

## POURQUOI LE CINÉMA DES DÉBUTS?

François Jost, Université de Paris III

Qu'on veuille lire les pages qui suivent comme les propos modestes d'un homme retiré dans sa maison de campagne et qui, pour se distraire de la pluie, s'imagine sous les traits d'un philosophe dans son poêle, faisant le bilan de ce qu'il sait, et qui réfléchit sur la méthode qui pourrait lui apporter de nouveaux savoirs...

Si le cinéma des premiers temps est pour certains une évidence qui s'est imposée à eux, comme à d'autres la Nouvelle Vague ou le Néo-réalisme italien, j'y suis venu un peu par hasard. D'abord tourné vers la modernité cinématographique (Robbe-Grillet, Resnais...), je m'en suis détaché progressivement en déplaçant mon intérêt vers le début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à devenir, si ce n'est un historien du cinéma, du moins un amateur informé. Je ne pars pas de ce trajet personnel pour le seul plaisir narcissique de la bibliographie (auquel aucun d'entre nous n'échappe), mais dans la perspective d'un retour épistémologique. Pourquoi passer de Robbe-Grillet à Lumière, Pathé ou Méliès? La réponse est simple: il y a là, à soixante-dix ans d'écart, quelque chose qui s'invente... Quoi? Plus difficile à dire. Et sur cette difficulté nous butons peut-être quand nous multiplions les angles d'attaque du cinéma des premiers temps, chaque thème d'étude étant un obstacle que nous rêvons d'araser...

Pour dresser un bilan et ouvrir des perspectives, ma méthode sera donc simple et elle empruntera, non sans malice, à celui qui eut l'audace d'en faire un *Discours*. Qu'ai-je donc appris durant cette décennie d'immersion dans le cinéma des premiers temps? Quelles sont mes certitudes? Et, si le savoir se mesure à sa capacité de résistance à l'incertitude, quelles sont les questions que nous pose aujourd'hui le cinéma des premiers temps?

### Un cinéma en deçà de la pensée?

Une chose étonne dans le gigantesque mouvement intellectuel qu'a provoqué la parution des deux tomes de Deleuze sur le cinéma: l'absence totale de références aux vingt premières années du siècle (qui commence, pour l'occasion, en 1895). C'est que, pour le philosophe, la pensée du cinéma procède d'une légitimation: celle du visible par l'intelligible, et d'une axiologie: la valorisation de la pensée par la pensée "noble".

La légitimation du visible suit plusieurs voies: soit l'image, le cadre, le montage déclenchent l'activité de l'esprit dans un mouvement qui va de l'image à la pensée (= pensée critique). Soit l'image "reconstitue une sorte de pensée primitive",<sup>1</sup> quand la métaphore nous fait remonter vers la pensée consciente (= pensée hypnotique). Soit il y a identité du concept et de l'image; par exemple, quand la représentation exprime

visuellement une idée (=pensée-action). Toutes ces façons d'aller chercher l'intelligible sous le visible auraient pu être très fructueuses pour le cinéma des premiers temps. Mais aucun ne s'aventura dans les avenues ouvertes par Deleuze pour explorer ce cinéma, parce que, d'un second geste, le philosophe en barrait l'accès.

Dans *L'Image-Temps*, en effet, la frontière est clairement tracée entre les bons et les mauvais films. Face aux historiens, pour qui l'ouverture plus large des archives cinématographiques représenta un gain cognitif, quelle que fût la qualité artistique des documents découverts, se développa un courant critique d'inspiration philosophique qui mit aux commandes la question de l'évaluation esthétique. La sémiologie l'avait évacuée en considérant, dans le sillage des *Mythologies* de Barthes, qu'il n'y avait pas de mauvais objet<sup>2</sup> et, à sa façon, la tradition historique a poursuivi son exploration du cinéma des débuts avec la même conception en tête. Sans doute, cette indifférence au statut de l'objet étudié était-elle une illusion dont la pragmatique est revenue depuis. Mais, pour la comprendre, il faut avoir en tête sa filiation: héritier presque à son insu de la tradition bazinienne, Metz devait, pour fonder la sémiologie du cinéma, formuler une coupure sémiotique par la transformation du film en discours. Passé ce cap, les types de discours se sont multipliés et il est devenu presque incongru de parler du cinéma au singulier: cinémas de la modernité, cinéma documentaire, cinéma expérimental, films de famille, etc., la multiplicité des régions a finalement rendu caduque l'interrogation bazinienne, *qu'est-ce que le cinéma?* Ou, plutôt, elle l'a déplacée vers la problématique de la spécificité: au lieu de prescrire une esthétique, il s'agissait de décrire les traits discriminants du langage cinématographique. Cette entreprise purement théorique rencontra l'histoire pour des raisons quasi-heuristiques: alors que Metz raisonnait abstraitement sur le plan comme unité minimum, Gaudreault trouva dans les tous premiers films un terrain d'expérimentation *in vivo*. On pourrait simplifier le cheminement de ces années en disant que l'on est progressivement passé de *Qu'est-ce que le cinéma?* à *Qu'est-ce que le langage cinématographique?* puis à *Qu'est-ce qu'un récit cinématographique?*

Or le propre de la démarche deleuzienne est d'avoir fait retour à la question bazinienne, tout en la déplaçant sur le terrain axiologique: le bon cinéma est celui qui pense et il n'est de pensée que haute:

*le mauvais cinéma (et parfois le bon) se contente d'un rêve induit chez le spectateur ou bien, comme on l'a souvent analysé, d'une participation imaginaire. Mais l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a pour objectif plus élevé la pensée et son fonctionnement.*<sup>3</sup>

Est-ce à dire que, dans ces films qui ne participent pas à "l'essence" du cinéma – c'est-à-dire la plupart –, ne se trouve aucune pensée? Évidemment non et, en ce point, il m'est venu l'envie d'être plus deleuzien que Deleuze.

Si le cinéma des premiers temps m'intéresse, c'est précisément parce qu'il donne à voir un conglomérat métaphysique, pour ainsi dire, d'un siècle finissant. Deleuze et ses épigones excluent le cinéma des premiers temps du territoire de la pensée, parce que, pour eux, la pensée est d'abord le fait des grands auteurs: "Que deviennent les suspenses d'Hitchcock, le choc d'Eisenstein quand ils sont repris par des auteurs médiocres?"<sup>4</sup> À cette interrogation on pourrait en ajouter une autre: que devient la pensée du cinéma quand il n'y a pas même d'auteur?

Cette problématique a reçu dans les dernières décennies deux types de réponse. L'une

d'elles se fonde sur l'importation des critères axiologiques qui permettent de distinguer la pensée du cinéma et, en premier lieu, la valorisation de l'auteur. Ainsi, du marais des vingt premières années du cinéma se dégagent une ou deux têtes: Lumière, Méliès... Auteur, en l'occurrence, veut dire *artiste*. "Lumière, le dernier peintre impressionniste"... on sait la fortune qu'a eu la formule de Godard. Pour Aumont, qui l'a saisie au bond, c'était l'occasion d'affirmer "la revendication pour le cinéma, sinon vraiment pour Lumière, d'une *place à l'intérieur de la problématique des peintres*".<sup>5</sup> Lumière coïnciderait avec les questions picturales de son temps et il résoudrait l'obstacle de la représentation du tremblement de la lumière qu'auraient rencontrée avant lui aussi bien Poussin, Velázquez que Chardin. Bien sûr, disant cela, Aumont n'ignore pas que cette vision de Lumière néglige des facteurs essentiels – le public, les salles, la technique... Et ce n'est pas ce que je lui reprocherai. On pourrait lui reprocher, en revanche, d'avoir en tête un modèle de la peinture comme art libéral et de hisser Lumière au rang de peintre en lui attribuant la résolution *par hasard* de questions qu'il ne s'est pas posées... alors même que le questionnement est au cœur de la définition de la peinture comme activité de l'esprit.

## Des obstacles épistémologiques...

### 1. Le "démon de l'analogie"

Si le cinéma des premiers temps est en deçà de la pensée, ce n'est pas qu'il fait montre d'une pensée dégradée ou inférieure, c'est qu'il appartient à la sphère de la main plutôt qu'à celle de l'œil. Tout dans ce cinéma des origines le situe dans les arts mécaniques. Et, à ce titre, il est inutile de sauver Lumière en l'anoblissant par le rapprochement avec la peinture qui lui est contemporaine. J'ai déjà souligné que le cinéma des premiers temps est bien plus proche des peintres médiévaux en raison de:

La vente de la peinture au mètre de surface peinte et du film au mètre de surface impressionnée;

L'anonymat de l'auteur et la valorisation progressive du talent: de même que les peintres, dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle à Florence, réclament d'être payés en fonction de leur expérience, et non plus en fonction de la quantité de travail nécessaire, les auteurs de scénario vont revendiquer à partir de 1911-1912 de ne plus être payés forfaitairement au mètre de positif, "mais bien par les exploitants à chaque représentation des films sur l'écran";<sup>6</sup>

La valorisation de la "bande" par le sujet: au XVII<sup>e</sup> siècle, la représentation d'une histoire sainte vaut le double de la représentation d'une histoire profane, comme un "grand drame" vaudra le double d'une comédie.

Je ne reviens pas sur tous ces points que j'ai développés ailleurs<sup>7</sup>. M'importent plus les questions que pose cette seconde solution à la problématique de la pensée du cinéma: comment se fait-il que l'œuvre et l'auteur cinématographique aient plus d'affinité avec un modèle pictural ancien qu'avec celui de son époque? Ou, même, avec d'autres pratiques culturelles concomitantes? Interrogation qui en cache une autre, plus radicale: comment lier le cinéma aux autres manifestations culturelles et à l'histoire?

*Le cinéma et les autres arts, le cinéma et les spectacles, Cinéma et théâtre...* On pourrait presque dire que la coordination du cinéma à autre chose est la maladie infantile du

cinéma des premiers temps. À lire les travaux sur cette époque, on est parfois saisi par le vertige: cartes postales, attractions foraines, mimes... Tous les rapprochements sont bons. Y en a-t-il de plus pertinents que d'autres? À n'en pas douter. Force est d'admettre, cependant, que règne en cette matière un grand libéralisme. Il est bien rare, lors des colloques, que quelqu'un se lève pour s'en prendre à un rapprochement abusif. Et il est vrai que la plupart sont convaincants. De la même manière qu'un commissaire d'exposition peut juxtaposer aujourd'hui *Les Oiseaux*, d'Hitchcock, et un tableau de Braque représentant des oiseaux sans justifier leur lien (citation, filiation, allusion, bon plaisir?), les parallèles ou les comparaisons entre cinéma des premiers temps et n'importe quoi d'autres ne s'appuient pas toujours (à vrai dire: fort rarement) sur le bien-fondé de leur mise en relation. Une chose est de montrer que le fondu au noir est une suite logique de la généralisation de l'éclairage au gaz dans les théâtres, une autre de signaler une parenté iconographique sans autre explication. Ce "démon de l'analogie" (Mallarmé), guidé par la fièvre comparatiste oublie parfois de s'interroger au préalable sur le statut des objets comparés. Lors du colloque de Domitor *Le Cinéma et les arts*, j'ai reproché à un intervenant d'avoir mis en parallèle le cinéma et le mime, alors qu'il s'agissait pour Canudo d'une activité repoussoir, qui l'aidait *a contrario* à définir le cinéma comme art. De quel point de vue considérerait-on en l'occurrence le mime comme un art? Le point de vue de notre "bel et vivace aujourd'hui", pour emprunter encore à Mallarmé? Certes, comme on me l'a fait observer, cette critique aurait pu être adressée à beaucoup d'entre nous. J'y vois une raison de plus pour la regarder en face.

Qu'on sache si la coordination ("et") est une question posée aux stratégies de légitimation de l'époque, à une théorie ontologique ou à une théorie institutionnelle de l'art, voire, à aucune théorie, ne me paraît pas une exigence excessive. Peut-on traiter des relations entre, mettons, cinéma et bandes dessinées, aussi bien dans un colloque intitulé "le cinéma et les autres arts" que dans un colloque "cinéma et médias"? Peut-être, mais pas de la même façon. *Lier*, en l'occurrence, suppose déjà un parti pris que le texte devrait expliciter.

## 2. Le hasard des calendriers

La pire des coordinations est sans doute celle qui nous est suggérée par la chronologie. Que n'a-t-on entendu cette formule: "ce n'est pas un hasard si le cinéma naît la même année que...", par exemple, les rayons X ou la psychanalyse! Leutrat note que ma méfiance vis-à-vis de la synchronie "quand il s'agit de signaler la double émergence du cinéma et de la psychanalyse à la fin du 19<sup>e</sup>, se transforme en une acceptation quand il s'agit des rayons X".<sup>8</sup> Pour moi, il n'y a rien là de contradictoire. Alors que le paradigme psychanalytique est un mode d'explication qui met beaucoup de temps à s'imposer dans la société, l'invention de Röntgen diffuse très vite auprès du public en raison de son aspect spectaculaire (ce qui était aussi le cas, est encore le cas, pour l'hypnose). Cette hypothèse est confortée par une convergence de faits piochés dans l'histoire du cinéma et de la culture.

Dès 1897, on peut voir *First X Ray Cinematograph Film Ever Taken* (John Macintyre), alors qu'il faut attendre 1920 pour voir une intrigue véritablement fondée sur la psychanalyse. Par opposition, les films fondés sur les rêves, les prémonitions et la clef des songes sont légion... comme ces ouvrages, d'ailleurs, qui se vendent par milliers dans les foires. À l'appui des rayons X vient s'adosser une théorie qui en tire les conséquences pour la photo:<sup>9</sup> Celle-ci est tellement objective qu'elle est capable de capter ce que l'œil

humain ne peut pas voir, mouvement de l'âme ou objets de pensée. De même que Freud, qui met l'origine du rêve en nous plutôt qu'à l'extérieur, Baraduc fait émaner les fantômes du cerveau de l'être humain, non plus du monde. Seulement, à la différence de la psychanalyse, cette théorie de "l'iconographie de l'invisible fluïdique" passe sans anicroche dans les quotidiens, comme l'atteste le fait, par exemple, que Baraduc fut nommé par l'un de ses opposants le "chéri de la presse". Pour juger encore du bruit de ces théories en France, on notera que *l'Illustration* ouvre son article sur l'invention des Frères Lumière par ces mots: "Le cinématographe fait du tort à la photographie de l'invisible".<sup>10</sup>

Ces développements prouvent que toutes les synchronies ne se valent pas et qu'on ne saurait fonder une histoire du cinéma sur les hasards du calendrier, ce qui est d'ailleurs une évidence pour l'historien(ne):

*Lorsqu'on fonde le découpage sur des concordances de dates, on cherche rarement à élucider quel type de relation les événements ainsi juxtaposés peuvent avoir entre eux. On ne tient pas compte de la possibilité ouverte par la notion de multitemporalité, qui permettrait peut-être, à condition de pouvoir définir le 'phénomène cinéma', d'attribuer un rythme propre à son évolution.*<sup>11</sup>

On a parfois l'impression, à lire certains travaux sur les débuts du cinéma, d'être en présence d'histoires parallèles, qui ne se rencontrent que par des décisions assez arbitraires, au gré des thématiques proposées par les colloques ou les ouvrages collectifs.

Certes, comme le rappelle encore Lagny, le plus difficile n'est pas de multiplier les niveaux, mais de trouver un système d'explication globale. Et on ne peut reconstruire l'histoire à chaque fois qu'on prend la plume! Néanmoins, les historiens nous ont apporté au moins une certitude qu'on ne devrait jamais perdre de vue: celle que le cinéma des premiers temps appartient à la culture populaire. C'est sur cette évidence que je me fonde, par exemple, quand je vais chercher les racines de la conception onirique des premiers films dans la littérature de colportage (les clefs des songes), plutôt que dans la littérature savante.

### 3. Une histoire sans finalité?

Pourquoi passer de la narratologie et de la sémiologie à l'histoire du cinéma des premiers temps? L'une de mes raisons fut sans doute qu'on m'avait décrit la région comme une île encore coupée du monde, une sorte de *terra incognita* à explorer... Et, comme tout le monde (sauf Lévi-Strauss), j'aime les voyages... Ou, pour le dire de façon moins métaphorique: il y avait là un domaine qui paraissait obéir à des lois autonomes et se développer en autarcie. Cette impression, que j'énonce dans toute sa naïveté, tenait au fait qu'à l'intérieur de la communauté des chercheurs travaillant sur le cinéma des débuts règne une conception de l'histoire assez homogène, qui tend à autonomiser cette période. Plus j'avance dans la connaissance de ce domaine, plus je me demande s'il ne faut pas faire retour sur ces "connaissances non questionnées" qui tiennent à la fois de l'évidence, du dogme et du consensus mou. Parmi celles-ci, vient en tête le refus d'une histoire téléologique, qui pense la première décennie du cinéma en fonction de ce qu'il est devenu. Que met-on sous ce refus, en fin de compte? Dans un article déjà ancien Gaudreault en a bien montré les présupposés de la téléologie:<sup>12</sup>

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

Et Gaudreault, pour illustrer son propos, d'aller chercher un exemple chez Mitry:

*Le film de Porter The Great Train Robbery (Edison, 1903) [...] quoique considérablement dépassé, porte en lui le germe de l'expression filmique et demeure devant l'histoire le premier film qui ait été véritablement du cinéma.*

Quinze ans plus tard, le même chercheur, au cours du colloque *La nascita dei generi cinematografici* lance:

*Si l'institution cinéma n'existe pas à l'époque du cinéma des premiers temps, il faut peut-être conclure, comme je le professe depuis peu, qu'à certains égards le 'cinéma' des premiers temps n'est pas encore du cinéma (...). Ce soi-disant 'cinéma' des premiers temps n'est pas vraiment du cinéma parce que lorsque nous parlons de 'cinéma' aujourd'hui, ce que nous avons en tête ce n'est pas simplement le fait technique et mécanique de la projection d'images photographiques en mouvement sur une toile, fussent-elles accompagnées de sons enregistrés.<sup>13</sup>*

Ainsi, celui qui avait été l'un des contempteurs de l'histoire téléologique en vient à utiliser ses arguments, dans les mêmes termes que l'historien qu'il avait conspué: le cinéma des premiers temps ne serait pas encore du cinéma parce qu'il ne correspond pas à l'image que nous avons du cinéma *aujourd'hui*.

Gaudreault reconnaît d'ailleurs dans un texte légèrement antérieur que "Mitry avait raison". Il y affirme que la vision de Mitry n'était pas téléologique, parce qu'il établissait une solution de continuité entre le cinéma des premiers temps et le cinéma institutionnel. Mais, alors, où est le gain de ces 15 dernières années si nous sommes revenus à la case départ? À quoi ont servi l'ouverture des archives, l'accès aux sources et la construction de nouveaux documents? Pour un observateur d'abord lointain, qui est venu au cinéma des premiers temps parce qu'on lui avait parlé d'une île, la question mérite d'être posée. Est-ce que, finalement, la pratique historique dans notre domaine obéit aux principes qu'elle s'est fixés? Et ces principes sont-ils bien clairs? Je n'en suis pas sûr. La reformulation de la téléologie par Gaudreault semble, à cet égard, bien différente de ce qu'elle était: "la téléologie, ce n'est pas seulement dire *ad nauseam* 'la première fois', c'est aussi dire que Méliès a introduit au cinéma les trucages, le maquillage, les décors et *tutti quanti*".<sup>14</sup> En somme la téléologie se repèrerait à une double attitude: l'obsession de l'origine et le jugement d'une période en fonction d'un devenir. Seul, pourtant, le second critère est véritablement inclus dans la définition du concept: la téléologie, rappelons-le, c'est l'étude de la finalité et une histoire téléologique est donc celle qui pense en vertu d'une fin. La quête de l'origine, quant à elle, relève d'une autre *libido cognoscandi*, pourrait-on dire et, à ce titre, elle ressortit à une autre critique.

À l'histoire téléologique, on reprochera son *chronocentrisme*, qui identifie le point de

vue présent à la meilleure position pour juger le passé; elle repose aussi sur l'idée que les historiens d'aujourd'hui savent *mieux* (si ce n'est *plus*) que les acteurs d'hier. L'obsession de l'origine, quant à elle, part de l'idée inverse: celle de réjoindre la position temporelle des acteurs du passé et d'éprouver cette première fois avec eux. Or, évidemment, il y a beaucoup de présomption ou de naïveté à prétendre trouver cette première fois malgré la perte d'une majorité de films. Si l'on peut s'interdire cette recherche de l'origine, en revanche, l'expérience montre qu'il est plus difficile de tenir à distance l'idée d'une finalité. Quand Gaudreault pense, par exemple, l'acteur en partant de la captation pour arriver à la mise en chaîne,<sup>15</sup> il n'évite pas de penser une évolution qui aboutit finalement à la formule figée par l'institution cinématographique. Certes, cette évolution est plutôt pensée en termes de complication d'un système qu'en termes de progrès, mais le résultat est le même: tout se passe comme si la présence de l'acteur devant la caméra devait aboutir à ce qu'elle sera...

Plutôt que de se battre contre ce monstre du Loch Ness, toujours près à ressurgir, qu'est la téléologie ne vaudrait-il pas mieux le domestiquer, pour le maîtriser enfin? Acceptons l'idée qu'il n'est d'invention, de conception ou d'artefact, sans l'imagination de sa finalité et sans illusion sur sa nouveauté. Au lieu de mettre entre parenthèses, au nom d'un principe de précaution, la question de la finalité et de la nouveauté, faisons avec. Non plus en adoptant le point de vue de Sirius, mais en envisageant les finalités poursuivies par les acteurs de la communication eux-mêmes, à une époque donnée, et le sentiment de nouveauté qui accompagna tel procédé, telle technique ou tel dispositif.

## Deux hypothèses...

### 1. L'invention du gros plan

Prenons le gros plan. Il est sans doute dérisoire d'affirmer que tel film est le premier à l'utiliser. En revanche, si l'on veut comprendre pourquoi il s'institutionnalise, on ne peut éviter de s'interroger sur ses premières occurrences attestées et sur sa généralisation. Une chose est de l'utiliser pour provoquer un effet digne du cinéma d'attraction, comme *The Big Swallow* (Williamson, 1901), une autre d'en user comme un *cut-in*, pour rendre l'action intelligible (*The Little Docto*, Smith, 1900), une autre enfin de rendre lisibles les jeux de physionomie de l'acteur (1912). Faut-il conclure, avec Sirois-Trahan, qu'"une nouvelle façon d'envisager 'le champ de l'appareil' a modifié le 'jeu des artistes', ce qui a fini, grâce à une possibilité de dramatisation plus grande, par transformer la construction des scénarios?"<sup>16</sup> Ce n'est pas sûr. Si la question de l'origine est difficile à résoudre, ce n'est pas en raison des sources – lacunaires ou incomplètement explorées –, mais parce qu'elle suppose de sortir du cercle infernal de la poule et de l'œuf. En l'occurrence, j'aurais tendance à établir un autre système de causalités.

Deux points semblent indubitables: le premier est que, pendant plus de dix ans, le cinéma limite les avancées de l'acteur vers la caméra par une barre, pour lui conserver une "grandeur naturelle". L'autre que la généralisation du gros plan est liée à la modification du jeu du comédien qui exprime plus par son visage. Que le passage d'un modèle à l'autre accompagne celui "du cinématographe au cinéma" est probable. Ce n'est qu'une façon parmi d'autres, cependant, de décrire cette mutation, qui touche bien

d'autres secteurs du film. Reste à savoir pourquoi, à tel moment de l'histoire, il devient *possible* de toucher à ce paramètre qu'est la grosseur de plan. Récapitulons: l'analyse s'est fondée sur *une première fois* (le moment inaugural où l'on se permet le franchissement de la barre) et on a répondu par une finalité qu'assignait les producteurs à cette infraction à la règle antérieure (faire voir la physionomie). Un tel raisonnement n'a rien de répréhensible du point de vue de la méthode... même si elle va partiellement à l'encontre des préceptes exposés plus haut. Seulement, nous ne pouvons contenir une question rentrée sur la raison profonde de ce changement. Or, force est de constater que la réponse n'est pas dans les sources concernant la mise en place du gros plan, mais dans les hypothèses théoriques que nous pouvons formuler, *étant donné ce que nous savons par ailleurs* de ce cinéma des débuts.

Le dogme de la grandeur naturelle coïncide avec l'ère de la naturalisation du cinématographe. Pour que l'illusion fonctionne, il faut que le spectateur s'identifie anthropologiquement (j'allais dire: anthropométriquement) à cet autre qui s'agite sur l'écran, ce qui implique, moins de retrouver le point de vue du spectateur de l'orchestre, que de pouvoir *se mesurer* à lui. Dans le cinéma de l'identification anthropologique, le gros plan existe, mais pour exalter l'invention cinématographique. Ainsi, Méliès, qui sait bien, lui aussi, qu'il doit respecter cette conformité des échelles pour que la magie fonctionne, utilisera celui-ci pour réaliser tel ou tel trucage proprement cinématographique (*L'Homme à la tête de caoutchouc*, 1901). Quelques décennies plus tard, la télévision retrouvera plus ou moins intuitivement cette règle et privilégiera, à l'inverse du cinéma, le gros plan de visage qui, à sa manière, retrouvera cette mise en proportion avec le téléspectateur, compte tenu de la taille du "petit écran".

Ce stade de l'identification anthropologique a les films qui lui conviennent: l'esthétique du tableau ou la poursuite, qui ont toutes deux en commun de montrer des actions dont le système des causes est soit connu (les *Passions*), soit lisible. Le cinéma de l'intégration narrative opère deux changements profonds: en premier lieu, il construit des intrigues qui ne repose plus sur la seule action, mais qui met aussi en jeu la profondeur d'une psychologie. Du coup, on ne peut se contenter d'une sémiologie des gestes, il faut rendre lisible les moues et les expressions du visage, support privilégié de l'âme dans nos cultures.

De surcroît, la construction des personnages se différencie de la représentation des personnes par le fait qu'elle repose non plus sur une identification anthropologique (*ceci est un homme*), mais sur une identification imaginaire, sur la faire-semblance (*je feins d'être cet homme ou cette femme*). Or entrer dans la peau d'un être de fiction ne nécessite ni une illusion parfaite (les enfants suivent avec passion des dessins animés schématiques ou des spectacles de guignol), ni même l'existence de personnages anthropomorphes (les animaux, qu'ils soient en peluche, numériques ou vivants ont toujours été d'excellents vecteurs du récit). L'identification imaginaire suppose, en revanche, que les comportements soient corrélés à des choix, des décisions, qui doivent être visibles tant que le canal sonore reste secondaire. L'identification anthropologique facilite l'accès à la réalité et à la magie, l'identification imaginaire règle celui de la fiction. Il n'est donc pas très étonnant qu'il ait fallu asseoir la première pour rendre possible la seconde. Ce qui m'étonne plus, en revanche, c'est l'écart temporel qui sépare la période "magique" du cinéma de celle de l'intégration narrative. Cette antériorité de l'une sur l'autre est-elle due au "hasard des calendriers", la personnalité de Méliès, ou peut-on déceler une logique sous la chronologie? À cet égard, la lecture de Bergson laisse songeur...

## 2. L'antériorité de la magie sur la fabula

Le philosophe montre, en effet, que l'activité fabulatrice prend son essor avec la magie et la religion avant de s'appliquer à la fable.

*Celle-ci, dit-il, n'a que laisser aller pour fabriquer avec les personnalités élémentaires qui se dessinent primitivement des dieux de plus en plus élevés comme ceux de la fable, ou des divinités de plus en plus basses comme de simples esprits, ou même des forces qui ne retiendront de leur origine psychologique qu'une seule propriété, celle de n'être pas purement mécaniques et de céder à nos désirs, de se plier à nos volontés.<sup>17</sup>*

On aurait aucun mal à établir un parallèle entre cette antériorité de la magie et de la religion sur la fiction et le début du cinéma: n'a-t-il pas, lui aussi, commencer par là? Les Passions, l'histoire religieuse, Méliès magicien? Ce ne sont encore que des rapprochements superficiels. À regarder de près les films de Méliès, *Les Deux sources de la morale et de la religion* à la main, on sent bien qu'entre cette activité fabulatrice, qui fait ses premiers pas au cinéma, et le schéma bergsonnien existent des affinités plus secrètes, qui incitent à chercher dans le cinéma des premiers temps une sorte de religion impensée et endémique. À preuve ces deux phénomènes qui m'intriguent depuis longtemps dans les premiers films:

la forte récurrence des apparitions et des hallucinations: revenants, souvenirs, prémonitions ou apparitions saintes;

l'animation des statues, particulièrement répandue chez Méliès et développée magnifiquement par *Il Fauno*.

Pour m'expliquer ces deux faits, qui m'ont frappé dès que j'ai eu l'occasion de visionner des films de cette époque en grande quantité, j'ai avancé un faisceau d'explications que l'on pourrait réduire à deux croyances. La croyance, en un sens, centripète, que les phénomènes que nous considérons aujourd'hui comme "mentaux" sont en fait "objectifs", qu'ils viennent de l'extérieur. La croyance, centrifuge celle-ci, que le phénomène psychique est apte à s'extérioriser et à s'objectiver, et que la photographie peut capter cette émanation. Dans tous les cas, que l'on considère ces phénomènes comme objectifs parce qu'il viennent de l'extérieur ou qu'ils soient objectivables, le film, joue le rôle d'écran, c'est sur sa surface que viennent se projeter l'intérieur et l'extérieur. Et je crois avoir prouvé – à partir de l'examen de la presse, des pratiques culturelles des foires, des croyances populaires, etc. – que ces explications ne relevaient pas d'un rapprochement hasardeux, d'une pure concomitance, mais qu'elles obéissaient globalement à ce que j'ai appelé avec Deleuze une "métaphysique de l'imagination" propre au XIX<sup>e</sup>.<sup>18</sup>

Personnages qui s'échappent d'un dessin (*La Ligne magique*), cartes qui libèrent des personnages vivants (*Cartes vivantes*, *Menuet lilliputien*), affiches d'où s'échappent les sujets photographiés, prenant vie au point de s'attaquer aux humains et, singulièrement, aux forces de l'ordre (*Affiches en goguette*). Et, surtout, statues qui s'animent (*La Statue animée*, 1903; *Le Royaume des fées*, *Le Banquet de Mesmer*, etc.). En multipliant les passages de la fixité au mouvement, Méliès n'en finit pas de donner sens à l'expression "photographie animée". Loin de se contenter de cette nouvelle invention qu'est le cinématographe (= "simplement le fait technique et mécanique de la projection d'images photographiques en mouvement sur une toile"), il décline surtout à l'envi le souffle de *l'anima* dans la matière inerte, le vieux rêve d'une âme qui donne vie.

Assurément, à confronter les films de Méliès à l'épreuve de l'iconographie, on a aucun mal à montrer qu'ils héritent de toute une symbolique populaire où l'âme est figurée par femmes-fleurs ou des femmes-flammes.

Mais pourquoi Méliès ravive-t-il cette symbolique? Pour émerveiller le public... Parce qu'il est magicien... Cela ne dit pas pourquoi ces images fascinent. La réponse est, me semble-t-il, dans Bergson: qu'importe les objets sur lesquels elle s'exerce... l'activité fabulatrice face à ce nouveau média qu'est le cinéma ne retient qu'une chose: la possibilité qu'il donne de transfigurer le banal, objet ou homme, en support de fantasme. Déjà tout Bazin pointe dans cet animisme, que Bergson met à la base de tout désir de fiction: refuser aux choses d'être purement mécanique et les faire céder à nos désirs...

L'étude du cinéma des débuts, on le voit, pose autant de questions qu'elle en résout, ce qui, à n'en pas douter, est un signe de vitalité. Nous avons accumulé un nombre impressionnant de données et de connaissances historiographiques sur cette période, mais il manque encore, je le crois, des grands modèles explicatifs susceptibles de construire la causalité.

L'un des buts de cet article était de lister les obstacles épistémologiques qui nous bouchent l'accès à de telles questions – le démon de l'analogie, qui voit des ressemblances partout, le hasard des calendriers, qui fait de la concomitance une explication, et la lutte contre la téléologie, combat donquichottesque voué à l'échec, qu'il vaut mieux retourner contre elle. Les recherches sur le cinéma des débuts nous ont apporté quantité d'informations sur le *comment*, il est temps de faire des hypothèses sur le *pourquoi*. Deux ont été proposées ici: l'une, née du commentaire d'un autre, sur la généralisation du gros plan; l'autre sur l'animation de l'inerte comme réponse à l'interrogation qui ouvre cet article: pourquoi le cinéma des débuts emprunte à un modèle ancien de la peinture et non à un modèle contemporain? Il est temps de répondre: parce qu'il n'est pas conçu comme une activité fabulatrice, mais comme une activité purement mécanique où les tourneurs de manivelle sont substituables aux autres. Si Méliès apparaît comme le premier cinéaste – au sens que l'on donnera plus tard à ce mot (et n'en déplaise aux contempteurs de la primauté) -, c'est qu'il voit dans le dispositif cinématographique une possibilité unique d'accorder le monde à nos désirs. Ou, plus exactement, c'est qu'il met l'activité fabulatrice au service de l'espoir que susciterent toutes les inventions de la reproductibilité technique: celui de repousser la mort... Quand on fut revenu de cet espoir, l'activité fabulatrice demanda un peu plus que cet animisme généralisé: la création des personnages et de récit.

Une telle conclusion, j'en ai peur, est à mille lieux de cette attitude prudente que je demandais aux historiens. J'assume néanmoins cette position car j'ai la conviction que nous avons assez de connaissances sur le cinéma des premiers temps pour risquer des modèles susceptibles de nous restituer sa pensée. La philosophie du cinéma des premiers temps reste à écrire.

1 *L'Image-Temps* (Paris: Ed. de Minuit, 1985), p. 208.

2 Ou, plutôt, la sémiologie après Metz. Car celui-ci, dans *Les Essais sur la signification au cinéma* (Paris: Klincksieck, 1968), affiche clairement ses goûts et va jusqu'à identifier le cinéma aux grands cinéastes "Les grands cinéastes (or il est puéril de toujours dire que le cinéma, ce n'est pas eux, car alors, qui est-ce?) ont évité le paradigme..." p. 75.

- 3 Avant-propos de *L'Image-Mouvement* (Paris: Minuit, 1983), p. 219.
- 4 G. Deleuze, *L'Image-Temps*, cit., p. 213.
- 5 *L'Œil interminable* (Paris: Librairie Séguier, 1989), p. 27.
- 6 *Ciné-Journal* (6 janvier 1912).
- 7 F. Jost, "La mano e l'occhio"/ "La Main et l'œil", *Fotogenia, Oltre l'autore I*, n° 2 (1995), pp. 39-56 et pp. 154-163; repris dans *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux image* (Montréal-Paris: Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck, 1998).
- 8 In the Upper Room...", Introduction au *Temps du Regard*, cit., p. 11.
- 9 Baraduc, *L'Âme humaine: ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible Fluidique* (Paris: G. Carré, 1896).
- 10 *L'Illustration* (30 mai 1896).
- 11 M. Lagny, *De l'histoire au cinéma* (Paris: A. Colin, 1992), p. 112.
- 12 "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", in J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1989), p. 54.
- 13 "Les Genres vus à travers la loupe de l'intermédialité", in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (sous la direction de), *La nascita dei generi cinematografici/ The Birth of Film Genres* (Udine: Forum, 1999), pp. 89 ss.
- 14 "Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: Comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut relire)...", in M. Marie, J. Malthète, *Georges Méliès, Illusionniste fin de siècle* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997).
- 15 N. Burch, "Passion, poursuite: la linéarisation", *Communications*, n° 38 (1983), pp. 30-49.
- 16 "Le Passage de la barre: transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps", Actes du colloque d'Udine 2001, *L'uomo visibile* (à paraître).
- 17 H. Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932) (Paris: Presses universitaires de France, 1958), pp. 172 ss.
- 18 Cf. *Le Temps d'un regard*, cit.