

Leçon 1 : La naissance du cinéaste

Vu de l'atelier

par François Jost

BIO-BIBLIO DE FRANÇOIS JOST

FRANÇOIS JOST est professeur à la Sorbonne Nouvelle Paris III, où il dirige le Centre d'Etudes sur l'Image et le Son Médiatiques (CEISME) et où il enseigne l'analyse de la télévision et la sémiologie audiovisuelle. Il est Professeur invité dans de nombreuses universités à travers le monde. Il est l'auteur de nombreux ouvrages ou articles, en France et à l'étranger, dont *L'Oeil-caméra* (Presses Universitaires de Lyon, 1987, 2^e éd. 1989), *Le Récit cinématographique* (avec A. Gaudreault, Paris, Nathan, 1990), *Un Monde à notre image* (Mériidiens Klincksieck, 1993); *Le Temps d'un regard. De l'image au spectateur* (Mériidiens Klincksieck, 1998), *Introduction à l'analyse de la télévision* (Ellipses, 1999), *La télévision du quotidien* (De Boeck, 2001) et, récemment, *L'Empire du loft* (La Dispute, 2002).

Scénariste et réalisateur, entre 1977 et 1987, il a écrit plusieurs programmes pour la télévision. Il a réalisé plusieurs films dont l'un, *La Mort du révolutionnaire, hallucinée*, a reçu trois prix (Festival international du Jeune cinéma, Hyères et Belfort, 1979). Il est aussi l'auteur d'un roman, *Les Thermes de Stabies* (MK Littérature, 1990).

EXTRAITS

Ali Baba et les quarante voleurs, Ferdinand Zecca, 1902, 9'
Fâcheuse méprise, anon., 1905, 2'
La poule phénomène, Ferdinand Zecca, 1905, 4'
La vie du Christ, Alice Guy-Blaché, 1905-1906, 3'
La course à la perruque, Georges Hatot, 1906, 5'
Les péripéties d'un amant, anon., 1907, 4'

FILMS

Compilation Auguste et Louis Lumière : *Sortie des ouvriers de l'usine Lumière, Barque sortant du port, Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Le goûter de bébé, L'arroseur arrosé*, 1895, 5'
The big swallow, James Williamson, 1901, 1'
Le royaume des fées, Georges Méliès, 1903, 12'
Les hallucinations du baron de Munchausen, Georges Méliès, 1911, 13'
Rigadin a l'âme sensible, Georges Monca, 1910, 9'
Le champagne de Rigadin, Georges Monca, 1915, 16'

La naissance du cinéaste I

Vu de l'atelier

François Jost

Selon une conception répandue, l'histoire de l'art serait jalonnée par des artistes-phares, qui, dans le meilleur des cas, terminent au Panthéon, comme Alexandre Dumas récemment, ou dans les musées, les encyclopédies, voire les rétrospectives des cinémathèques¹. Ainsi, sollicité par un sondage express et imaginaire sur quelques noms marquants de l'histoire de l'art occidental, nous répondrions volontiers Fra Angelico, Botticelli ou Raphaël, pour la peinture, Haendel ou Bach pour la musique, comme si chacun de ces noms avait désigné pour leurs contemporains, avec une évidence absolue, un grand artiste inspiré par un message ou une nécessité intérieure. L'histoire du cinéma ne procède pas autrement quand elle nous présente sa première décennie comme une époque dominée par quelques figures tutélaires : Lumière, Méliès, bien sûr, mais aussi Zecca, ou, à la lumière du féminisme américain, Alice Guy-Blaché.

En réalité, cet ancrage de la peinture ou du film dans un nom aurait étonné aussi bien les contemporains de Fra Angelico que ceux des premiers films. Car le cinéma, comme tous les autres arts, est un art avant d'avoir des artistes. Non qu'il se fasse tout seul, bien sûr, mais parce qu'il semble pour chacun, et pour la loi d'abord, le produit de quelque artisan qui n'a nullement la dignité d'un artiste ou, en l'occurrence, d'un *cinéaste*, mot qui n'apparaîtra dans la langue française qu'en 1920. En cela, il ne fait pas exception : le peintre n'est devenu un artiste aux yeux de la société qu'au XVII^e siècle², et le musicien au XIX^e. Quant à l'écrivain, il n'a acquis son statut actuel qu'après l'instauration de la société des auteurs chargée de répartir les droits en 1829 (n'oubliez pas qu'au Moyen Âge, beaucoup de textes sont anonymes ou l'œuvre de plusieurs auteurs, comme *le Roman de la Rose*).

Qu'est-ce qu'un auteur de film aujourd'hui ? Le droit français répond par la « présomption légale » de l'article L. 113-7 qu'il en existe cinq (le scénariste, le dialoguiste, l'adaptateur et le compositeur de la bande originale du film), mais, en fait, le réalisateur est une sorte d'auteur principal qui règne sur les autres, au point par exemple, que, pour déterminer la version définitive de l'œuvre, on ne fait qu'exceptionnellement appel aux quatre autres. En un sens, ces divers acteurs de l'économie du cinéma existent dès le début du XX^e siècle, mais la place de chacun n'est pas aussi claire qu'aujourd'hui, pas plus que son rôle créatif. Pendant une dizaine d'années, les discussions et les procès vont être vifs pour savoir qui est le maître à bord. C'est de cette histoire mal connue que je voudrais vous entretenir dans ces deux cours.

Y a-t-il un auteur dans la salle ?

Il ne viendrait à l'idée d'aucun passant de chercher à savoir de qui sont les images des caméras de surveillance qui aboutissent dans les régies des supermarchés ou du métro. Tout simplement parce qu'elles nous intéressent pour le monde qu'elles représentent et nom pour ceux qui les font. Ce sont des images sans auteur. En un sens, les tout débuts du cinéma sont

¹ Michèle Lagny nomme cette conception « histoire-Panthéon », Cf. *De l'histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

² Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste*, Paris, Minuit, 1993.

dans la même situation, comme l'atteste le procès Doyen. De quoi s'agit-il ? En 1902, le docteur Doyen, célèbre chirurgien, convoque un « opérateur » pour filmer la séparation de sœurs siamoises. Quelques mois plus tard, il l'attaque en justice pour avoir diffusé illicitement des positifs de l'intervention. Qui est le propriétaire d'un film et quel est son auteur ? Voilà deux questions qu'il faut trancher. Au terme du procès, les réponses sont sans ambiguïté : le commanditaire est le propriétaire du film, mais aussi l'auteur, le travail de l'opérateur ne consistant, selon l'avocat de l'accusation, qu'à « mettre au point » et à tourner la manivelle selon les directives du commanditaire³.

Cette première bataille juridique sur la détermination de l'auteur de film est aussi, mine de rien, une lutte pour la reconnaissance d'un nom. Qui doit être nommé ? Celui qui agit dans l'écran, dont le geste ou la parole sont suffisamment remarquables pour mériter la captation, ou celui qui filme ? Il faudra près de vingt ans au cinéma pour répondre à cette question.

On admet volontiers, du moins dans le champ artistique, qu'un auteur se définit par le fait de produire un artefact avec une intention donnée. Ce qui, par exemple, différencie, pour Arthur Danto, une boîte de soupe Campbell ou de cirage Brillo d'une œuvre de Warhol ne réside pas dans les propriétés visuelles des objets – ils ont les mêmes – mais dans le fait que la seconde est « à propos de quelque chose » : elle possède un *aboutness* que lui confère son intentionnalité artistique et qui l'éloigne, quelle que soit sa nature, de l'objet réel qui lui ressemblerait trait pour trait⁴. Genette va plus loin en affirmant que ce qui compte dans un ready-made, ce n'est « ni l'objet proposé en lui-même, ni l'acte de proposition en lui-même, mais *l'idée* de cet acte⁵ ». Que les discussions sur la nature de l'art, qui continuent d'alimenter maints ouvrages, se soient focalisées sur le scandale qu'ont pu représenter les objets exposés par Duchamp ou par Warhol aurait dû susciter plus d'écho chez les esthéticiens du cinéma. Car si l'art moderne marque une rupture en proposant du banal à un monde de l'art qui le transfigure, le cinéma naît dans cette banalité et son premier combat est de trouver les voies de sa transfiguration. Il faudra plus de vingt ans pour qu'Aragon, deux ans après que Duchamp eut exposé sa roue de bicyclette, remarque : « ... à l'écran se transforment au point d'endosser de menaçantes ou énigmatiques significations ces objets qui, tout à l'heure, étaient des meubles ou des carnets à souche⁶ ». Delluc, de son côté, s'émerveille devant « la beauté de l'auto, du train, du paquebot, de l'avion [qui] justifie enfin les poètes⁷ ».

Le cinéma, art mécanique ou art de l'esprit ?

Auparavant, le cinéma n'appartient pas au monde de l'esprit ou de la pensée, si l'on préfère, qui est l'horizon supposé par Danto quand il définit l'œuvre par l'intention et par Genette quand il renvoie à l'idée. Contrairement au geste de Duchamp qui intervient dans le contexte d'une peinture et d'une sculpture qui ont rejoint depuis près de deux siècles les arts libéraux, le cinéma est, pendant deux décennies au moins, du côté des *arts mécaniques*. Doublement, pourrait-on dire. Entré de plain-pied dans l'ère de la reproductibilité, il est surtout, et avant tout, un art de la mécanique au sens propre, en sorte que lui manque

³ Cf. Thierry Lefebvre, « Le film scientifique et son auteur », colloque *Prima de l'autore*, Udine, mars 1996.

⁴ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.

⁵ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1995, p. 163.

⁶ *Film*, 16/9/1918.

⁷ *Film*, 28/1/1918.

d'emblée cette humanité qui lui conférerait la pleine valeur d'artefact et qui faciliterait la transfiguration du film en œuvre.

Le mythe fondateur du cinéma, avec ses spectateurs qui s'écartent pour ne pas se faire écraser par des locomotives ou des tramways fonçant vers eux, ne met l'emphase que sur le premier aspect pour le tirer parfois à contresens. L'effet de réalité agit moins par comparaison ou par analogie avec son modèle que par le sentiment qu'il produit d'une continuité entre l'écran et la salle, c'est-à-dire de l'absence d'une instance médiatisant la relation entre la relation de l'image à celui qui la regarde, le faisant douter de son propre statut : acteur ou spectateur ? « Plus de séparation, plus de vide, plus d'absence : on entre dans l'écran, dans l'image virtuelle sans obstacle. [...] De même il n'y a que dans la séparation stricte de la scène et de la salle que le spectateur est un acteur à part entière. Or tout aujourd'hui concourt à l'abolition de cette coupure⁸. » Cette remarque de Baudrillard sur notre actuelle situation s'appliquerait tout aussi bien à ceux qui découvrent le cinéma à la fin du XIX^e siècle. Un *aujourd'hui* qui ne date pas d'hier...

L'impression physique – à prendre évidemment avec des pincettes – importe moins toutefois que cette continuité sémantique qui nous fait reconnaître dans la « vue » (au double sens du mot) la banalité de notre monde, livrée telle quelle, sans que personne ne s'interpose entre elle et nous, comme le dit en substance Bazin. Rien n'est plus étranger au spectateur de 1900 que rapprocher les bandes Lumière des grands peintres classiques, voire des impressionnistes, comme le fit Godard. Comment renverraient-elles à des peintres, alors qu'elles ne sont même pas *auteurisées* ? Loin de s'ancrer dans des êtres qui nous ressemblent, ces traces ne sont que la pellicule du monde dans toute sa banalité, et s'il y a beauté, ce n'est qu'à celui-ci qu'elles le doivent, comme l'attestent de nombreuses publicités de l'époque qui vantent la beauté des films en évoquant celle des sites filmés.

A cet égard, la réception du film se rapproche bien de celle de la peinture, à condition de préciser qu'il ne s'agit ni de cette histoire de la peinture réduite par la doxa à celle des grands peintres, ni d'un regard savant sur les tableaux. Faut-il rappeler que Poussin lui-même, cité il y a quelques lignes comme modèle du peintre, jugeait encore la qualité de l'œuvre à l'aune du sujet⁹ et qu'il ne faisait en cela que témoigner, certes un peu tardivement, d'un mode de réception qui fut majoritaire jusqu'à l'implantation de ce que Nathalie Heinich nomme « l'intellectualisation du regard », et dont le cinéma est l'héritier ?

Un mode de réception qui oublie l'auteur au bénéfice de ce qu'il a représenté. La beauté naturelle transite jusqu'au spectateur en sorte que les images prennent l'allure d'une trace, d'une empreinte, et non d'un artefact. Or, à y regarder de plus près, cette impression ne découle pas uniquement de la nature du cinéma ; la peinture la provoque déjà, presque dans les mêmes termes : « Choisissez un site, dit Diderot à propos de Vernet, disposez sur ce site les objets comme je vous les indique et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux¹⁰. » Là comme ailleurs, le cinéma entretient des liens profonds avec la peinture, moins pour le parallélisme de ces effets – cadre, couleurs, lumière –, moins pour l'analogie de leur dispositif, en un mot : pour sa relation à l'œil, à la vue et à la vision, que pour sa relation à la *main*, dans laquelle on doit chercher le statut de l'auteur de film.

⁸ « Écran total », *Libération*, 6/5/1996.

⁹ « La première chose qui, comme fondement de toute chose, se requiert, est que la matière et le sujet soient grands. » Cité par N. Heinich, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰ *Ibid.*, p. 170.

En quelque vingt ans, le cinéma va vivre en accéléré l'évolution de la peinture du Moyen Âge au XVII^e siècle. Dans ces deux premières décennies, en effet, on décèle très bien les trois moments qui mènent du peintre à l'artiste : « le pôle du *métier*, qui indexe la rétribution sur le critère matériel et stabilisé du produit, le pôle de la "profession" ou de "l'office", qui l'indexe sur le critère relativement attendu de la *personne*, et le pôle de "l'art", qui indexe sur le critère fluctuant, immatériel et personnalisé, du renom acquis par le créateur¹¹. »

Au « pôle du métier » correspond ce moment – quelques siècles pour le peintre, un peu plus d'une décennie pour le filmeur – où l'exécutant est payé au mètre, de surface peinte ou de pellicule impressionnée, et en fonction du sujet représenté. Au début du XVII^e siècle une histoire profane vaut 85 000 livres et une histoire sainte 150 000. Une scène de genre 50 000, tandis qu'une nature morte ne vaut que 5 000. Le cinéma des premiers temps connaît, de même, une cotation des films selon les genres, comme l'atteste cette annonce relevée dans *Ciné-Journal*, qui se livre à une arithmétique simple : « Nous louons 5 francs les 300 mètres comprenant soit un grand Drame, soit un beau drame et une comédie¹². » La classification des images selon Méliès – avec les *images naturelles* au plus bas de la hiérarchie et les *images composées* au sommet fait d'ailleurs écho à la valorisation au décuple de la « scène de genre » par rapport à la nature morte. Dans les deux cas, le sujet prime.

À ce stade, celui qui fait l'image est à peine un auteur puisque l'autorité du client l'emporte sur la sienne propre : le commanditaire ordonne au peintre de reprendre tel ou tel détail du tableau¹³, le chirurgien ne considère pas celui qui filme son opération comme un auteur¹⁴.

Avec le pôle de la profession surgit la revendication du talent. « Les peintres réclament, avec plus ou moins de raison, que leur art soit payé non seulement sur la quantité de travail nécessaire, mais plutôt selon le degré de leur application et de leur expérience¹⁵. » N'entend-on pas dans cette revendication, dont l'archevêque de Florence se fait l'écho dans la première moitié du XV^e siècle, cette autre des auteurs de scénarios que les « œuvres représentées cinématographiquement seraient payées non plus forfaitairement, *au mètre de positif* par les éditeurs, mais bien par les exploitants, à chaque représentation des films sur l'écran¹⁶. » A ceci près que le propos s'applique aux auteurs de théâtre. C'est d'ailleurs ce que remarque M. Ducroix, que *Ciné-Journal* qualifie d'« un de nos plus distingués metteurs en scène ». Opposant les auteurs « directement intéressés » (Zecca et les autres) aux « auteurs dramatiques », il s'exclame : « Vous devez vous attendre à cette résistance, ne pouvant supposer que tous les auteurs et metteurs en scène cinématographiques n'étant pas syndiqués ni sociétaires [...] vont de gaîté de cœur céder la place à vos auteurs qui, dans notre métier, jusqu'ici n'ont encore rien prouvé¹⁷. »

¹¹ *Ibid.*, p. 107.

¹² Ironie de la mise en page : la même page juxtapose le manifeste d'Abel Gance pour un sixième art et une annonce sur un « million de mètres » de films à vendre...

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ Cf. *supra*.

¹⁵ N. Heinich, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶ *Ciné-Journal*, 6/1/1912.

¹⁷ *Ibidem*.

On ne peut mieux dire : l'auctorialité doit revenir à celui qui « prouve » quelque chose par son talent, assimilé cette fois à celui qui met en images. Comme le peintre, qui, à ce stade de l'évolution de son activité, substitue la rémunération à la pièce à un traitement annuel, à une pension, le metteur en scène cinématographique est alors engagé par « l'éditeur ». A ce moment, l'auteur est bien, selon sa définition étymologique, *celui qui augmente la confiance*, c'est-à-dire celui qui vend, *le vendeur*, et le médiateur – bien qu'il lutte pour le droit à sa reconnaissance –, s'efface derrière celui qui le paie et qui assure la commercialisation de son œuvre.

Seul le troisième pôle met en avant la singularité d'un nom, attesté par sa signature, et l'unicité d'un homme connu par sa biographie et ses déclarations publiques. Il correspond précisément à cette fonction-auteur qui, au cinéma comme en littérature, permet à un individu de s'approprier une œuvre, période qui coïncide, dans un cas comme dans l'autre, au moment où surgit la question des droits d'auteur. C'est seulement quand l'artiste commence à émerger comme figure unifiante et identifiée que la copie devient une pratique condamnable : notons que le mot « plagiat » n'apparaît que vers 1760, à l'aube de la figure romantique de l'auteur, et qu'il n'a de sens au cinéma que pour celui qui précède ses confrères dans la constitution d'une identité auctoriale : Méliès (je reviendrai dessus au second cours).

Mais revenons à cette primauté de la main qui, j'en formule ici l'hypothèse, conditionne le statut du cinéma des premiers temps, bien plus que le mimétisme presque obligé et automatique de la photographie (Méliès vient d'ailleurs en renfort, lui qui affirme : « Je suis à la fois un travailleur intellectuel et un manuel. Le cinéma est intéressant parce qu'il est avant tout un métier manuel. ») Trace de la réalité comme la photographie, ce cinéma, en effet, par l'organisation de son travail et la hiérarchie de ses métiers, évoque bien plus la gravure, elle aussi née de l'empreinte, et le studio des premiers cinéastes n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'atelier du graveur de la Renaissance. Qu'on en juge : « Au bas des anciennes gravures, on pouvait lire : *X pinxit, invenit, delineavit componit* ou *figuravit, Y fecit, indicit* ou *sculpsit, Z excudit* ou *impressit*. Cette hiérarchie des signatures trahit bien la ségrégation qui présidait à l'organisation de l'atelier classique : au centre le patron, producteur d'idées, et entouré d'aide, souvent réduits au rôle subalterne *d'exécutants*¹⁸. » Les « vues composées » obéissent bien à ces trois fonctions : tout en haut celui qui a l'idée, l'auteur dramatique ou le scénariste, au milieu, ceux qui *font*, en l'occurrence soit les *interprètes*, les comédiens, et ceux qui impriment ce qu'ils voient, *les tourneurs de manivelle*, au bas de l'échelle.

Tous les efforts de ceux qui, par ailleurs, luttaient pour la reconnaissance de leur travail, les « auteurs et metteurs en scène cinématographiques », visaient à ramener celui qui invente au studio (*invenit*), mais non à changer véritablement cette hiérarchisation qui accordait, pour le film comme pour la gravure, le privilège auctorial à *l'inventeur* de l'idée et à dénier toute auctorialité, en revanche, au responsable de *l'impression* de l'image (sur le papier ou sur la pellicule).

Si donc, à l'origine, le cinéma emprunte à la peinture, ce n'est pas à cette activité libérale, libérée et intellectualisée qu'elle devient tardivement, mais à cette « usine à image » qu'était l'atelier soumis à cette malédiction de la main, condamné au *manque*, simple exécutante de l'esprit d'un autre et soumise à l'autorité de son donateur ou de son ordonnateur. Pourquoi le cinéma, contemporain de l'impressionnisme, revient-il à une idée du

¹⁸ Ph. Junot, *Transparence et opacité*, Lausanne, L'Age d'homme, 1976, cité par N. Heinrich, *op. cit.*, p. 48.

peintre et de la peinture antérieure au romantisme ? Cette question ne se pose en fait que si l'on réduit l'histoire à de simples coupes temporelles où la synchronie dicte sa loi, et que l'on tire de la concomitance une série d'influences ou de connivences : le cinéma *et* la psychanalyse, le cinéma *et* l'impressionnisme, etc. De même que, comme je l'ai montré ailleurs¹⁹, le cinéma est plus proche d'un modèle populaire du cerveau, du rêve et l'hallucination, que de la théorie de l'inconscient, il revit, avec quelques siècles de retard, la condition des arts mécaniques, tout simplement parce qu'il est d'abord senti comme une activité manuelle. Mais pas n'importe laquelle : plutôt du côté des arts du décor que des arts du dessin. Comme on sait, cette opposition permettait encore d'établir une gradation entre les spécialités des imagiers. Bien qu'ils fussent tous rabaissés par rapport aux arts libéraux, les arts mécaniques n'étaient pas tous au même niveau : « dans le contexte de dévalorisation du "manuel" par rapport au "spirituel", insiste Nathalie Heinich, un certain privilège s'attachait à toute technique qui, en engageant une main – plutôt qu'une multiplicité de mains anonymes ou, pis, des machines –, manifestait la prééminence du geste (coup de crayon ou de pinceau) sur l'action mécanique (fusion, pression, tissage), de l'organe (main, œil) sur l'outil (four, marteau, métier à tisser) et, par là même, de la personne sur la matière, de l'humain sur l'inanimé, de l'unique sur le répétitif. Une frontière séparait les "procédés d'expression directe" des autres techniques, relevant principalement de ces critères matériels que sont la dimension, le coût des matériaux et la main-d'œuvre²⁰. » Pour toutes ces raisons, les tapissiers, brodeurs, ébénistes, bronziers d'ameublement, etc., étaient dévalués par rapport à ceux qui faisaient directement des images : les peintres.

On s'explique sans mal, dans ces conditions, que les divers métiers qui participent à la confection des « vues naturelles » comme des « vues composées » se rapprochent plus du statut des arts du décor que des arts du dessin. Le geste de celui qui tourne la manivelle doit perdre toute individualité jusqu'à devenir *mécanique*, répétitif pour être parfait. Le paradoxe du tourneur est que son habileté manuelle doit tendre à une perfection qui fait oublier sa main et qui s'approche à tel point de la machine qu'on peut lui substituer tout tourneur aussi habile que lui. En témoigne le fait que, pendant tout le cinéma muet, l'expression « tourneur de manivelle », parfois transformé en « tourneur de moulin à café », aura une connotation péjorative²¹.

Quant aux films tournés en studio, par le rôle déterminant qu'ils donnent aux toiles peintes, dont Méliès rappelle les grandes difficultés d'exécution, aux meubles et aux différents trucs dont ils sont l'objet, aux costumes, ils sont à la fois du côté des arts du décor et de la décoration médiatisée, et ne jouissent pas, à ce titre, de ce relatif privilège que l'on confère à l'expression directe. On ne s'étonne pas, dans ces conditions, qu'ils ne suffisent donc pas à élever au rang d'artiste ceux qui les exécutent.

Un cinéma d' « éditeur » plus qu'un cinéma d'auteur

Jusqu'à la fin des années dix, deux critères comptent finalement pour « vendre » un film : l'Editeur et les genres cinématographiques. On ne va pas voir un film de Zecca ou d'Alice Guy, mais un film de Pathé ou de Gaumont. Ou d'Eclair, de la Vitagraph, etc. À cet

¹⁹ « Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps », in *Une invention du diable?* R. Cosandey, A. Gaudreault, T. Gunning, Québec-Lausanne, Presses de l'Université de Laval-Payot, 1992.

²⁰ N. Heinich, *op. cit.*, p. 39.

²¹ « Le film qui scandalise nos tourneurs de manivelle... », *Le Temps*, 4/4/1919, 3/2, cité par Jean Giraud, *Le lexique français du cinéma. Des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958.

égard, le goût actuel pour la commémoration et pour les centenaires obscurcit l'esprit. Qui se serait soucié d'Alice Guy il y a cent ans ? Les films étaient d'abord anonymes, comme toutes les autres productions des arts mécaniques dans les siècles qui ont précédé. En d'autres termes, le spectateur faisait confiance à la marque et il allait dans des salles Gaumont ou Pathé comme on choisit aujourd'hui de regarder TF1 ou France 2 (remarquez que je ne dis pas TF1 ou Arte, parce que je vois mal l'équivalent d'Arte dans cette première décennie du cinéma). Cela explique en partie qu'aujourd'hui plusieurs des films que nous allons voir sont anonymes. Il suffit d'ailleurs d'étudier, comme je l'ai fait, les programmes distribués dans les salles de cinéma pour constater l'absence totale des noms de réalisateur (le mot existe déjà).

Qu'est-ce qui permet, dans ces conditions, de s'orienter dans la production des vues et de ce qu'on appelle encore parfois des bandes ? D'abord la tradition des genres héritée aussi bien de la peinture que de la photographie ou des arts du spectacle. Du côté de la production, soit les étiquettes se multiplient, soit elles brillent par leur absence. Pathé, comme on sait, arrive à douze genres principaux en 1907 : *scènes de plein air, scènes comiques, scènes à trucs, sports-acrobatie, scènes historiques, politiques et d'actualité, scènes grivoises d'un caractère piquant, Danses et ballets, scènes dramatiques et réalistes, Féeries et contes, scènes religieuses et bibliques, scènes ciné-photographiques, scènes diverses (arts et industries)*. Cette liste situe les films au carrefour d'une triple généalogie, la peinture, le théâtre et la magie de la technologie.

• Les genres de la peinture

Au champ pictural, le catalogue emprunte une hiérarchisation des genres qui structure implicitement le classement des « scènes », terme tout autant usité par la peinture que par le théâtre. Jusqu'au XIX^e siècle, on s'en souvient, la peinture de chevalet se subdivise en peinture d'histoire – elle-même subdivisée en peinture religieuse et peinture dont le sujet est tiré de l'histoire ou de la fable –, portrait, peinture de genre, paysage, nature morte. Plus qu'une classification, cette répartition est une hiérarchisation qui dote l'œuvre d'une valeur relative à celle du motif représenté. Comme le proclame fort Félibien à la fin du XVII^e siècle : « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement [...] Un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art [...] Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble : il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut présenter des grandes actions comme les historiens...²² ».

Refaisant le parcours qui mène la peinture des arts mécaniques aux arts libéraux²³, le cinéma est encore tributaire de cette conception des genres, à cela près que, commandés par les goûts d'un public populaire plus que par des commanditaires nobles, il met l'accent sur les « scènes de genres », genre qui recouvre jusqu'au XVII^e tout ce qui n'est pas peinture d'histoire, mais scènes quotidiennes et de mœurs. D'un côté, on a les « scènes historiques, politiques et d'actualité » ; de l'autre, les scènes comiques, sports-acrobatie, scènes dramatiques et réalistes, que l'on trouve d'ailleurs parfois sous l'appellation « scènes de genre ». Enfin, les scènes grivoises d'un caractère piquant qui résultent parfois dans ce siècle d'une alliance (Leutrat) de la photographie et de la peinture.

²² Préface aux Conférences de l'Académie, 1667.

²³ Cf. « La mano e l'occhio » (« La main et l'œil »), publié en italien et en français dans *Fotogenia* n°2, *Oltre l'autore*, Bologne, Editrice Clueb, 1996.

La ressemblance entre les classifications génériques des deux « arts » (si l'on peut employer ce terme pour le cinéma de cette époque) est profonde car elle prend la forme, quand il s'agit de militer pour son artistice, précisément, l'axiologie valorise de semblable façon les scènes représentées. Si Félibien prescrivait aux peintres « de représenter les actions comme des historiens », le directeur de la Comédie-française, M. Claretie, amateur de « choses vues », de « scènes de voyages », réclame que « le cinéma devînt plus ambitieux encore, servît à l'éducation populaire, instrument d'une instruction patriotique, se fit l'historien de notre pays, l'annaliste à bon marché de cette France dont Michelet fut le poète, mît sous les yeux de la foule les légendes épiques de notre passé²⁴ ». Et le même Claretie de citer Courbet en exemple, qui sut abandonner la peinture de chevalet pour « la peinture sur place et appropriée aux monuments ». Courbet, peintre des gares et de la modernité. « Il ne s'agit point de spectacle, il s'agit de peinture, rajoute l'administrateur du Français, mais le but qu'on voudrait atteindre est le même²⁵. »

La référence à Courbet nous aide à comprendre en quoi, bien que descendant de la peinture académique, les genres cinématographiques font écho à la révolution picturale du XIX^e siècle. Dans la place qu'ils accordent au « plein air », ne reconnaît-on pas la rupture fondamentale de l'Ecole de Barbizon, puis de Courbet, qui revendiquent de peindre sur place, contrairement à leurs prédécesseurs qui se contentaient de croquis sur le motif ? Lumière capte les *Laveuses*, comme Courbet peignit *Les Casseurs de pierre* (1849) et ses opérateurs rapportent des vues de l'étranger comme les peintres réalistes du XIX^e. Quant à la catégorie « sport-acrobatie » de Pathé, elle rappelle étrangement ces lutteurs ou ces boxeurs qui furent les modèles de Courbet et de Falguière, artistes qui, à l'occasion, n'hésitaient pas à travailler à partir de clichés photographiques.

• La tradition spectaculaire. Passions et féeries

1. LA VIE DU CHRIST

Alice Guy-Blaché, 1905-1906, France, 3'
Gaumont,
Exemple de linéarisation iconique.

2. ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS

Ferdinand Zecca, 1902, France, 9'
Pathé. Classé dans le catalogue aux genres (1902) : *féerie et contes*
L'attribution à Ferdinand Zecca n'est donnée nulle part, même pas par des registres de production. Dans les mémoires de Charles Pathé.
7 plans, 6 intertitres
Imitation de la Star Film de Méliès. Décors foisonnants... mais sans Méliès
Ici des toiles peintes (avec effets de perspective) et des traits de la scène : interpellation au spectateur par l'acteur
Champ vide au début du plan
Intertitre antérieur à l'action
Arrêts par substitution
Fumées, trappes

²⁴ *Ciné-Journal*, 26/11/1908.

²⁵ *Ciné-Journal*, 3/12/1908.

3. LA COURSE A LA PERRUQUE

Georges Hatot sur un scénario d'André Heuzé, 1906, France

Scène comique, devenue une spécialité de Pathé, sans doute sous la pression de la clientèle foraine. Il y aussi *La course des sergents de ville* (1907, même réalisateur).

Ce film est typique du film de poursuite qui est un des deux modes de récits privilégiés du début du cinéma. Intégration narrative. « Cinéma des attractions ».

Pathé, 1906

L'autre paradigme qui sous-tend le classement des genres cinématographiques est évidemment le spectacle scénique dans ses diverses manifestations : danses et ballets, scènes dramatiques et réalistes, scènes comiques et, même, scènes à trucs qui désignent une pratique théâtrale avant de qualifier l'illusion cinématographique. Néanmoins, on voit émerger avec ce terme une dernière catégorisation qui touche à ce qu'on appellera plus tard la spécificité du médium : trucs ou « scènes ciné-photographiques » rappellent bien, en ce début de siècle que des scènes inédites sont à attendre de cette nouvelle technologie qu'est le cinéma. Au-delà du motif qui est le principe structurant majeur de la production, perce une attention portée à l'énonciation cinématographique elle-même, sur laquelle je reviendrai tout à l'heure.

Face à ces genres *quasi nominaux*, où l'adjectif n'est là que pour préciser la catégorie plus générale « scène », d'autres se rencontrent qui sont ouvertement *adjectivaux*. Chez Méliès, par exemple, où l'on trouve : scène artistique et comique (*Le modèle irascible*, n°130-31), tableau *sensationnel* pour coloris (*Danse du feu*, n°188-18, *La pyramide du feu*, n°218, *Les filles fantastiques*, n°449), nouveauté photographique *sensationnelle* (*Le portrait mystérieux*, n°196), pièce *extrêmement* comique (*Salon de coiffure*, n°1102), Paysannerie *burlesque*. *Bouffonnerie extravagante* (*Le conseil de pipelet*, n°1159), *Extra comique* (*La curiosité punie*, n°1124).

Rompant franchement avec l'apparence ontologique d'une classification essentiellement fondée sur une hiérarchisation de scènes en fonction du motif, ces genres adjectivaux anticipent sur l'effet escompté des films, en même temps qu'ils le *promettent*. En un sens, le genre entre aussi bien ici dans une logique de vente qui doit largement à la réclame, et dont le fonctionnement repose sur ce que les spécialistes du marketing appellent aujourd'hui la promesse-consommateur. Promesse superlative qui renchérit sur le découpage générique hérité de la tradition (« comédie » ou « comique ») jusqu'à l'hyperbole.

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, de voir fleurir les genres adjectivaux plus dans les publicités – qui sont leur terreau naturel – que dans les catalogues. D'abord dans les publicités destinées aux professionnels (notamment aux exploitants), ensuite dans les affiches annonçant les programmes de telle ou telle salle.

Du côté des revues spécialisées que l'on peut lire en 1908, la société Raleigh et Robert²⁶ recourt volontiers à des épithètes qualifiantes. Que l'on en juge : « *Le roman d'une caissière* (très pathétique); *Les coulisses de Guignol* (curieux et intéressant); *La réponse à la prière du clown* (pour les âmes sensibles)²⁷ » Ou encore : « *Valeria d'Issogne* (palpitant d'intérêt, photographie superbe); *Le Jardin zoologique de Francfort* (collection rare); *Amour tragique*

²⁶ Représentant à Paris des maisons Ambrosio, Hepworth, Nordisk.

²⁷ *Ciné-Journal* n°7, 22/9/1908.

de *Tylda la dompteuse* (une des plus jolies productions de Raléig et Robert), vivement recommandé²⁸ ».

Ici s'effacent les catégorisations picturales, théâtrales ou technologiques au profit d'un commentaire qui est une véritable promesse sur la qualité du produit, parfois même une « garantie ». A une époque où la critique cinématographique n'existe pas encore, la qualification des scènes joue ce rôle et, comme on est jamais mieux servi que par soi-même, ce regard « méta » prend d'abord la forme d'une autopromotion.

• **Magie et trucs**

4. FACHEUSE MEPRISE

anon., 1905, France, 2'

5. LES PERIPETIES D'UN AMANT

anon., 1907, France, 4'

Cela dit, en cette année 1908, rares sont les sociétés d'édition qui empruntent de tels sentiers, et il est bien plus courant de lire dans *Ciné-Journal* des annonces de film sans commentaire ou seulement assorti de l'étiquette « comique » ou « drame »²⁹. Même Méliès, dont on vient de voir l'invention onomatopéique à l'intérieur de ses catalogues, se cantonne au titre du film, sans autre précision générique. Ce fait incite à formuler l'hypothèse, que nous étairions tout à l'heure par d'autres observations, qu'en cette première décennie du siècle, le titre lui-même est un indicateur générique. *Les Héros de Valmy* sera un drame, *C'est le cousin qui mange la truffe*, une comédie (Itala-Film). D'où l'importance, pour les éditeurs de l'époque, de constituer, en-deçà des véritables séries ou feuilleton, des titres qui déclinent comme un paradigme fictionnel : tout à la fois un type d'histoire, de situations et de ton. On dirait aujourd'hui un « format ». Par exemple, chez Pathé : *Les Débuts de...* (d'un canotier, d'un figurant, d'un aéronaute, d'un patineur, 1907); *Haine* (d'esclave, de castes, de meunier, du pêcheur, de femmes, 1908); *Vengeance* (de l'ouvrier, du Napolitain, hydrothérapeutique, indienne, sicilienne, 1908).

Les affiches des exploitants, quant à elles, vont plutôt dans le sens de Raléig et Robert en décrivant plus l'effet promis³⁰ au public que la nature de film lui-même. Telle cette affiche du Modern Cinéma Lumière à Lyon qui promet au spectateur de 1907 un « drame poignant », « un drame émouvant de l'alcoolisme », un « drame passionnant », un « film désopilant », un autre « très drolatique », une « réalité comique », une « scène de fou rire à grand succès », voire l'« hilarité générale ». En l'occurrence, on voit poindre deux arguments qui auront une longue descendance : la qualité du film mesurée à son succès, l'idée d'un possible « tout public », qui regrouperait les spectateurs en une communauté indivise. Mais comment voit-on à l'époque ce que l'on commence à entrevoir comme *l'art cinématographique* ? C'est ce que nous verrons la semaine prochaine.

²⁸ *Ciné-Journal* n°18, 17/12/1908.

²⁹ Relevé des qualificatifs accompagnant les productions des diverses sociétés : Lux : dramatique, comique, comique à trucs, comique, dramatique. Helfer et Segré : drame, comédie, drame, drame, comédie, comédie, panorama, panorama, comédie, comédie.

³⁰ R. Canudo décrit le mécanisme des affiches dans les mêmes termes : « Les spectacles se déroulent entre deux extrêmes pathétiques de l'émotion générale : le *très émouvant* et le *très comique*. Les affiches contiennent les deux promesses d'accomplissement, les accouplent. » (Canudo [1911] 1995).

Livres et articles cités et utilisés

Burch Noël, « Passion, poursuite : la linéarisation », *Communications n°38, Enonciation et cinéma*, sous la direction de J.P Simon et Marc Vernet.

Burch Noël, *La lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1990.

Canudo, R. , *L'usine aux images*, Genève, Office central d'édition, 1927, réédition par Séguier-Arte éd., 1995.

Cinéma au tournant du siècle (Le), C. Dupré la Tour, A. Gaudreault, R. Pearson, Québec-Lausanne, Nata Bene/Payot, 1999.

Domitor, Bibliographie internationale du cinéma des premiers temps, Dagrada Elena éd., 1995.

Danto, Arthur, *La transfiguration du banal*, trad. fr., Paris, Seuil, 1989.

Gaudreault André (sous la direction de), *Pathé 1900*, Presses de l'université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1995.

Heinich, Nathalie, *Du peintre à l'artiste*, Paris, Minuit, 1993.

Jost, François, « Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps », *Une invention du diable ?* R. Cosandey, A. Gaudreault, T. Gunning éd., Presses de l'université Laval-Payot, 1992.

Jost, François, *Le Temps d'un regard. Du spectateur au cinéma*, Paris, Méridiens Kincksieck, 1998.

Lagny Michèle, *De l'histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

Nascita dei generi cinematografici (la), L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi éd. Udine, Forum, 1999.

Oltre l'autore I/Beyond the author I, Fotogenia n°2, Bologna, Clueb, 1995.

Oltre l'autore II/Beyond the author II, Fotogenia n°3, Bologna, Clueb, 1996.

Pathé, Premier empire du cinéma, sous la direction de Jacques Kermabon, Centre Georges Pompidou, 1994.