. Jacques Deslandes, *op. cit.*, t.I, p. 278.

2. Et qui n'était pas le privilège de telle ou telle idéologie socio-politique, puisque défendue et illustrée aussi bien par les Goncourt que par un Zola ou un Gorki.

tibles avec la « présence » naturaliste, cette notion de présence va néanmoins tendre progressivement à imposer sa loi aux images animées. Et le conflit qui, pendant plus de quinze années, va découler de la résistance objective opposée par les images animées à cette « volonté d'hégémonie », en raison des circonstances de leur naissance, ce conflit va déterminer entre autres le caractère mouvant, ambivalent de tout un pan du cinéma primitif, face à ce que sera plus tard la stabilité monovalente du M.R.I.

Ce n'est pas un hasard si dans les rares films de ce premier programme Lumière à trouver grâce aux yeux de l'auteur des *Bas-fonds* — atteint, comme on le voit, d'une véritable névrose naturaliste — on rencontre *Repas de bébé*. C'est là le premier film sans doute à capter, « sur le vif », un visage considéré en et pour lui-même, dans une grosseur permettant de faire une lecture fine de ces *champs de signes en perpétuel devenir*. Certes, ce n'est pas l'anonymat de ses ouvriers que Gorki reproche à *Sortie d'usine* ; ayant ici affaire à une foule de travailleurs, aux masses, il reconnaît, mais au niveau directement idéologique, au niveau du seul signifié, la non-primauté du concept de l'individu auquel renvoie le gros plan. Nous tenons là deux pôles d'une problématique qui connaîtra d'intéressants développements en U.R.S.S. (voir, par exemple, la séquence de la grève dans *La Mère*). Cependant, il est clair que c'est cet éloignement des visages et des corps par rapport à la caméra, et l'image multi-centrique qui en découle, qui furent, avec l'absence du Verbe, ressentis par tous ceux qu'un réflexe de classe allait amener, l'effet de nouveauté passé, à désertter les salles obscures, comme le manque par excellence des films les plus caractéristiques de cette première époque.

Il est d'autant plus nécessaire de mettre en évidence tout ce qui dans le premier cinéma reflétait déjà la « conscience » de ce manque et l'effort pour chercher à le combler. Par exemple, et contrairement à un mythe bien tenace, le plan rapproché et même le gros plan sont présents dès les tout premiers pas du cinéma, en Europe comme aux États-Unis. Leur emploi va s'imposer rapidement pendant les dix premières années, au point que l'on peut affirmer, sans chercher le paradoxe à tout prix, que c'est le développement même du montage institutionnel chez les Nord-Américains, les Danois et d'autres, qui va *réduire* globalement la part du cinéma consacrée aux gros plans et aux plans rapprochés, et cela pendant plusieurs années.

Emblématique des contradictions du premier cinéma est le fait que l'assistant même de Marey, cet ennemi invétéré de la représentation ana-

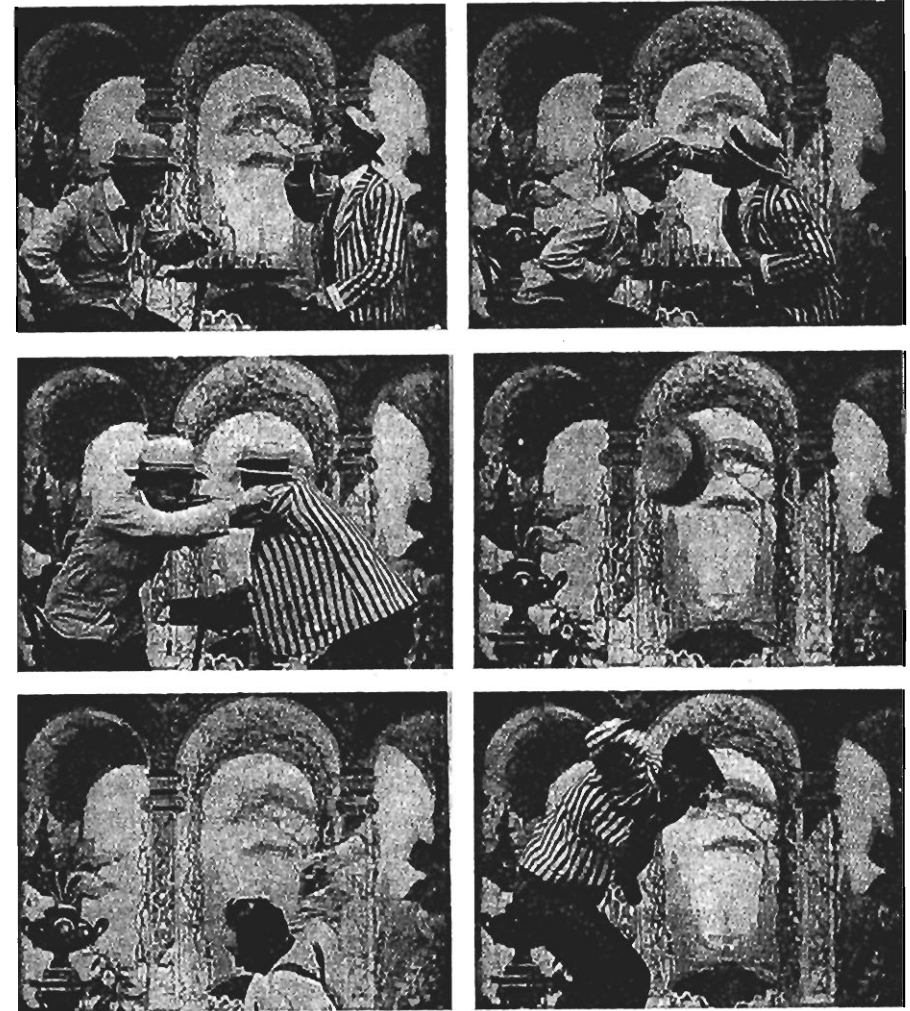


Fig. 1 : *A Chess Dispute* (R.W. Paul, 1903). L'un parmi les milliers de *film-gags* primitifs en gros plan ou en plan rapproché (avec ici, une utilisation rare de l'espace hors-champ pour ajouter à l'effet comique).

logique, doit être tenu pour le premier homme en Europe à avoir inoculé au cinéma le complexe de Frankenstein : nous voulons parler de Georges Demenÿ.

Combien de gens seraient heureux s'ils pouvaient revoir les traits d'une personne aujourd'hui disparue. L'avenir remplacera la photographie immobile, figée, par le portrait animé auquel on pourra, par un tour de roue, rendre la vie. On conservera l'expression de la physionomie comme on conserve la voix dans le phonographe. On pourra même joindre ce dernier au phonoscope pour conserver l'illusion. On fera plus, désormais, qu'analyser, on fera revivre.³

Dans un premier temps, Georges Demenÿ, physiologue, prend la suite des analyses cinétiques de son patron Marey, l'étendant à un domaine bien prémonitoire, celui de l'analyse de la parole. Et pour ce faire il pose devant son chronophotographe — *en gros plan*, bien entendu — pour articuler des phrases vouées à un bel avenir cinématographique : « Je vous aime » et « Vive la France ! ». Cela n'empêche pas les sourds-muets, conviés à lire les instantanés ainsi obtenus, d'éprouver la plus grande peine à le faire, se heurtant, en somme, au même problème que les amateurs de chevaux devant les instantanés de Muybridge. C'est donc au nom de l'intérêt scientifique (il s'agissait en principe de permettre aux sourds-muets d'apprendre à lire sur les lèvres) que Demenÿ, transgressant le « tabou » édicté par son patron contre la synthèse du mouvement (la brouille entre les deux hommes ne semble d'ailleurs pas sans rapport avec cette transgression) va être amené, à l'instar de Muybridge, à mettre au point son phonoscope à lunette, puis à projection, appareils conçus pour restituer des vues prises par le chronophotographe. Ce projecteur connaîtra un grand succès lors d'un salon de photo tenu au Champ de Mars en 1892, où il fonctionnera sans interruption.

Cette première inscription du *geste de la parole* dans les images animées est lourde d'un double avenir. D'une part, elle annonce tout un art de la *parole mimée*, qui prendra son essor avec l'Institution et qui sera une dimension de bien des chefs-d'œuvre. Mais d'autre part, elle mène directement au premier cinéma parlant, celui d'avant 1910.

Ce n'est certainement pas un hasard si Demenÿ va être l'un des tout premiers à chercher à *donner une âme au cinéma*⁴ : il avait à cela une

3. Georges Demenÿ, *Le portrait vivant*, 1892 (cité dans Georges Sadoul) *op. cit.*, pp. 169-170.

4. Ainsi qu'on le dira de tous les bricoleurs et ingénieurs, de l'Anglais Will Barker au Nord-Américain Lee DeForest, qui « firent parler » les images animées.

véritable vocation idéologique. D'abord, il est si obnubilé par son fantasme du « portrait vivant » — le phonoscope devait, pour lui, faire partie du mobilier bourgeois et, au même titre que l'album de famille, être une sorte d'autel où le petit rentier pourrait pratiquer une version chrétienne du culte des ancêtres —, qu'il fallut sa rencontre avec Léon Gaumont pour qu'il daigne se tourner vers le spectacle pour grand public, sans doute plus vulgaire à ses yeux. Mais l'appareil qu'il proposa à Gaumont, dès 1895, fut le phonophone, association d'un phonographe et d'un phonoscope à projection, censés fonctionner de manière synchrone. Et si, dans un premier temps, les ingénieurs Gaumont mettront au point un système de prises de vue-projection tiré du phonoscope, il faudra la rencontre Demenÿ-Gaumont pour donner naissance, en 1900 au chronophone Gaumont, avec lequel Alice Guy tournera, entre 1900 et 1907 plus de cent bandes chantantes ou parlantes.⁵

On sait que la toute première tentative de cinéma parlant est due au père du phonographe, à Edison lui-même. Mais, à l'encontre de Demenÿ sur ce point, le célèbre inventeur conçut d'emblée le cinéma parlant (chantant, surtout) comme un spectacle de masse... et quel spectacle ! : « Je crois que dans les années à venir, grâce à mon travail et à celui de Dickson, de Muybridge, de Marey... des opéras pourront être donnés au Metropolitan de New York sans qu'ils diffèrent en rien de l'original, mais avec des artistes et des musiciens morts depuis longtemps. »⁶

Que Thomas Alva Edison n'ait joué qu'un rôle marginal dans l'invention du cinéma, semble aujourd'hui établi sans conteste.⁷ Tout au plus peut-on lui attribuer la paternité d'un certain nombre d'idées fertiles, surtout celle de la bande en celluloïd perforée... qui a sans doute encore un long avenir devant elle. Il n'empêche que le rôle important joué par le laboratoire qu'il dirigeait à West Orange (en même temps qu'il était le fondateur d'un immense trust d'électricité) et pour lequel travaillait son assistant, W.K.L. Dickson, le véritable « inventeur » du kinétoscope... nous invite à ne pas oublier la personne et les idées d'Edison dans le tableau des « forces » qui président à la naissance du cinéma. De plus, l'ensemble des premiers travaux menés à West Orange présente une certaine *homogénéité symptomale*, résumée précisément dans le grand rêve lyrico-théâtral

5. Alice Guy, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma*, Denoël/Gonthier, 1976, pp. 188-192.

6. Thomas Edison (1895), cité dans Terry Ramsaye, *A Million and One Nights, A History of the Motion Picture*, Simon & Schuster, New York, 1926, p. 70.

7. Cf. Gordon Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth*, University of California Press, Berkeley, 1961.

d'Edison. Cette vision, sous l'apparence d'un simple calcul d'homme d'affaires avisé, propose un prolongement éloquent du fantasme wagnérien, de cette idéologie du *Gesamtkunstwerk* par laquelle plus d'un artiste, par des formes équivalentes (Scriabine, mais aussi Kandinsky) a cru pouvoir « viser à la fois à l'unité et à la multiplicité, donner un équivalent de ce que fait la nature, doter l'œuvre d'art d'une quatrième dimension, la dimension cosmique ». ⁸ Cette association du naturalisme et d'une certaine métaphysique petite-bourgeoise évoque bien la figure d'Edison. C'est chez lui que le fantasme bourgeois par excellence, fantasme qu'exprime si bien le portrait vivant de Demeny, de l'infinitude ici-bas du sujet et du triomphe matérialiste sur la mort, se retrouve sublimé en fantasme de la représentation totale, où le spectateur dépasse les pauvres limites de sa vie en communiant avec « des artistes et des musiciens morts depuis longtemps », *en se projetant dans leur survie*.

Pour Edison, le projet des photographies animées devait combler un manque inhérent au phonographe. Et c'est vers la reproduction simultanée du vu et de l'entendu que tendent toutes les expériences menées sous son égide par Dickson jusqu'en 1895, date à laquelle, trois ans seulement après l'ouverture du premier kinetoscope parlant à New York, est livré au public un kinétophonographe. Cependant, ce nouvel appareil, qui ne recherche même pas un synchronisme rigoureux, ne donnera guère satisfaction et ne sera distribué qu'à quarante-cinq exemplaires, alors que le kinetoscope est déjà distribué dans le monde entier. On a pu attribuer à cet échec technologique le peu d'intérêt qu'Edison portera dorénavant au perfectionnement de l'invention dont il revendique pourtant haut et fort la paternité : il n'empêche qu'en tout état de cause Edison a toujours considéré le kinetoscope comme une étape expérimentale et transitoire dans une série de recherches dont le but ultime restait la reproduction de la vie, la projection dans une vaste salle d'images et de sons pouvant constituer un analogon du réel.

Quoiqu'il en soit de leurs échecs technologiques et de leurs points aveugles (notamment une fétichisation de l'électricité qui rendait Dickson prisonnier d'un appareil énorme et l'incapacité à résoudre le problème de l'entraînement à la projection), le tandem formé par Edison et Dickson occupe une place essentielle dans la fondation de la vision institutionnelle. Car d'une part, c'est bel et bien à West Orange qu'on réalisera, dès 1913, le premier cinéma synchrone, et c'est au studio Edison que vont être menées par Edwin S. Porter les premières expériences systématiques

8. Marcel Schneider, *Richard Wagner*, éd. du Seuil, Paris, 1989, p. 72.

de montage qu'aient connues les États-Unis. Mais surtout, ce sont Edison et Dickson qui construisirent le premier véritable studio, la Black Maria, préfiguration du plateau insonorisé des années trente ; et c'est là que fut filmé *The Kiss* en 1896 pour le compte du journal *The New York World*, introduisant pour la première fois dans les images animées l'iconographie du théâtre bourgeois, inaugurant la vocation érotique du plan serré⁹ ; ce sont eux qui, filmant des tableaux plus larges, ressentirent la nécessité de cerner (de *centrer*) les images destinées à la « lucarne » du kinetoscope¹⁰, par opposition au modèle Lumière ; ce sont eux, enfin, qui vont donner à l'appareil de projection, acquis auprès de son inventeur Armat dans des conditions déplaisantes¹¹, le nom de vitascope — « vision de la vie » — par opposition à cinématographe — « écriture du mouvement » — nom choisi par Louis Lumière.

Et voici d'ailleurs une confirmation éclatante de la place qu'occupe Edison dans le *tableau raisonné* du premier cinéma, place située exactement à l'opposé de celle d'un Marey : à peu près au même moment où ce dernier publie la description de son sphymographe, appareil au moyen duquel le moindre tressaillement de la « machine animale » est consigné sur des graphiques scrupuleux ; Edison, lui, met au point un analogon étonnant de cette machine animale qu'on nomme la Femme, analogon mécanique mu par des phonographes — inversion géniale du dispositif de Marey.

Seulement, ce prodige-là n'a jamais eu lieu que dans le roman célèbre de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886). Mais attardons-nous un instant sur cette fable, où le grand écrivain décadent brode autour du déjà légendaire « sorcier de Menlo Park » des variations quasi-mystiques sur une idéologie réactionnaire des rapports entre les sexes ; elle est du plus haut intérêt pour comprendre l'Institution à venir.

Certes, toutes les histoires du cinéma font une place plus ou moins grande à ce roman jugé prophétique parce qu'au détour d'un chapitre, Villiers (dès 1879, semble-t-il) *déduit* de la plus fameuse invention de son héros — le phonographe — celle qui allait le rendre plus célèbre encore : le cinéma.¹² Mais il ne semble pas que ceux qui évoquent ce curieux

9. N'est-ce pas piquant d'apprendre que le premier véritable gros plan du cinéma, *Fred Ott's Sneeze* (1894), résulte d'une « commande » venue d'un journaliste qui rêvait de voir le kinetoscope reproduire l'image d'une *jolie fille* en train d'éternuer ?

10. Cf. la lecture que fait G. Sadoul, *op. cit.*, p. 256, de ce phénomène, en l'attribuant uniquement à la petitesse de l'image du kinetoscope.

11. Cf. G. Sadoul, *op. cit.*, pp. 305-312.

12. Qu'Edison et Dickson aient eux-mêmes conçu l'un à partir de l'autre se confirme par la tentative un peu dérisoire qu'ils firent, au début de leurs recherches, pour animer les photogrammes en les collant sur le pourtour d'un cylindre inspiré de celui du phonographe.

ouvrage aient bien vu que sa substance principale, variante spécifiquement phallocrate du complexe de Frankenstein, constitué une métaphore, merveilleusement fidèle, du fonctionnement imaginaire de la future Institution.



Fig. 2 : C'était sans doute autant la conscience qu'il avait de la difficulté qu'il y avait à lire des images complexes à travers l'ocille du kinetoscope que le désir d'imiter les pratiques du studio de photographe qui amenait W.K.L. Dickson à filmer des scènes comme ce *Barber Shop* (1894) contre un fond noir.

Lorsqu'Edison, pour empêcher le suicide de son vieux bienfaiteur, le dandy anglais Lord Ewald, réussit à remplacer sa maîtresse, Alicia, femme à la beauté parfaite mais à l'âme « vile », par Hadaly, l'*andréide*, femme artificielle certes mais *reflétant parfaitement le désir de l'homme*, Ewald commence par être horrifié. Pourtant, il finira par se rendre aux raisons de l'*andréide*, devenue le sosie de cette femme dont « l'esprit contredit le corps » :

Qui je suis ? [lui souffle Hadaly] Un être de rêve... qui s'éveille à demi en tes pensées — et dont tu peux dissiper l'ombre salutaire avec un de ces beaux raisonnements qui ne te laisseront, à ma place, que le vide et

l'ennui douloureux, fruit de leur prétendue vérité. Oh, ne te réveille pas de moi, ne me bannis pas, sous un prétexte que la raison traître, qui ne peut qu'anéantir, déjà te souffle tout bas... Qui je suis, demandes-tu. Mon être ici-bas, *pour toi au moins*, ne dépend que de ta libre volonté. Attribue-moi l'être, affirme-toi que je suis, renforce-moi de toi-même et soudain je serai toute animée, à tes yeux, du degré de réalité dont m'aura pénétré ton bon vouloir créateur.¹³

Comment ne pas songer au rôle du corps féminin donné en pâture au fantasma masculin dès les débuts du cinéma ? Plus généralement encore, comment ne pas mettre en parallèle cette objurgation de Hadaly avec la magistrale description faite par Christian Metz du mode d'être du sujet-spectateur au sein de l'Institution cinéma :

Dans l'état filmique comme dans la rêverie, le transfert perceptif s'arrête avant son terme, l'illusion vraie fait défaut, l'imaginaire reste senti comme tel : de même que le spectateur sait qu'il voit un film, la rêverie sait qu'elle est une rêverie (...) la vision du film, comme la rêverie, procède de la contemplation et non de l'action. Toutes deux supposent un changement d'économie temporaire, largement volontaire, par lequel le sujet suspend ses investissements d'objets ou renonce du moins à leur frayer un débouché réel...¹⁴

Si l'on ajoute que Miss Alicia compte au nombre de ses perfections « toutes animales » un admirable organe de cantatrice, on peut dire que Villiers avait su pressentir sous bien des aspects, dans sa recreation de la légende edisonienne, l'idéologie dans laquelle se situait le véritable père du phonographe.¹⁵ Pourtant, quand il fait d'Edison, au nom d'un paradis perdu aristocratique, le champion de sa propre critique de l'ère bourgeoise, Villiers commet (ironiquement ?) un contresens historique. Car Edison, homme d'affaires avisé, était bien un homme de son temps : en attendant l'opéra filmé, il n'hésite pas à autoriser à des associés de braquer le kinetographe sur les très malfamés (et illégaux) matches de boxe, pour pouvoir bénéficier des premiers succès de box-office qu'aient connus les images animées.¹⁶

13. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, José Corti, Paris, 1977, p. 337.

14. Christian Metz, *op. cit.*, p. 164-165.

15. Un roman de Jules Verne, écrit dix ans plus tard, *Le Château des Carpathes* (1892) présente un thème étonnamment proche : un homme s'enferme dans un château isolé pour se « projeter » nuit après nuit l'apparence parfaite d'une cantatrice aimée, disparue trop tôt, mais dont il avait pu, de son vivant, capter l'image et la voix en même temps, au moyen d'une machine merveilleuse.

16. Et, signe précoce du clivage social qui marquera les deux premières décennies du cinéma aux États-Unis, l'hypocrisie bien bourgeoise d'Edison le conduira, semble-t-il, à parjurer lorsqu'il ira jusqu'à affirmer, face à un tribunal, n'avoir pas été présent à la reconstitution des matches Corbett-Courtney et Leonard-Cushing (cf. G. Hendricks, *The Kinetoscope*, New York, 1966, pp. 88-97 et 108).

De plus, Dickson et ceux qui vont s'associer aux productions pour le kinetoscope (en l'occurrence les frères Latham) sauront rapidement trouver des sujets flattant le goût des couches sociales qui fréquentaient les lieux où leurs machines à sous pouvaient être profitablement installées : *penny arcades* aux États-Unis, foires et fêtes foraines de Grande-Bretagne et d'Europe continentale. C'est à ce sens du show-business qu'est dû en partie le succès du kinetoscope. Mais il est dû aussi à son extraordinaire nouveauté : tous les historiens s'accordent pour souligner que le succès du kinetoscope était en fin de compte celui de toute une série de prodiges scientifiques (rayons X, phonographe...) auxquels les masses n'avaient encore accès que sous la forme de phénomènes de foire, mais qui, en tant que tels, devaient donner aux défavorisés une vision idyllique de l'avenir de la société industrielle.

L'échec des productions de la firme à partir de 1896, face à celles de la maison Lumière, est sans doute à mettre au compte de la puissante magie du « plein-air » que cette dernière révéla au monde, et qui continuera à se manifester pendant toute l'époque primitive. Lorsque Dickson transportera l'encombrant kinetographe hors du *Black Maria* (1894), ce sera toujours pour filmer selon une conception proche, semble-t-il, des images « centripètes » prises en studio sur fond noir. Et ses tentatives pour imiter les films de Lumière après leur irruption sur le marché nord-américain, continuent à se ressentir de la lourdeur de l'appareillage et d'une conception déjà dépassée de la mise en scène. En vérité, ce premier échec d'Edison face aux films français est à certains égards comparable à celui du Film d'art français dans les années 1908-1910. Il s'agit dans les deux cas d'un effort pour réaliser un désir alors que les moyens conceptuels, sinon matériels, de le réaliser n'existent pas encore. Aujourd'hui, on voit bien qu'Edison, Dickson et leurs divers associés pressentaient par certains côtés ce qu'allait être le M.R.I. Mais ils ne parviendront jamais à créer un analogon « à la Hadaly », à inventer d'un coup le système capable de solliciter et de soutenir une « illusion consentie » équivalente à celle voulue par l'Edison fictif de Villiers, *mais aussi par le vrai*, et leurs fonds noirs ne restent qu'une lointaine préfiguration des éclairages en dégradé qui verront le jour vers 1915. Par contre, l'image de Dickson jouant du violon devant l'énorme cornet du phonographe introduit une contradiction insupportable dans ce contexte qui se voulait reproducteur fidèle de la Vie. Des contradictions semblables se rencontrent tout au long de cette époque primitive, dont le travail de Dickson/Edison fait intégralement partie.

L'image Lumière, par contre, même quand elle ne montre pas les traits

d'un bébé vus « comme au microscope », ou quand elle n'esquisse pas de clôture narrative à la manière de *Arroseur et arrosé*, vit, à sa façon. Certes, elle est non linéaire, non centrée, inassimilable en tant que totalité à première vue, mais elle offre comme un sentiment d'approche du réel précisément en ce que celui-ci a de non centré, de non clôturé, de non linéaire, de non assimilable à première vue. Il ne s'agit plus (pas encore) de la construction du réel propre au naturalisme mais d'une image qui, sans être non plus un analogon du réel, n'en est pas moins le résultat singulier d'une rencontre de la ciné-caméra avec un « réel brut ». L'attrait exercé par ces films tient pour beaucoup à cela. Mais je me garderai bien de mettre Edison du côté du *représentationalisme* bourgeois (manqué) et Lumière du côté d'un *présentationalisme* populaire... ou scientifique. Le plaisir que Lumière lui-même, tout comme ses spectateurs, ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui, tire de ses films est bien dû à un *effet analogique* (celui que produit la photographie quoiqu'on fasse ou presque), mais selon un modèle non linéaire et non centré *qui ne situe pas le sujet-spectateur au centre d'un espace imaginaire* ; c'est pourquoi je pense que le plaisir — et aussi la connaissance — qu'on en retire est d'un tout autre ordre que le futur plaisir institutionnel.

Pourtant, on peut également démontrer que ces films de Lumière et les pratiques qui en sont issues sont à la racine de ce qu'on peut repérer comme étant *l'idéologie documentaire*, très vivace aujourd'hui encore, comme on sait, mais qui connut à l'époque une forme particulièrement aiguë, sur laquelle il vaut la peine de s'attarder.

Dans leurs soudains changements, les décors rapides et pressés sont comme des images colorées... l'objectif plonge sur la rade de Villefranche, captant au passage les masses grises des gros cuirassés, coupés à tout moment par la succession des poteaux télégraphiques ou l'obscurité des tunnels.¹⁷

Ainsi Félix Mesguich décrit-il le « film » d'un tournage qu'il fit en train — peu après son départ de la maison Lumière, dont il avait été l'un des premiers et plus talentueux opérateurs. Avant de revenir plus loin sur ce personnage, qui nous a laissé le véritable credo de l'idéologie documentariste de l'époque, faisons d'abord plus ample connaissance avec cet autre personnage du premier cinéma, intimement lié à la montée pro-

17. Félix Mesguich, *Tours de manivelle, souvenirs d'un chasseur d'images*, Bernard Grasset, Paris, 1933. pp. 27-28.

gressive, dans le sein du cinéma primitif, d'une conception plus dynamique, plus conquérante, plus *propriétaire* de la représentation : je veux parler du chemin de fer.

La première intervention d'un train dans l'histoire des images animées semble être à coup sûr la célèbre *Arrivée d'un train à La Ciotat* de Lumière de 1896. Il en existe aujourd'hui au moins deux versions, ce qui témoigne bien du souci constant qu'avait le premier cinéaste véritable d'améliorer la qualité de l'effet produit par ses prises de vue. Mais, s'il a ainsi privilégié ce plan, et si ses opérateurs en ont assuré des *remakes* aux quatre coins du globe (d'Alexandrie à Jaffa, de Melbourne à Tokyo), cela tient, tout autant qu'à la place symbolique du train dans le spectacle offert aux foules du progrès industriel, à l'extraordinaire effet de *profondeur de champ* produit par un cadrage qui fait (toujours) arriver le train vers le spectateur. Rien d'étonnant dès lors à ce que ce plan ait été reproduit des centaines de fois par des opérateurs de tous les pays producteurs pendant des années, y compris dans les films de fiction, ni à ce que ç'ait été, quarante ans plus tard, par une ré-édition de ce même plan que Louis Lumière fit, devant l'Académie des Sciences de Paris, la démonstration de son procédé de cinéma en relief. Et le chemin de fer, avec son mouvement de pénétration en ligne droite, image impressionnante de la « conquête par la puissance industrielle des nouveaux espaces », à la fois picturaux et géographiques, va jalonner spectaculairement l'histoire du cinéma, de *L'Attaque du grand rapide* à *L'Animal d'acier*, en passant par *La Roue*, *Le Cheval de fer*, *Le Train mongol*, et *La Bête humaine*.

Mais le chemin de fer entraînait seulement alors dans son âge d'or. Ce n'était que depuis peu qu'il était devenu le moyen de transport moderne par excellence, venant ouvrir à « Monsieur et Madame Tout-le-monde » la possibilité de suivre à la trace les grands explorateurs des siècles précédents (l'Orient Express est inauguré en 1883, le Transcaspien en 1893). Bien entendu, pour aller flâner du côté de Samarkand ou Istanbul, il faut avoir les moyens : c'est donc au sein de la bourgeoisie que s'enracine d'abord le mythe du globe-trotter, dont le cinéma va aider à répandre le fantasme à travers les autres couches. Tâche à laquelle vont s'employer avant tout les opérateurs de Lumière, qui parcourent le monde la main sur la manivelle. Les films qu'ils en rapportent, et que longtemps on désignera sous le vocable de « plein air », sont propres à satisfaire cette soif nouvelle de pays lointains et à redonner popularité à l'entreprise coloniale. Mais aux yeux de ceux qui peuvent réellement espérer connaître les terres foulées par un Loti ou un Larbaud, ces films continueront longtemps à être entachés des mêmes défauts qu'avaient aux yeux de Gorki

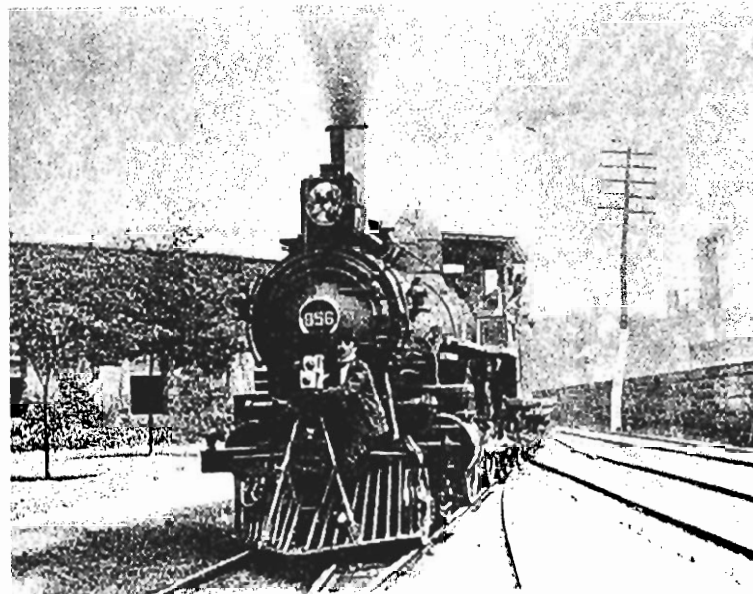


Fig. 3 : Billy Bitzer tourne un film destiné à être projeté dans une salle de type Hale's Tours.

les premières bandes Lumière. Car, qu'ils aient été produits par Pathé, Urban, Warwick, Edison ou Biograph, ces films semblent avoir adhéré au modèle Lumière pendant au moins dix ans.¹⁸

Mais, neuf ans après *L'Arrivée d'un train*, huit ans après qu'Alexandre Promio, à bord d'une gondole sur le Grand Canal de Venise ait inauguré (peut-être) le « travelling de plein air », c'est aux États-Unis, c'est-à-dire le pays où le chemin de fer a pris son essor le plus spectaculaire¹⁹, que se manifeste une entreprise insolite, associant train et cinéma et dont le but avéré est de surmonter les obstacles si bien décrits par Gorki. Il s'agissait de donner une crédibilité, une nouvelle présence au « tableau Lumière ».

Les visiteurs de l'Exposition universelle de Saint-Louis de 1904, où ils pouvaient goûter aux premiers cornets à glace et aux premiers hot

18. Un rudiment de « syntagmatisation » intervient dès 1896 avec l'édition de séries de tableaux (en l'occurrence des vues militaires filmées à l'occasion des Fêtes franco-russes).

19. En 1895, cela faisait plus de la moitié du kilométrage mondial.

dogs, suivre les premières démonstrations publiques de la T.S.F. de Lee DeForest et découvrir le cinéma sonore du pionnier allemand Oskar Messer, firent aussi la connaissance d'une première version des Hale's Tours.

À Saint-Louis, si du moins la réalisation de cette curieuse attraction était conforme à la conception de son inventeur, un certain William Keefe, tel que celui-ci l'a exposée, il se serait agi d'un wagon de chemin de fer auquel aurait manqué l'un des flancs, et qui aurait tourné dans un tunnel circulaire, dont la paroi formait un écran sans fin et sur lequel étaient projetées des images prises à partir d'un train en mouvement.

Le but de cette attraction était de présenter aux passagers des représentations passablement fidèles des scènes qu'ils auraient pu voir s'ils étaient réellement assis dans un train traversant les régions du monde les plus pittoresques, puisqu'elle comportait la projection de films pris à partir d'un train réel. L'illusion du voyage devait être accentuée par le recours à une voie inégalement balisée, ce qui devait provoquer vibrations et balancements, et créer ainsi la sensation de la grande vitesse. Une sorte de soufflerie devait également fonctionner à l'intérieur du tunnel, provoquant un fort courant d'air qui parcourrait le wagon de bout en bout. On peut supposer qu'il y avait aussi un bruitage approprié — le fracas de la locomotive, des coups de sifflet, cliquetis et grincements du wagon, etc.²⁰

Au cours des mois qui suivent, la formule devient moins spectaculaire et plus maniable, mais *l'illusion de voyager* n'en demeure pas moins au centre de l'entreprise : dans un deuxième temps, le voyage réel se trouve réduit à un simple aller-retour entre le point de vente des billets et un wagon en stationnement, où ont lieu les projections, auquel vient s'accrocher le wagon servant à la navette. Enfin, la formule qui fera la gloire des Hale's Tours dans le monde entier, durant sept années prospères, ne mettra plus en jeu qu'un seul « wagon » fixe. Celui-ci est :

pourvu de sièges disposés en pente afin de dégager le champ de vision. Le devant du wagon est à claire-voie, permettant au public de contempler des images prises par un appareil situé sur le chasse-corps d'une locomotive en marche et projetées sur un écran dans une cabine au-dessus du wagon et un peu en retrait de celui-ci. Les dimensions de l'écran et la distance entre celui-ci et le projecteur sont telles que l'image couvre entièrement le champ de vision des occupants du wagon et est donc "grandeur nature".²¹

20. Raymond Fielding, « Hale's Tours : Ultra-realism in the pre-1910 Motion Picture », dans *The American Cinema*, éd. Donald E. Staples, Voice of America Forum Series, U.S. Information Agency, Washington D.C. 1973, p. 17 (Une version légèrement différente se trouve incluse dans John L. Fell, éd. *Film before Griffith*, University of California Press, Berkeley 1983, pp. 116-131).

21. *Ibid.*, p. 18.

George C. Hale, qui avait racheté l'idée de Keefe pour l'exploiter en commun avec un magistrat du nom de Gifford, était cet ancien chef des pompiers de la ville de Kansas City qui s'était illustré par l'organisation de démonstrations ultra-réalistes des techniques modernes de lutte contre l'incendie, devant des congrès internationaux en Europe en 1893 et 1900 (nous verrons par ailleurs l'importance considérable prise dans l'iconographie du premier cinéma britannique et américain par l'institution encore récente du sapeur-pompier professionnel). On peut penser que son sens du spectacle « comme si vous y étiez » découle de ces antécédents, qui font songer à Belasco, mais aussi à Daguerre.

Certes, lorsqu'intervient l'entreprise de Hale, l'époque primitive tire à sa fin et le problème auquel on s'attaque — surmonter « l'exclusion » du spectateur de l'image primitive classique — a déjà reçu un début de solution chez un Smith, un Williamson, un Porter... Les pas décisifs d'un Griffith et d'un Blackton, qui vont rendre cette expérience caduque, ne sont plus très loin. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est que l'extraordinaire arsenal de moyens (décor, bruitage, balancement...) grâce auquel des centaines de salles (il y en a 500 dès 1905, rien qu'aux États-Unis) vont permettre aux pauvres de se croire embarqués dans un irréalisable voyage en chemin de fer, offre une préfiguration naïvement analogique de ce que le M.R.I. accomplira parfaitement dix à quinze ans plus tard au niveau de l'imaginaire. Comme nous allons le voir, c'est le *transport*, la pénétration du spectateur à l'intérieur de l'espace diégétique visuel (et éventuellement sonore) qui est le geste majeur autour duquel se constituera l'Institution.

Ces salles de Hale vont représenter aux États-Unis les premiers lieux de projection permanente. Et entre ces spectateurs d'alors qui, lorsqu'ils voient sur un écran se dérouler devant eux des images prises d'un tramway, crient aux piétons de se garer, et ces autres qui, dix ans plus tôt, se levaient effrayés par l'arrivée filmée d'un train en gare, il y a déjà tout un monde : ceux-là sont devenus maîtres de la situation, prêts à *passer par la lucarne*.

Ce passage certes s'effectue déjà ici et là par de tout autres moyens : par les tableaux rapprochés, quelquefois aussi par le travelling avant, invitant le spectateur à franchir le seuil ; par les premiers raccords de contiguïté, ou de montage alterné, esquissant le centrement/enveloppement. Devenus bientôt sans objet, les Hale's Tours vont, vers 1911, disparaître pour toujours. Mais le succès prodigieux qu'ils connurent pendant quelques années montre quelle forte pression socio-psychologique pouvait s'exercer en faveur d'un mode de représentation bien différent de celui

issu de *Sortie d'usine* et des autres « plein air » de Lumière et de ses opérateurs. C'est d'ailleurs « l'espace Lumière » que « viole » le train de Hale²², en y faisant pénétrer comme par effraction le spectateur-sujet de 1906.

Outre les Hale's Tours, il nous faut dire un mot de toute une série de projets, la plupart avortés, dont le but est cependant identique à celui de l'attraction américaine : créer un environnement par la projection d'images animées. La démarche est à la fois grandiose et inconséquente : il s'agit d'entourer littéralement le spectateur d'une seule image continue, reproduisant, en théorie tout au moins, les conditions de la vision réelle. Le seul de ces projets qui semble avoir été mené à bien²³ fut le cinéorama de l'ingénieur français Grimoin-Sanson, présenté au public en 1900, à l'Exposition Universelle de Paris. Le cinéorama aurait donné toute satisfaction pendant trois séances jusqu'à ce que les pompiers, inquiets de la grande quantité de chaleur dégagée, n'interdisent les représentations (la catastrophe du Bazar de la Charité est dans toutes les mémoires, cf. infra, p. 49).

Le principe du cinéorama est simple : à la prise de vues, sont disposés en cercle dix appareils fonctionnant dans un rigoureux synchronisme grâce à une liaison mécanique ; à la projection, dix projecteurs disposés de la même façon au centre d'une salle plus ou moins sphérique, restituent les dix bandes simultanées qui constituent chaque « tableau ». Le cinéorama montrait des prises de vues filmées dans cinq villes d'Europe, ainsi qu'au Sahara, avec en plus, pour ouvrir et clore la représentation, deux scènes prises de la nacelle d'un ballon qui décollait puis atterrissait place de la Concorde. Pour assister à ce spectacle, dont les images étaient colorisées de surcroît, le public montait à bord de la nacelle d'un « ballon » (vecteur du voyage imaginaire comme l'était le train chez Hale), l'appareillage de projection se trouvant dans une cabine sous ses pieds. L'effet était, paraît-il, saisissant. Les historiens parlent volontiers comme de la première expérience de *cinéma total*. Vocabulaire significatif, qui renvoie au rêve edisonien d'une illusion complète, rêve qui allait s'accomplir certes, mais par de tout autres moyens.

Pour ma part, je vois donc dans l'expérience du cinéorama le lieu d'une contradiction exemplaire. Par sa recherche de la présence absolue des images animées, il plaçait le spectateur en face, si l'on peut dire, d'un

22. En admettant toutefois que toutes les bandes ainsi montrées aient été prises en mouvement, ce qui n'est nullement certain.

23. D'autres projets célèbres, et qui avortèrent tous deux, furent ceux du cyclorama (1894), par le Nord-Américain Chase et du cinéorama (1896) du Français Baron.

tableau encore beaucoup plus acentrique que celui de Lumière. Si déjà une scène filmée dans les rues de Moscou ou de Tokyo par Promio ou Mesguich demandait (et souvent obtenait) plusieurs visionnages pour en épuiser la vision, que dire alors des tableaux du spectacle cinéorama ! Mais ici, en même temps que l'on semble atteindre à l'absorption presque littérale du spectateur dans l'espace-temps profilmique, on tourne complètement le dos à toute linéarisation possible des signifiants iconographiques, à tout centrage de l'image. Or, nous allons voir plus loin que l'objectif visé à fond par Grimoin-Sanson et ses émules, à savoir l'insertion du spectateur-sujet dans un espace-temps imaginaire, exigera pour être atteint comme condition sine qua non, cette linéarisation, ce centrage, alors qu'avec le cinéorama nous sommes au contraire bien plus près des « environnements » audio-visuels du modernisme, qui mettent en jeu une perception toute autre que celle que le M.R.I. va déduire du théâtre, de la peinture et du roman bourgeois.

Quant à la couleur, beaucoup plus présente tout au long de l'époque muette qu'on ne le croit aujourd'hui — surtout avec l'étonnant système Pathé-Color — nous verrons plus tard que si elle apporte aux films de Méliès, de Zecca et d'autres encore, ce supplément du réel réclamé par Gorki, ainsi qu'un certain centrage/linéarisation (puisqu'elle aide à différencier les personnages), elle produira, comme le cinéorama, d'autres effets allant dans le sens opposé, notamment une certaine accentuation du côté « toile peinte » dans les images.

De fait, pendant cette première décennie, la « pulsion » qui visait à combler les trois lacunes énumérées par l'écrivain russe — couleur, son, extension dans l'espace et plus généralement *la présence* — a souvent conduit les films à s'éloigner encore plus du modèle naturaliste, selon le principe deux pas en avant, un pas en arrière. C'est un processus qui, nous allons le voir, va se répéter d'autres fois, et nous aidera chaque fois à mieux comprendre la nature du système de représentation en germe.