

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

57 | 2009

Varia

Réponses à 1895

André Gaudreault



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4006>

DOI : 10.4000/1895.4006

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 17-30

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

André Gaudreault, « Réponses à 1895 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4006> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4006>

Réponses à 1895

par André Gaudreault

Je remercie d'abord mes collègues de 1895 de me permettre ainsi de donner un peu d'extension aux hypothèses avancées dans mon ouvrage, et qui y sont en quelque sorte « cantonnées » et « confinées » (en effet, étant donné les limites du médium et du genre, un livre contraint et restreint toujours, peu ou prou, les idées qui y sont développées)². Je leur lève d'abord mon chapeau, même si je pense que leur interprétation est fondée sur un certain nombre de malentendus et même si je crois que leur rencontre avec mon ouvrage a donné lieu à quelques quiproquos, que je noterai au passage. Ils n'en ont pas moins relevé certains maillons faibles de la chaîne argumentative que je forge tout au long de mon ouvrage, et je tenterai, en répondant aux cinq « questions » qu'ils m'ont posées, de fournir des explications satisfaisantes. Comme ces questions touchent pour leur plus grande part des points sensibles pour moi (et chez moi), elles ne me sont pas étrangères (ni ne me paraissent étranges) et je suis relativement préparé pour y répondre. L'exercice aura du bon, ne serait-ce que parce qu'il me permettra de formuler de nouvelles hypothèses (ou d'en amorcer la formulation) et de les lancer au lecteur, comme autant de ballons d'essai. Ce sera autant de gagné. Il me permettra aussi de fournir un certain nombre de précisions à mes interlocuteurs qui n'ont, à l'évidence, pas toujours compris la portée de certaines thèses que j'ai avancées. Je pourrai ainsi proposer des hypothèses à peine esquissées, que je n'aurais pas osé, en raison de leur incomplétude, mettre dans un livre « fini », et entamer, dès à présent, un dialogue public sur ces questions. Je commencerai cette série de « réponses » par une question à l'égard du texte liminaire fourni par 1895. On y présente la nouvelle perspective historiographique que je propose dans mon ouvrage comme étant fondée sur une coupure radicale entre deux *phases* (« au sein de ce qui s'est appelé successivement "cinéma primitif" puis "cinéma des premiers temps" »). La première phase serait celle « de l'invention technique et des régimes discursifs de la monstratation et de l'attraction » et la deuxième, « qui serait en réalité la première phase du "cinéma" », correspondrait à son institutionnalisation. Le problème que je veux soulever ici porte sur... (on ne s'en surprendra pas) le vocabulaire et, par ricochet, une conception du

2 Merci à Nicolas Dulac, doctorant en co-tutelle à l'Université de Montréal et à l'Université Paris 3, d'avoir révisé le texte de mes réponses et de m'avoir proposé certains ajustements.

1895 /
n° 57
avril
2009

17

« monde ». Peut-on continuer à voir le développement historique comme un développement par *phases* ? On a déjà beaucoup glosé là-dessus et je n'ai pas de réponse définitive à fournir, en ce qui me concerne. Tout ce que je puis dire, c'est qu'un doute m'assaille constamment lorsque cette notion surgit. À telle enseigne d'ailleurs que j'ai craint comme la peste l'usage de ce mot dans mon ouvrage (qui ne s'y retrouve d'ailleurs que lorsque je décline l'expression « être en phase avec »). En tout cas, il est une précision que je sens le besoin de faire ici, d'entrée de jeu, pour ne pas laisser de flou sur le découpage qui serait mien. La nouvelle perspective historiographique que je propose est fondée sur une coupure *si radicale*, entre la période³ dite du « cinématographe » et celle du « cinéma » proprement dit, qu'il siérait de ne pas même parler de la première période comme d'une *phase* ayant pu donner ensuite lieu à une seconde *phase*, tout simplement parce qu'il me semble important, primordial même, de ne pas mettre l'accent sur le fait que la deuxième période procéderait de la première. Pour moi, le renvoi *dos à dos* de ce que j'ai appelé la *cinématographie-attraction* et ce que j'ai appelé, de façon quasi symétrique, le *cinéma-institution* est irréductible. J'avancerais ici qu'il ne saurait y avoir de phases qu'à l'intérieur d'un phénomène ou d'un ensemble relativement homogène (ainsi des phases éventuelles que l'on pourrait délimiter *au sein* de la cinématographie-attraction, ou de celles que l'on saurait distinguer *au sein* du cinéma-institution).

On pourra objecter bien sûr que, dans le monde empirique et « historique », il n'a existé aucune coupe nette entre les deux phénomènes, entre les deux ensembles (*cinématographie-attraction* et *cinéma-institution*), et que leurs « systèmes » se sont côtoyés sur une assez longue période. Certes, mais la coupure en faveur de laquelle je milite appartient au *monde de la compréhension historique*, plutôt qu'aux *phénomènes historiques* eux-mêmes.

1.

Coupure et paradigmes

Si j'en juge par la formulation de leur première « question », mes interlocuteurs ne semblent pas partager avec moi un certain nombre d'« *a priori* » que je trouve essentiels, ne serait-ce que pour arriver à se comprendre. À moins qu'un certain nombre de malentendus se soient glissés entre eux et moi ? Je repère un premier malentendu sur le (ou plutôt « les ») sens du mot « paradigme ». Ce mot est maintenant d'un usage commun, et on le sert de plus en plus à toutes sortes de sauces. Il y a longtemps, me semble-t-il, qu'il n'a plus le sens quasi exclusif que d'aucuns semblent vouloir encore lui réserver (en brandissant notamment la référence à Kuhn, qui n'est, dans cette perspective, qu'une référence parmi d'autres, et qui ne reste utile que

³ Voilà un autre concept qu'il faut manier avec précaution quand on fait de l'histoire, comme je l'expliquerai plus loin.

dans un cadre bien précis). On le sait, il n'y a pas que la philosophie des sciences qui emploie le terme (pour désigner, *grosso modo*, un modèle de pensée dans une discipline scientifique) puisque, à côté du paradigme du linguiste, du sociologue, du programmeur informatique et de l'historien. Il y a aussi, bien entendu, celui du locuteur lambda. Sans oublier qu'en cinéma, on a aussi eu à faire avec ce « paradigme de syntagmes » qu'est la « grande syntagmatique » de Christian Metz. Disons, pour faire court, que le mot « paradigme » est promis à un brillant avenir, et qu'il serait bien vain de vouloir l' « harnacher » et le « dompter ». C'est dans ce contexte que mon usage du mot est ouvert et polyvalent. Ce qui peut, il est vrai, porter à confusion pour celui dont, par exemple, l'acception épistémologique du mot transcenderait les autres sens. Personne ne s'offusquerait que l'on dise de l'histoire du cinéma qu'elle a été témoin de la rencontre ou du croisement d'une *série* (une succession, une suite) de *séries* culturelles (j'utilise ici, volontairement, le mot « série » dans deux acceptions différentes). Il y a, donc, *série* et *série*. Il y a, aussi, *paradigme* et *paradigme*. Ainsi, ce que je désigne comme le « paradigme de la cinématographie-attraction »⁴ n'est-il pas un paradigme du même ordre que ce que Philippe Marion et moi avons défini comme « les trois paradigmes de la cinématographie » (celui de la captation/restitution, celui de la monstration et celui de la narration [p. 102]). S'il fallait catégoriser ces deux types de paradigmes l'un par rapport à l'autre (ce que je ne fais pas dans mon ouvrage), je dirais que le second type est d'un ordre inférieur au premier (ainsi pourrait-on dire que le paradigme du premier type – un paradigme d'ordre « épistémique » – inclut en quelque sorte les trois paradigmes du deuxième type – des paradigmes d'ordre plutôt « représentationnels », ceux-là)⁵. Ce qui reviendrait à dire que les trois *paradigmes représentationnels* sont des catégories de ce grand *paradigme épistémique* qu'est la cinématographie-attraction, tout comme ils le sont d'ailleurs de cet autre grand *paradigme épistémique* qu'est le cinéma-institution). Qui plus est, à côté des paradigmes épistémique et représentationnel, il y a le « paradigme culturel » (celui du *spectacle de scène de la fin du dix-neuvième siècle*, par exemple), composé comme je le propose de diverses « unités de signification » (café-concert, théâtre d'ombres, sketches magiques, féerie, arts du cirque, théâtre de variétés, pantomime, etc.) (p. 114).

4 Ainsi : « Entre ces deux bornes (1890 et les années 1910), il y aurait eu une période au cours de laquelle aurait régné ce que je désignerai ici comme la cinématographie-attraction, dont les tenants et aboutissants n'ont guère en commun avec ceux du cinéma, sinon que les deux paradigmes sont fondés sur l'usage de l'*image animée*. » (p. 18).

5 Philippe Marion et moi avons récemment eu recours à l'expression « paradigme des régimes de représentation » pour désigner leur ensemble (Voir A. Gaudreault et P. Marion, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, automne 2007, pp. 215-232). Je tiens à préciser que c'est par un pur hasard de calendrier et autres nécessités du même type que cet article sur l'histoire se trouve dans un numéro consacré à la « théorie du cinéma » (préparé sous la direction de Roger Odin), et comme en marge de celui-ci.

Dans cette optique (tant qu'on ne vise pas l'acceptation épistémologique du terme), on ne voit pas trop pourquoi il ne serait pas souhaitable de multiplier les paradigmes qui, comme les séries, peuvent être des ensembles que le chercheur construit lui-même, à volonté, pour lui permettre de mieux appréhender le réel. C'est cet exercice que j'ai pratiqué dans mon livre. En ce qui concerne la succession de discontinuités, dont chacune appartiendrait à un paradigme différent (captation/restitution, monstration, attraction et mixité, d'une part ; narration, institutionnalisation, art et spécificité, d'autre part), je conviens avec mes interlocuteurs que, dans cet ouvrage, je ne tiens pas trop compte de critères économiques, juridiques, ou autre, du moins dans la détermination des paradigmes. Pourquoi ? La réponse est bien simple : les deux grands paradigmes épistémiques que je définis (la cinématographie-attraction et le cinéma-institution) sont nécessairement en phase avec l'économique, le juridique, le culturel et *tutti quanti* ! Il ne saurait en être autrement, dans la mesure où ces deux grands paradigmes ont des bornes temporelles floues, et que, de toute façon, ce ne sont pas des monades, à l'inverse de ce que semble suggérer la question. Bien au contraire ! Ainsi, comme je le montre dans mon ouvrage, la cinématographie-attraction est-elle toujours bien vivante, en tant que *système*, dans les œuvres tardives d'un Méliès (encore en 1911, avec *À la conquête du Pôle* notamment) et le cinéma-institution trouve-t-il certaines de ses racines profondes dès les premières années du XX^e siècle (chez Pathé, par exemple). Bien entendu, si l'on vise plutôt les paradigmes d'ordre représentationnel, la question du décalage avec les critères d'autres ordres pourrait effectivement se poser. C'est d'ailleurs plutôt du côté du « représentationnel » que mes premiers lecteurs portent leur regard lorsqu'ils avancent que les traits qui définissent mes paradigmes « appartiennent largement à la narrativité » (allant ainsi assez vite en besogne, selon moi).

Je ne comprends pas par ailleurs comment on peut avancer que ce que j'appelle « l'extranéité » peut être vu comme délinéant un ensemble clos. La raison pour laquelle il m'apparaît important d'insister, ne serait-ce qu'à des fins maïeutiques, sur ce trait de la cinématographie-attraction, c'est qu'il s'agit à mon sens du meilleur moyen à notre disposition pour éviter de se laisser bercer par les sirènes de l'analogie entre *cinématographie des premiers temps* et *cinéma* tout court. Si l'ensemble est clos, ce n'est que sur le plan conceptuel (dans le « monde des idées », pourrait-on dire...). Les deux phénomènes qui se présentent à nous, la cinématographie-attraction et le cinéma-institution, se ressemblent étrangement au premier abord. Ils utilisent notamment la même technologie et les mêmes instruments, et l'on a vite fait de gommer les différences fondamentales entre leurs agents respectifs (voyant des cinéastes là où il n'y a que des cinématographistes), surtout lorsque l'on souscrit à l'idée selon laquelle il faut démontrer que le premier de ces phénomènes serait bel et bien l'antichambre du second... Et c'est bien cela que les historiens traditionnels

d'antan ont fait. C'est bien cela, aussi, que les historiens « traditionnels » d'aujourd'hui (il y en a plus que l'on pense) continuent à faire. La méthode que je développe et que je préconise (une méthode à visée pédagogique) introduit une part de volontarisme dans le rapport aux objets historiques, quitte à forcer, volontairement, le trait. L'idée, ce serait de dire : partons de l'idée-force voulant qu'il y ait totale extranéité, croyons-y fermement un certain temps (pourquoi pas tout au long d'une génération ?), récoltons les résultats de pareil credo et analysons-les. La méthode a d'ailleurs déjà prouvé qu'elle a du bon, il me semble. Ne serait-ce que pour permettre de mettre en évidence la distance qui sépare les deux phénomènes (en tout cas, en ce qui me concerne, dès que j'entends l'expression « Méliès cinéaste », un gouffre d'incongruité s'ouvre devant moi et je vois nettement les aspects antinomiques de l'apposition des deux mots ; et je pense que je ne suis pas le seul – du moins, je l'espère).

En ce qui a trait, maintenant, à la simplification ou à l'appauvrissement dont aurait été victime le paradigme de la captation (« peut-être en raison d'une volonté de faire ressortir sa différence d'avec le paradigme de la "narration" », supputent mes lecteurs), je dirai ceci : mes premiers lecteurs m'ont mal lu (ou bien, c'est que j'aurai mal écrit). Les paradigmes représentationnels que sont la captation/restitution, la monstration et la narration ne se succèdent pas selon une stricte progression chronologique. Ainsi la narration (le n° 3) est-elle présente dès les débuts chez les Lumière, avec notamment un film comme *l'Arroseur arrosé* (mais il y en a bien d'autres) ; ainsi la monstration (le n° 2) est-elle le tout premier régime à avoir massivement été présent, dès 1894, chez les producteurs de vues pour kinétoscope (Edison) qui, du fait de leur importation de *packages* attractionnels déjà pré-contraints (numéros de cirque ou de scène comme, par exemple, pour *Sandow* [Edison, 1894] ou pour *Buffalo Dance* [Edison, 1894]), se gênent encore moins que les Lumière pour manipuler allègrement le profilmique ; ainsi le régime n° 1, celui de la captation, est-il par définition consubstantiel à la chose cinématographique, et traverse tout le premier siècle de cinématographie. Sur le plan historique, il reste vrai que le paradigme de la narration aura été un phénomène qui ne se sera imposé que bien tardivement, comparativement aux deux autres paradigmes, mais la narration aura néanmoins été présente d'entrée de jeu (et même « avant » : on n'a qu'à penser à la narrativité – quasi euphorique – dont fait preuve, dès 1893, *Autour d'une cabine*, la bande dessinée par Reynaud pour son théâtre optique).

Les vues Lumière, pour revenir à elles, sont effectivement complexes, mais loin de moi l'idée de suggérer qu'elles ne ressortiraient que du seul paradigme de la captation. Au contraire ! Les aboutages (dont j'ai été le chantre, ailleurs que dans mon ouvrage, mais voir tout de même les pages 105 à 107, où je traite assez abondamment du cas de l'arrêt-manivelle chez les Lumière) tirent les films Lumière du côté de la monstration (tel que je définis celle-ci), puisqu'ils

1895 /
n° 57
avril
2009

21

impliquent une manipulation d'ordre filmographique (l'une des conditions de la monstration). L'idée que j'ai, en projetant, ainsi que je le fais, une série de paradigmes sur la trame historique des premières années de la cinématographie, ce n'est pas de *baliser* l'histoire du cinéma et d'aligner, à la queue leu leu, une kyrielle de déterminants plus abscons les uns que les autres. Il s'agit plutôt de la *comprendre* cette histoire, il s'agit d'en comprendre les différents enjeux. Il n'est guère aisé de démêler les fils du *maillage* inextricable dont procède un média aussi complexe que le cinéma, et une notion aussi *unilinéaire* et simplificatrice que celle de « période » ne peut pas nous être d'un grand secours, lorsque l'on veut faire l'histoire du média. La notion de paradigme a pour elle l'avantage de la souplesse. Et elle autorise de multiples recoupements et superpositions, comme nous l'avons avancé, Philippe Marion et moi, dans un texte où nous soutenions aussi que le recours à la notion de « paradigme des régimes de représentation » permettait de voir la captation/restitution, la monstration et la narration comme des entités mutuellement non exclusives et pouvant se chevaucher⁶.

Pour terminer cette longue réponse à une non moins longue question, il me faut revenir sur ce que j'ai pu avancer, dans mon ouvrage, à propos de l'« enregistrement », et fournir quelques explications supplémentaires. Il est bien évident (et la chose, sinon la cause, est déjà – toujours-déjà, oserais-je même dire – entendue) que la pure transparence, ça n'existe pas ! Il est corollairement tout aussi entendu que le report sur un support des qualités ou propriétés visuelles ou sonores d'un phénomène vivant ne saurait être *littéralement littéral* (si on me passe l'expression). Et que toute reproduction a, par nécessité, une quelconque part *représentationnelle*. Cette question est donc, fondamentalement, affaire de degrés. Des degrés qui se distribuent selon un axe allant de l'*énonciation* tonitruante (voir par exemple l'interventionnisme maximal qui était de mise à l'époque du montage-roi) à ce qu'on appelle, bien mal et de façon quelque peu idéaliste – mais je n'y suis pour rien, je le jure ! –, la *transparence* (dont il faut bien dire qu'elle est un horizon hors d'atteinte). Cette fameuse transparence suppose un degré minimal d'interventions, et avoisinerait ce qu'on pourrait désigner comme le « degré zéro de la captation ». En cinématographie, on a en quelque sorte dépassé l'aspect de la simple « mise en registre » plus rapidement et de façon plus radicale que du côté des autres « machines à enregistrer » plus ou moins concurrentes du cinématographe. On a même créé un art nouveau (le septième, à ce qu'on dit), en agissant de la sorte. L'enregistrement sonore d'un opéra, malgré tout l'« art » qu'on mettra dans la captation, ça reste et ça restera toujours « l'enregistrement sonore d'un opéra » (et qui plus est, de telle ou telle prestation, produite dans tel ou tel établissement, à telle ou telle date du continuum historique). Même

6 A. Gaudreault, P. Marion, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *op. cit.*

chose pour certains types de vues animées : l'enregistrement visuel de la prestation d'un Sandow, en 1894, dans le studio d'Edison, à West Orange, New Jersey, reste et restera toujours « l'enregistrement visuel de la prestation d'un culturiste », quelque part au New Jersey, cette année-là. L'appareil qui a servi à cet enregistrement est un appareil de *reproduction* qui sert à enregistrer quelque événement profilmique. Toutefois, l'enregistrement visuel et sonore de la prestation d'Ingrid Bergman et d'Humphrey Bogart, qui allait se retrouver quelques mois après le tournage dans la version finale du film intitulé *Casablanca*, au moment de l'intrigue où Ilsa quitte Rick, sur le tarmac de l'aéroport, ne reste « l'enregistrement visuel et sonore de la prestation d'Ingrid Bergman et d'Humphrey Bogart » que de façon exceptionnelle, à certains égards seulement et sous certaines conditions... Il y a un « petit » quelque chose qui transcende la mise en registre opérée par la caméra et qui la fait accéder (on me pardonnera le mauvais jeu de mots) à un autre registre... Il y a « quelqu'un » (plutôt quelques-uns) qui est passé par-dessus le discours de la mise en registre, et lui a donné non pas un simple supplément d'âme mais, bel et bien, un supplément d'art, et a apposé sur ce premier ordre de discours un discours d'un ordre second, qui relègue la mise en registre, sinon aux oubliettes, du moins dans un entre-deux mondes. Un bon enregistrement (sonore ou visuel, ou les deux à la fois) peut certes donner à la chose captée un supplément d'âme, mais il ne lui donne pas nécessairement un supplément d'art. Le supplément d'art survient lorsque l'on décide de se saisir de l'enregistrement de base et de le triturer de telle sorte qu'il finisse par dire autre chose que ce que disait l'événement originel (ou ce que dirait sa simple *mise en registre*) ; le supplément d'art survient lorsque l'« enregistré » est la matière première sur la base de laquelle on arrive à sécréter un autre monde que le seul monde de l'enregistré, par le truchement d'une nouvelle couche discursive, d'une nouvelle trame que l'on « appose » par-dessus le monde enregistré.

Ce qui est arrivé, c'est que la cinématographie s'est développée de façon à ce qu'une nouvelle catégorie d'artistes (les cinéastes) superpose au monde enregistré une nouvelle couche de sens (que ces artistes-là essaient de contrôler totalement), et qui est comme une valeur ajoutée (par-dessus la couche de sens de premier niveau, soit la « simple » mise en registre). On assiste d'ailleurs justement, à l'heure actuelle, à un processus du même type avec les captations d'opéras ou de ballets, que l'on destine à être montrés (en direct ou en différé) dans les salles de cinéma (surtout en Amérique du Nord, quoique le phénomène commence à s'étendre). La question qui est sur toutes les lèvres : comment capter ces spectacles (parce que l'idée initiale, c'est d'abord et avant tout de *simplement capter* – et de les *capter simplement*... – lesdites performances) ? Là encore, tout est affaire de degrés. La transparence maximale serait à la portée du premier tourneur de manivelle venu, s'il se contentait de capter l'ensemble de la prestation au moyen d'une seule caméra, qui montrerait la scène en plan

1895 /
n° 57
avril
2009

23

d'ensemble, selon le point de vue du monsieur de l'orchestre (comme disait Sadoul à propos des films de Méliès), en un seul plan-séquence. Mais il n'y a, semble-t-il, aucune occurrence de ce type. Au contraire, on note une tendance à un interventionnisme relativement appuyé (qui ne plaît pas à tous les critiques⁷), avec multiplicité de caméras et multiplication des plans et angles de prise de vues. Nul doute que ce que l'on est en train de voir poindre, dans cette nouvelle « série culturelle » des opéras filmés, c'est la « naissance » d'un nouvel art, responsable de l'ajout d'une couche supplémentaire de sens à un art préexistant, à une série culturelle déjà là. Un nouveau « locuteur » s'interpose ainsi entre le spectateur/auditeur et le metteur en scène de l'opéra (qui lui-même s'interposait entre le spectateur/auditeur et le créateur/auteur de l'opéra). On peut imaginer que ce nouveau type d'artiste réclamera bientôt que son nom apparaisse dans les affiches et signera un jour le registre du recensement national d'une expression du genre « metteur en images d'opéras filmés », « réalisateur de captations artistiques d'opéra » ou quelque chose d'approchant.

3.

Vocabulaire, rapport aux sources

Le vocabulaire d'époque nous permet d'*approcher* (et d'approcher seulement) la façon que l'on a de découper le réel à tel ou tel moment de l'histoire. La couleur *brun ramoneur* du XIX^e siècle⁸ peut nous aider à cerner quelques-unes des réalités de l'époque (sur le chauffage, sur les coutumes vestimentaires, sur l'importance de la figure du ramoneur, etc.). Le

7 Ainsi, Christophe Huss, dans une série d'articles (dont les titres, déjà, dessinent tout un programme !) du quotidien montréalais *le Devoir*. Voir notamment son article intitulé « Votre cinéma n'est pas un cinéma... Retransmissions en direct des représentations : le directeur général a fait entrer le Met dans une nouvelle ère », du 17 décembre 2007, à propos de la retransmission en direct, dans certaines salles de cinéma de Montréal notamment, du *Roméo et Juliette* de Gounod, présenté au Metropolitan Opera de New York : « On a hâte de retrouver le *metteur en images* Brian Large, car son collègue Gary Halvorson reste prisonnier de sa nervosité. Ses incessants changements de plans étaient fort agaçants à l'acte 1. Il s'est calmé un peu par la suite. Ces *diffusions* n'ont pas besoin d'un *cinéaste* virtuose et agité, mais d'un simple *témoin* d'une action théâtrale. À l'actif de Gary Halvorson : la beauté esthétique de la plupart des plans et cadrages [...] ». Voir aussi son article « Musique classique. *Salomé* ouvre la saison du Met dans les cinémas », du 11-12 octobre 2008 : « Le mur étant souvent très proche de la fosse, l'action nous "saute à la figure", surtout que l'inénarrable Gary Halvorson (*metteur en image*) abuse des contre-plongées. » Et, finalement, un article intitulé « L'opéra au cinéma. Une pimpante *Fille du régiment* », paru le 28 avril 2008 : « La production a été *filmée* par Gary Halvorson, au sujet duquel j'ai déjà écrit pis que pendre ici, mais qui a livré samedi son travail le plus décent, le moins perturbé par son ego. » (Dans ces citations, c'est moi qui souligne). Au-delà du fait que Huss a Halvorson dans le collimateur, on apprend plusieurs choses. Notamment que le critique du *Devoir* milite en faveur de l'appellation « metteur en image(s) », pour désigner l'instance responsable de la nouvelle couche de signification à laquelle la captation/transmission donne lieu. Huss nous dit aussi que ce genre de représentations n'est somme toute qu'une simple *diffusion*, et que, en définitive, il devrait ne s'agir que de « *filmer* » l'opéra. On apprend aussi que, selon Huss, le metteur en images de l'opéra transmis en direct ne devrait pas « trop » en faire, qu'il devrait rester simple « témoin » et, surtout, ne pas se prendre pour un cinéaste qui projetterait son ego dans, sur ou entre les images !

8 Voir <http://www.cnrtl.fr/definition/ramonat>, page consultée le 25 janvier 2009.

fait de savoir *aujourd'hui* que la couleur en question faisait partie du paradigme (pardon !) des couleurs pour les usagers français *de l'époque* est d'une importance capitale pour l'historien qui veut essayer de comprendre le rapport que les gens entretenaient avec les artisans en question. Si les ramoneurs d'aujourd'hui portaient des habits de couleur verte, il n'y a absolument aucune chance pour que l'expression *vert ramoneur* s'impose dans le vocabulaire du XXI^e siècle. Du côté du cinéma, il est d'une importance capitale pour l'historien de savoir que ceux que nous appelons « exploitants de salle » n'existent pas au tournant du XX^e siècle (notamment parce qu'il n'y a pas encore de salle de cinéma) et il faut éviter que le locuteur lambda qui essaierait de comprendre et d'expliquer la cinématographie-attraction se sente obligé de recourir à un vocabulaire qui ne s'applique pas, mais pas du tout, à la situation historique qu'il aurait mise sous observation. Heureusement, des textes comme celui de Méliès, nous apprennent, de façon documentaire, que l'expression la plus usitée pendant cette période pour désigner le « montreur de vues animées », c'est « exhibiteur ». Cette nouvelle information nous dit beaucoup de choses sur l'extranéité de la cinématographie-attraction, elle nous apprend aussi qu'il y eut un temps où l'instance responsable des « spectacles » cinématographiques était plus liée aux films eux-mêmes (« exhibiteur *de vues* ») qu'aux salles (« exploitant *de salle* »). Elle nous permet aussi de présumer que l'introduction de salles spécialement dédiées au cinéma, à compter de 1905-1906, n'allait pas nécessairement transformer l'*exhibiteur* de vues en simple *exploitant* de salle. Elle permet aussi de se dire qu'il faudra, un jour, faire l'histoire de cette mutation.

Il est, bien sûr, important de contextualiser le texte de Méliès et de prendre la mesure de ce que disent mes interlocuteurs sur la marginalisation de Méliès à l'époque où il a écrit son texte. À ce moment-là de son parcours, Méliès doit bien sentir que le tapis commence à lui glisser sous les pieds. Il est en décalage depuis quelque temps déjà avec la production courante et c'est Pathé qui dicte désormais sa loi. Il s'agit là d'un mouvement qui le dépasse et qui va sans doute trop vite pour lui, qui est *conservateur*... Mais étant donné la place qu'il occupe à lui seul, et vu qu'il représente une tendance qui était, il y a peu, dominante, son texte est un bel exemple de témoignage sur l'époque et ce, même s'il a les limites du genre auquel il appartient (les historiens sont bien placés pour savoir qu'un *témoignage* n'est pas nécessairement « sincère » à 100 %). En même temps, le discours que tient Méliès est d'une importance capitale pour nous, dans la mesure où il apparaît, disons, « filtré » par l'ancrage de Méliès dans d'autres séries culturelles que la seule cinématographie et qu'il nous en apprend gros sur son rapport aux choses. Il est bien vrai qu'un texte d'époque comme celui de Méliès témoigne d'abord et avant tout des *rapports* que son auteur établit avec l'objet de son discours. *Mais, nolens volens, il n'en témoigne pas moins d'une époque* : ce texte est, de

1895 /
n° 57
avril
2009

25

façon positive et définitive, un artefact de l'époque en question et il fait partie de ce que ladite époque a « secrété » (*le rapport de Méliès avec les objets de son discours* étant, par nécessité, l'un des objets de cette époque – je suis néanmoins d'accord avec l'idée qu'il faille user de prudence puisqu'il s'agit d'un *discours*). L'on peut, sans péril aucun, se servir de ce texte pour y repérer des occurrences lexicales et tirer des conclusions sur le vocabulaire en usage à l'époque. Surtout si l'on corrobore les usages en question par d'autres documents d'époque, plus « objectifs » – articles de journaux, encarts publicitaires, correspondance, etc. Ce qui est le cas, pour ne donner que cet exemple, du mot « exhibiteur ».

Quant à la question portant sur la vision « première » du cinématographe comme « simple appareil de reproduction », savoir si elle est celle des « usagers » de l'époque (et aussi, si je la partage), je reste un peu abasourdi par sa formulation : mon livre crie de toutes parts et tonitrué à maintes reprises que l'« appareil de base » est d'abord perçu pour ce qu'il est fondamentalement : *simple appareil de reproduction*. Non seulement la chose est évidente, mais elle tombe même sous le sens. L'idée est présente dès le coup d'envoi du Cinématographe Lumière :

Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédés devant l'objectif, et de *reproduire* ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran⁹.

On ne voit d'ailleurs pas pourquoi quelque esprit particulièrement illuminé verrait, autour de 1900, cet appareil comme pouvant être autre chose que cela¹⁰ ! Quant à savoir, maintenant, si je partage ou non cette vision, on ne peut me poser pareille question : l'appareil de prise de vues est un appareil qui enregistre des images du monde que l'on place devant lui ou devant lequel on le place, point ! C'était comme cela en 1900, et c'est comme cela en 2009 (je subodore ici un malentendu : je n'ose croire que l'on me demande si je partage l'idée selon laquelle les intervenants de l'époque avaient cette vision de l'appareil, puisque c'est là la thèse que je défends...).

⁹ Texte porté sur le carton d'invitation aux premières projections publiques organisées par les Lumière, reproduit notamment dans Maurice Bessy et Lo Duca, *Louis Lumière inventeur*, Paris, Prisma, 1948, p. 107. ¹⁰ Pour le bénéfice du lecteur de *1895* qui n'aurait pas mon ouvrage sous la main au moment de lire ces lignes, je rappellerai quatre citations (de la part des « usagers » de l'époque) qui vont dans ce sens (p. 148 de mon livre) : « De tous les trucs susceptibles d'être *reproduits* en cinématographie, aucun ne nous est inconnu. Nous le prouvons journellement, par la variété des scènes que nous éditons [...] » ; « Concours de boxe entre Young Griffio et Charley Barnett. *Reproduction* du Concours des Quatre Rounds (Grandeur Nature) [...] » ; « À la bataille de Nuits (côte d'or [sic]) en 1870 un combat partiel s'engage sur le remblai de la ligne ferrée. *Reproduction* de cette scène sanglante [...] » ; « Cette course prise par un de nos opérateurs spéciaux est la *reproduction* exacte des courses de taureaux espagnoles » (C'est bien entendu moi qui souligne).

Je laisse par ailleurs le lecteur de 1895 qui aura lu mon livre (ou le lira) juger si, sous l'aspect « historien » de mon parcours théorique, je fais de ces « mots » et manières de penser un objet de mon analyse, plutôt qu'un adjuvant de ma théorie. Je suis en effet mal placé pour répondre. Je terminerai en disant que le passage où il est question de l'*Histoire d'un crime* ne me pose, à moi, aucun problème particulier. Je ne suis en effet pas d'accord avec mes interlocuteurs lorsqu'ils soutiennent que le « drame », qui est valorisé par le catalogue Pathé, « constitue un sujet comme un autre, parmi d'autres énumérés au début de la citation ». Car les « sujets » énumérés ne sont pas simplement des *sujets*, ce sont des *genres* :

Jusqu'à présent à peu près tous les *sujets* ont été exploités. Les vues de plein air, les places publiques, les défilés militaires, les scènes comiques et à transformations, les féeries, etc., en ont constitué la matière. Il restait cependant un *genre* que nul fabricant n'avait osé aborder, c'est le Drame. Est-ce qu'il n'aurait pas son succès comme le reste ? Nous croyons le contraire. Est-ce que le public, le gros public surtout ne court pas au *théâtre* à l'annonce d'un beau Drame¹¹ ?

Ce que ce texte dit des intentions avouées (bien sûr, il s'agit d'un texte « orienté » et « sous influence ») de Pathé et compagnie montre que des intervenants de l'époque pensent, dès 1901, que la pratique culturelle exsangue et étriquée de la cinématographie-attraction allait peut-être pouvoir sortir du giron du saltimbanque. C'est tout ce que je dis. Et je persiste et signe : il est très instructif et il vaut vraiment la peine de mettre cette citation de 1901 en regard de la déclaration de Coissac, un intervenant majeur à l'époque, et qui déclare sept ans plus tard (on m'a bien lu : *sept*) ce qui suit : « le cinématographe restera dans le domaine du barnum ». Certes, Coissac parle depuis une autre série culturelle (celle de la conférence de lanterne magique) ; certes, Coissac est sûrement animé d'un préjugé défavorable à l'endroit de l'image animée (priviliégiant l'image fixe). Mais, il n'empêche !

4.

Épistémologie

D'entrée de jeu, une première rectification : ce n'est pas au « passage de la monstration à la narration » que s'opérerait l'une des deux « ruptures épistémologiques » dont je parle, mais bien au passage de la cinématographie-attraction au cinéma-institution (ce ne sont pas les paradigmes *représentationnels* qui sont en cause, mais bien les paradigmes *épistémiques*). Nuance, certes, mais d'importance. Ensuite, deuxième rectification, on ne peut pas regretter, qu'en raison d'une application du « terme de "rupture épistémologique" au phénomène

¹¹ C'est moi qui souligne.

lui-même [...] et non à la connaissance qu'on en propose », je puisse reconduire « une confusion à propos de l'objet de l'historien », du fait des deux facteurs suivants :

1) J'établis clairement, dans mon ouvrage, que c'est bel et bien à la connaissance scientifique elle-même que j'applique le concept de « rupture épistémologique ». Ainsi :

Les trois conditions ayant permis la reconnaissance récente des premiers temps du cinéma comme champ d'études spécifique [...] ont influencé la recherche sur le sujet, au point d'entraîner un phénomène de *rupture*, qu'il n'est peut-être pas outrancier de qualifier d'*épistémologique*. En effet, on l'a vu, c'est avant tout *contre* l'histoire traditionnelle du cinéma, et les fondements mêmes de son approche, que les "nouveaux historiens" ont cherché à se définir [...] (p. 34).

2) Je dis, tout aussi clairement, que c'est par un exercice d'ordre métaphorique que je transplanterais ainsi, dans le domaine des arts, le concept emprunté au champ de l'histoire des sciences :

La rupture de continuité que nous pouvons repérer entre cinéma des premiers temps et cinéma institutionnel serait, dans la sphère des arts, l'équivalent de la *rupture épistémologique* de l'historien des sciences [...] (pp. 67 et 68).

Je serai le premier à dire, avec mes interlocuteurs, que, une fois la métaphore contemplée et évaluée à sa juste valeur, il faut rapidement mettre un terme à l'analogie et clamer bien haut que l'application d'une règle d'ordre épistémologique à un changement de régime discursif a bien sûr des limites...

Pour la suite, j'ai déjà donné une partie des réponses aux questions posées ici (voir plus haut « 1. Coupure et paradigmes »). Comme la notion de paradigme sur laquelle repose ma démonstration ne doit, le plus souvent, rien à celle de Kuhn, elle n'implique pas nécessairement un « effondrement » du paradigme antérieur, etc. Ainsi comprendra-t-on que, dès lors que je fais un usage ouvert du mot « paradigme », il n'y a chez moi aucune incompatibilité entre « dominante » et « paradigme » (dans l'acception « paradigme représentationnel », notamment).

Par ailleurs, je ne vois sincèrement pas où j'affirmerais (et si je le faisais, je serais le premier à décrier pareille ineptie !) que la « narratologie et la sémiologie des médias » devraient être les seuls modèles de la théorie du cinéma qui seraient aptes à venir à la rescousse de l'histoire (pour l'aider à opérer un tournant)... J'ai mal écrit ? On m'a mal lu ?

On me permettra pour terminer de ne pas entrer dans le détail de la discussion d'ordre narratologique à laquelle on m'invite ici. Mes réponses d'ordre strictement historique m'ont déjà conduit bien loin, pour ce qui devait n'être que réponses brèves... On discutera narratologie une autre fois !

5.

Quelle histoire du cinéma ? Bilan ou perspective ?

Faut-il craindre que l'insistance sur l'extranéité de la cinématographie-attraction nous empêche de pouvoir appliquer certains des acquis de Brighton au cinéma-institution ? Je ne le crois pas (Je serais d'ailleurs tenté ici de servir le fameux cliché : « à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire »). Au contraire, même. Les deux « choses » que nous ont fait découvrir Brighton, ce serait en quelque sorte, si on résume les propos de mes interlocuteurs, l'*intermédialité* (cf. la foncière hétérogénéité du medium/media) et l'*attraction*. Il me semble que les deux concepts continuent, chacun de leur côté, et de façon assez heureuse et productive, leur petit bonhomme de chemin et ce, même si je prêche en faveur de l'extranéité du « cinéma des premiers temps » depuis plus de quinze ans (1993¹²). Le premier est un concept qui prend de plus en plus d'ampleur et de vigueur, sans le plus souvent avoir quelque rapport que ce soit avec le « cinéma des premiers temps », et il représente un objet privilégié pour plusieurs centres universitaires de recherche¹³. Quant à l'attraction, on n'a qu'à compulsier l'ouvrage préparé récemment sous la direction de Wanda Strauven¹⁴ pour voir qu'il y a bien des chantres de l'attraction qui ne sont pas le moins du monde des sbires à la solde de la recherche sur le « cinéma des premiers temps » !

Le fait de séparer de manière nette cinématographie-attraction et cinéma institution ne nous empêche nullement, me semble-t-il, d'aller tester, sur le cinéma de l'époque « classique », les hypothèses et les concepts forgés et mis de l'avant par les historiens du cinéma des premiers temps. En fait, ce qui risque de se passer (et c'est ce que je souhaite), si tant est qu'on applique au grand paradigme « cinéma-institution » les principes historiographiques que j'ai appliqués dans mon ouvrage, c'est que l'on puisse arriver un jour à saucissonner correctement ce bien trop grand paradigme. Je n'apprendrai rien à personne (d'autant que l'expression populaire « qui trop embrasse mal étroit » est fort connue) en prétendant que le cinéma-institution de la période « muette » n'est pas le même que le cinéma-institution du parlant. Pas plus que le cinéma-institution du Hollywood des studios n'est le même que le cinéma-institution du néo-réalisme italien...

Il me fait par ailleurs plaisir d'annoncer à mes premiers lecteurs que je ne ressens aucune

¹² Année où a eu lieu le colloque ayant accueilli l'article suivant : A. Gaudreault et Denis Simard, « L'extranéité du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherche », dans Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel (dir.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1995, pp. 15-28.

¹³ Dont le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI), à l'Université de Montréal (<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr>).

¹⁴ Wanda Strauven, (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

gène à répéter, ici même, que c'est *de la théorie*, et non des recherches empiriques, que la nouveauté viendra ! Je ne vois pas le paradoxe. Je ne connais pas beaucoup de recherches empiriques mal éclairées qui ont fait avancer les choses, notamment parce que l'« empirie » est comme les traces : c'est une construction de l'historien ! L'empirie en tant que tel, ça n'existe pas *de facto*, et chaque historien a sa petite empirie à lui. Si l'historien est aveugle sur le sens de ce qu'il fait (seule la théorie peut l'éclairer sur les actes qu'il commet, sur leur valeur, leur validité, etc.), il sortira des faits (des catalogues de faits), mais ne saura pas comment ni pourquoi les hiérarchiser. Sans théorie, pas de modèle (sinon celui, parfois impensé, dont nous fait hériter la tradition). Ce ne sont pas simplement des catalogues qu'il nous faut, ce sont des catalogues *raisonnés*... Que sert par exemple à « l'homme » de chercher le cinéaste à une époque où cette entité ne fait aucun sens ? Il faut combiner *réflexion théorique* et *travail sur les sources*. Voilà bien le modèle que je propose dans mon ouvrage (et que je mets en pratique dans mon quotidien de chercheur). Et, s'il reste vrai que ce livre fait le bilan d'une vingtaine d'années de recherches, je ne vois pas comment j'aurais pu intégrer dans un si petit volume les recherches menées par deux générations de chercheurs (même en ne misant que sur celles que j'aurais jugé valables).

Quant au fait que j'aurais négligé les résultats de mes propres recherches (sur le montage chez Lumière et Edison et sur le bonimenteur), j'ai dit plus haut ce qu'il en était de la question du montage/aboutage et de l'arrêt-manivelle. En outre, pour ce qui est du bonimenteur, je ne « dénonce » rien. On m'aura mal compris ou je me serai mal expliqué, encore une fois. C'est en effet par empathie avec l'historien traditionnel que je parle d'hypertrophie et d'inflation verbale. Il y a quelque chose de l'anti-phrase dans cet énoncé et je serais mal venu de considérer que la figure dont je me targue d'avoir été l'un des premiers à découvrir l'importance, il y a plus de vingt ans maintenant, ait connu une si grande vogue !

Concernant enfin la formule finale de mes interlocuteurs, qui appelle à *rouvrir les frontières*, dans l'autre sens maintenant (« en envisageant *les rémanences du cinéma des premiers temps dans le cinéma postérieur* »), on aura pu voir, à la lecture de mes réponses, qu'il s'agit pour moi d'un programme qui me semble tout à fait indiqué.